

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

Motiv duality ve filmu Padlý anděl

Tereza Píchová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Milan Hain, PhD.
Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2016

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Motiv duality ve filmu Padlý anděl* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Chci na tomto místě poděkovat mému vedoucímu práce Mgr. Milanu Hainovi, PhD. za jeho podporu, rady, připomínky a především děkuji za to, že mi pomohl znovuobjevit motivaci ke psaní.

Obsah

Úvod	5
1. Kritika pramenu a literatury	6
1.1. Pramen	6
1.2. Literatura	6
1.2.1. Literatura metodologická	6
1.2.2. Literatura předmětná	7
2. Metodologie	9
2.1. Neoformalistická analýza	9
2.2. Základní termíny a nástroje neoformalistické analýzy	9
2.2.1. Dominanta	9
2.2.2. Ozvláštňení	10
2.3. Filmový styl	10
2.3.1. Mizanscéna: Prostředí, kostýmy, osvětlování	11
2.3.2. Kamera: Tonální rozsah, perspektiva, rámování	12
3. Kulturně-historický kontext	15
4. Neoformalistická analýza	19
4.1. Hypotéza dominanty	19
4.2. Motiv odcizení člověka a jeho manifestace v mizanscéně	20
4.2.1. Odcizení v <i>Padlém andělovi</i>	20
4.2.2. Metafora blížící se vraždy v mizanscéně	22
4.2.3. Motiv duality	23
4.3. Kamera v <i>Padlém andělovi</i>	27
4.3.1. Nejednotný hlediskový záběr kamery	29
4.3.2. Manipulace s diváckým očekáváním	32
4.4. Dualita jako nový konstrukční princip	35
Závěr	37
Seznam použitých pramenů a literatury	39
Příloha – Segmentace syžetu	41
Obrázková příloha	48

Úvod

Cílem této bakalářské práce je neoformalistická analýza filmu *Padlý anděl* (v originále *Fallen Angel*).¹ Tento snímek ve stylu filmu noir byl natočen roku 1945 režisérem Otto Premingerem pro filmovou společnost Twentieth Century-Fox. Narativní linie pojednává o vraždě mladé servírky Stelly (Linda Darnell)² a následném vyšetřování. Eric Stanton (Dana Andrews) se po přijetí do amerického městečka Walton zamiluje do muže obletované servírky z místního bistra. Ta odmítá věnovat své srdce muži, který nemá dostatek peněz na to, aby je oba uživil. Eric vymyslí plán, ve kterém se má oženit s místní bohatou slečnou June Mills (Alice Faye) a prostřednictvím sňatku se dostat k jejím penězům. Těsně po jejich svatbě je Stella zavražděna a Eric se stává hlavním podezřelým. Nakonec sám Eric usvědčuje vraha – bývalého detektiva a obdivovatele zavražděné.

Vedle příběhu má film hodnotu ve vizuálním ztvárnění, v němž se ve srovnání s postupy svícení a snímání hollywoodských filmů čtyřicátých let odráží nekonvenční postupy filmu noir. Taktéž se domnívám, že snímek navzdory svým vizuálním kvalitám byl ve své době nedoceněn, protože nesplnil očekávání spočívající v navázání na úspěch Premingerova předchozího filmu *Laura* (*Laura*, USA, 1944).³ Tato pověst jej doprovází až dodnes, a proto dosud nebyla napsána žádná práce, která by se věnovala pouze *Padlému andělovi*. O zaplnění uvedené mezery bych se ráda pokusila touto bakalářskou prací.

Práce je rozdělena do dvou hlavních částí. První, teoretická část, se věnuje neoformalismu, který byl zvolen jako hlavní metodologický přístup. Konkrétně se s pomocí neoformalistických nástrojů zaměřuji na analýzu mizanscény a kamery. Teoretická část obsahuje i kulturně-historický kontext, ve kterém seznamuji čtenáře práce se vznikem filmu a produkčním týmem Otty Premingera. Ve druhé polovině bakalářské práce film analyzuji tak, že určuji hypotézu týkající se dominanty filmu. V závislosti na této hypotéze následně analyzuji vizuální složku, jelikož dominantu je generovaná stylem. Při analýze aplikuji nástroje a pojmy přiblížené v části první.

¹ Dále v textu používám český překlad názvu, pod nímž byl film uveden i na Noir Film Festivalu 2016 na Křivoklátě.

² Rozhodla jsem se veškerá cizí jména nepřechylovat, neboť respektuji jejich originální znění a domnívám se, že nevyvolávají u čtenářů textu nedorozumění.

³ *Laura* [Laura] [film]. Režie Otto PREMINGER. USA, 1944.

1. Kritika pramenu a literatury

1.1. Pramen

Pramenem pro tuto práci je film z produkce Twentieth Century-Fox *Padlý anděl* (*Fallen Angel*, USA, 1945) v režii Otty Premingera.⁴ Film jsem zhlédla v DVD formátu v originální verzi s anglickými titulky. Pro své potřeby jsem vypracovala i titulky české. V České republice byl film uveden na letošním Noir Film Festivalu 2016.

1.2. Literatura

V této kapitole se nejprve věnuji literatuře metodologické a v následující části i literatuře, kterou jsem použila především k nastínění kulturně-historického a žánrového kontextu.

1.2.1. Literatura metodologická

Primárními texty pro naplnění zadané metodologie jsou knihy Davida Bordwella a Kristin Thompson. Základním textem pro obecný přehled k problematice je studie „Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod.“⁵ Text je vyňat z knihy Thompson *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*.⁶ Ve své práci zdůrazňuji termíny dominanta a ozvláštňení, jejichž definice přebírám z článku Kristin Thompson. Ze stejné knihy dále využívám analýzu *Laury*, ve které Thompson⁷ analyzuje práci s hlediskovými záběry. Thompson se tímto termínem inspirovala u ruského strukturalisty Borise Uspenského.⁸

⁴ *Padlý anděl* [Fallen Angel] [film]. Režie Otto PREMINGER. USA, 1945. Nosič DVD. British Film Institute, 2011.

⁵ THOMPSON, 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).

⁶ THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

⁷ THOMPSON, Kristin. Laura. In: THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1998, s. 162-194.

⁸ 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.

Druhým primárním textem je kniha *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*,⁹ taktéž od D. Bordwella a K. Thompson. Knihu využívám pro analýzu stylu kamery a mizanscény a právě z pohledu, jaký v této knize představují její autoři, *Padlého anděla* analyzuji. *Umění filmu* nabízí teoretický i praktický pohled na zkoumanou problematiku, demonstrovanou na světové kinematografii a je tudíž vhodným materiálem, na němž lze vystavět formalisticky zaměřenou analýzu. Společně se zmíněným článkem Kristin Thompson z knihy získávám základní znalosti k vypracování neoformalistické analýzy. V analytické části nejprve stanovuji *dominantu*. Následně s touto hypotézou pracuji dále a analyzuji vizuální stránku filmu, abych hypotézu mohla ověřit. Jako doplňkovou literaturu k vizuální složce filmu používám knihu *Film Noir*¹⁰ Williama Luhra k doplnění žánrového, historického a kritického přehledu. Další kniha, která se věnuje stylu ve filmu noir je *Film Noir Reader*¹¹ od autorů Alaina Silvera a Jamese Ursiniho. Zde jsem pracovala zejména s článkem od Janey Place a Lowella Petersona s názvem „Some Visual Motifs of Film Noir“,¹² ve kterém se autoři věnují mizanscéně a kameře používané v tomto žánru.

1.2.2. Literatura předmětná

V teoretické části bakalářské práce se věnuji informacím o kulturně-historickém kontextu vzniku a uvedení filmu. Jelikož se snímek v době svého vzniku nedočkal valného úspěchu a byl řadu let opomíjen, nevzniklo mnoho odborné literatury, která by se filmem zabývala. Literatura, ze které přebírám informace o vzniku filmu, se věnuje režisérovi Ottovi Premingerovi a konkrétní údaje o *Padlém andělovi* mají doplňující charakter. Odborná literatura, která by se věnovala pouze *Padlému andělovi*, mi není známa. V tomto ohledu tedy má bakalářská práce představuje první analytický text pojednávající výhradně o tomto snímku.

⁹ BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.

¹⁰ LUHR, William. *Film Noir*. Malden: Wiley-Blackwell, 2012.

¹¹ SILVER, Alain, URSINI, James. *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 1996.

¹² PLACE, 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.

Jedna z knih, která mi pomohla zorientovat se v kontextu vzniku filmu, je kniha Foster Hirsche *Otto Preminger: The Man Who Would Be King*.¹³ Podle autora knihy se jedná o první úplný životopis Otty Premingera, který obsahuje také kompletní výčet jeho filmové tvorby. Jiná kniha, z které čerpám je *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger* od Chrise Fujiwary.¹⁴ Tuto knihu taktéž lze vnímat jako režisérův životopis. Oba autoři se věnují především společenským vztahům v produkčním týmu, vývoji scénáře a návaznosti *Padlého anděla* na předchozí Premingerův film *Laura*. Mimoto se Hirsch věnuje i narativní linii filmu, v jejímž rámci kritizuje konec snímku, kterému přisuzuje pouze funkční význam. Skrze příběh se pokouší identifikovat téma filmu. Uvažuje nad tématem intriky v *Andělovi* a také nad vizuálním ztvárněním. Popisuje funkci stínů a nachází symbolickou rovinu v mizanscéně jako příklad lze uvést jeho interpretaci vratkého schodiště ke Stellině bytu, které předznamenává nepřízeň osudu.¹⁵ Fujiwara se kromě zmíněného scénáře a produkčního týmu zaměřuje na kameru. Podle Fujiwary poskytuje LaShellova kamera proměnlivý pohyb, který do jisté míry následuje postavy Erica a June. Její přibližování a oddalování od postav naznačuje jejich vnitřní rozpoložení, náladu či znalost prostředí. V mnohých záběrech kamera postavy pronásleduje, což by podle Fujiwary mohl být odkaz na jejich nezávislost a individualitu. Fujiwara tvrdí, že kamera v *Padlém andělovi* vytváří vzorce, které postavy na jedné straně napínají a na druhé naopak uvolňují.¹⁶ Kromě těchto dvou autorů se o Premingerově filmu píše v řadě jiných encyklopedií jež se věnují filmu noir, ale vždy se jedná o přehledové texty, které si nekladou za cíl film zevrubně analyzovat. Příkladem je i kniha *100 Film Noirs*,¹⁷ ve které se autoři Jim Hillier a Alastair Phillips o filmu zmiňují opět z pozice příběhu a tématu.

Závěrem této kapitoly bych chtěla podotknout, že film *Padlý Anděl*, jak ostatně vyplývá z přehledu uvedené literatury, od svého vzniku po současnost unikal odbornému zájmu a tím pádem je tato bakalářská práce první, která se pokouší o systematickou analýzu snímku.

¹³ HIRSCH, Foster. *Otto Preminger: The Man Who Would Be King*. New York: Alfred A. Knopf, 2007.

¹⁴ FUJIWARA, Chris. *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger*. New York: Faber and Faber, 2008.

¹⁵ HIRSCH, Foster. *Otto Preminger: The Man Who Would Be King*. New York: Alfred A. Knopf, 2007, s. 129.

¹⁶ FUJIWARA, Chris. *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger*. New York: Faber and Faber, 2008, s. 67.

¹⁷ HILLIER, Jim, PHILLIPS, Alastair. *100 Film Noirs*. London: Palgrave Macmillan/BFI, 2009.

2. Metodologie

Jak již bylo zmíněno, metodologickým východiskem pro tuto bakalářskou práci je neoformalistická analýza. V následujících podkapitolách jsou popsány základní termíny a nástroje, které autoři neoformalismu pro svou teorii považují za stěžejní. Zmíněné termíny a nástroje jsem zároveň vyhodnotila jako přínosné pro analýzu zvoleného filmu, a tudíž vhodné pro splnění zvoleného cíle. Terminologii přebírám od autorů neoformalismu bez výhrad a nekombinuji ji s jiným typem analýzy. V analýze se zaměřuji na mizanscénu a práci kamery, a proto po představení dvou klíčových pojmů dominanty a ozvláštnění následuje přehled neoformalistických termínů spojených s mizanscénou a kamerou.

2.1. Neoformalistická analýza

Autory veskrze moderního teoretického přístupu jsou američtí teoretici a kritici Kristin Thompson a David Bordwell, kteří pro svou teorii vycházeli ze studií ruských formalistů. Neoformalismus podle nich není metodou se striktně určenými pravidly, ale obecnějším přístupem, respektive způsobem myšlení o kinematografii. Thompson 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.“¹⁸ Výběr této metody neoformalistického přístupu je pro zvolený film flexibilní konstrukcí, u které si badatel může stanovit to nejdůležitější pro analýzu a kolem metody ji vystavět.¹⁹

2.2. Základní termíny a nástroje neoformalistické analýzy

2.2.1. Dominanta

Koncept dominanty považuji za nejdůležitější nástroj neoformalistické analýzy, jelikož je zároveň jejím východiskem. Určením dominanty je schopen analytik rozlišit důležité prostředky díla od méně důležitých. Tvůrce filmu staví do

¹⁸ THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace*. Roč. 10, č. 1, s. 5-36. Přel. Zdeněk Böhm (*Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, 1988), s. 6.

¹⁹ Tamtéž, s. 5.

popředí prostředky podporující dominantu, zatímco ty méně důležité upozaduje.²⁰ Slovy Kristin Thompson: „Dominanta ovládá dílo, řídí a spojuje podřazené prostředky do nadřazených celků; prostřednictvím dominanty se k sobě vztahují stylistické, narativní a tematické roviny.“²¹ Díky nalezení hlavního formálního principu může analytik určit, jaká metoda analýzy je vhodná.²² V analýze filmu *Padlý anděl* jsem volila zaměření na kameru a mizanscénu, protože se domnívám, že záměrem režiséra bylo vyzvednout tyto filmové prostředky, aby podpořil dominantu filmu. Dominantu filmu *Padlý anděl* určuji v druhé části této bakalářské práce.

2.2.2. Ozvláštnění

Klíčovým termínem pro neoformalismus je rovněž ozvláštnění. Thompson termín přejímá od ruských formalistů. Jedná se o tzv. estetickou hru, jejímž cílem je účinek na divákovy mentální procesy.²³ Viktor Šklovskij shledává princip „ozvlášťování věci“ v komplikování či naopak bagatelizování již existujících forem. Tudíž věci, které se divákovi zdají vybledlé, všední, či neoriginální v reálném životě, jsou ozvláštněny a stanou se pro diváka nezapomenutelnými čímž dojde k prodloužení jejich percepce. Tato transformace každodenních věcí probíhá mimo jiné jejich zasazením do nového kontextu a jejím cílem je vyhnutí se zautomatizování.²⁴

2.3. Filmový styl

Podle Bordwella a Thompson analýza obrazu vyžaduje obeznámenost s barvami, tvary a kompozicí. Těmto prvkům filmového stylu je nutné porozumět, aby bylo možné pochopit rysy filmového média. U stylu pak zkoumáme mizanscénu, rámování, střih a vztah zvuku k filmovému obrazu. Já se ve své analýze zaměřuji primárně na mizanscénu a kameru, protože jsem přesvědčena, že po stanovení hypotézy o dominantě je analýza těchto složek zásadní.²⁵

²⁰ Tamtéž, s. 35.

²¹ Tamtéž, s. 35.

²² Tamtéž, s. 35.

²³ Tamtéž, s. 11.

²⁴ Tamtéž, s. 11.

²⁵ BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 158.

2.3.1. Mizanscena: Prostředí, kostýmy, osvětlování

Slovo „mizanscena“ vzniklo z francouzského *mise en scène*, v doslovném překladu „dát na scénu“. Slovo má základ v divadle, ale na rozdíl od něj u filmu zahrnuje vše od lokací a osvětlování až po kostýmy a herecké výkony. Zkrátka vše, co může divák vidět na filmovém plátně. Jednání před kamerou není nahodilé, a tak můžeme analyzovat funkci mizansceny.²⁶ Například při natáčení filmu *Padlý anděl* jsou lokace pro natáčení vybírány s pečlivým ohledem na dominantu filmu, a také jsou ovlivněny žánrovým uchopením filmu noir.

Jak jsem již naznačila, divadelní a filmová mizanscena, a tudíž i *prostředí* mizansceny, se zásadně liší. Bordwell a Thompson v knize *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*²⁷ citují filmového teoretika Andrého Bazina, který se k onomu rozdílu vyjadřuje takto: „Není divadla bez člověka, ale filmový příběh může probíhat bez herců. Dramatičnost mohou nabýt zavírající se dveře, list ve větru, vlny narážející na pobřeží.“²⁸ Na druhou stranu, podobně jako na divadle, i ve filmu může prostředí nabýt symbolického významu, jak popisují níže v textu při analýze *Padlého anděla*. Filmaři mohou jako prostředí volit existující externí lokace nebo využít studiových ateliérů a kulis.²⁹ Oba typy lokací jsou taktéž použity v analyzovaném filmu.

Podobně jako prostředí, i kostým může nést určitý symbolický význam a ve vyprávění plnit významnou kauzální roli.³⁰ Ve filmu noir má kostým význam v rozlišení povah ženských a mužských postav, případně typů postav, které jsou pro tento žánr typické – detektiv nebo například *femme fatale*. V *Padlém andělovi* se vyskytuje postava Erica, sukničkáře a tuláka, jehož společenský status je do značné míry určen ošumělým zevnějškem a prázdnou peněženkou.

Osvětlování je dalším důležitým filmovým nástrojem, protože do určité míry manipuluje s obrazem a stejně jako první dva mizanscénické nástroje může nést svou symbolickou rovinu. Světlejšími a tmavšími plochami obrazu směřuje osvětlování divákovu pozornost a zdůrazňuje texturu lidí a věcí, které jsou pro

²⁶ Tamtéž, s. 159.

²⁷ BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.

²⁸ Tamtéž, s. 162.

²⁹ Tamtéž, s. 166.

³⁰ Tamtéž, s. 166.

konkrétní filmové vyprávění klíčové.³¹ Za obvyklý postup svícení v hollywoodských filmech čtyřicátých let je považováno tzv. třibodové svícení. Nazývá se třibodové, protože předpokládá osvětlení scény ze tří směrů. Hlavní světlo je hlavní zdroj osvětlování, který obvykle směřuje na postavu pod úhlem asi 45° nad hercem. Většinou se jedná o tzv. ostré svícení, které zapříčiňuje ostře ohraničené stíny. Druhý zdroj – doplňkové světlo – je umístěn blízko kamery. Toto světlo měkké, roztráštěné a doplňuje hlavní světlo, aby nevznikaly kontrastní a nepřírozené stíny. Posledním zdrojem je zadní světlo, které svítí na herce zezadu. Díky zadnímu světlu odlišujeme herce od pozadí scény, protože zdůrazňuje hercovy obrysy. V klasickém hollywoodském třibodovém osvětlení čtyřicátých let je obvyklé high-key osvětlení. Poměr hlavního světla k doplňkovému je dostatečně velký, aby zjemnil ostré stíny vytvořené hlavním světlem a vznikly jemné stíny, které mají evokovat realitu. Naopak mezi postupy osvětlení u filmu noir patří low-key osvětlování. Poměr hlavního světla k doplňkovému se změní a vznikají kontrastní přechody mezi světlem a stínem. Snímek nabyde tajemného dojmu, stíny se zhutní a dojde k oddělení světla a tmy. Tvůrci filmu noir vyzkoušeli různá schémata, pomocí kterých nakládali s třibodovým osvětlením tak, aby dosáhli co nejvíce kontrastních a zároveň poutavých scén. V některých příkladech doplňkové světlo odstranili úplně, a tak v obraze vzniknou oblasti, které jsou naprosto černé. Place a Peterson hovoří i o kick osvětlení, které spočívá v přesunutí hlavního světla na jednu stranu za herce. Hlavní světlo může být přesunuto i pod herce nebo vysoko nad něj. V obou příkladech se vytvoří nepřírozené osvětlení.³²

2.3.2. Kamera: Tonální rozsah, perspektiva, rámování

Mizanscéna je snímána pomocí kamery. Ovšem kameraman nerozhoduje pouze o tom, co má být nasnímáno, ale především *jak* to má být nasnímáno. Jedním ze základních kamerových nástrojů je tonální rozsah. Pro potřeby mé analýzy je zásadní, že tonální rozsah zahrnuje škálu šedé, či kontrast černé a bílé barvy. Na základě kontrastu barev lze určit texturu a typ filmového materiálu. Výrazně citlivý materiál vytvoří obraz s nízkým kontrastem a naopak. Tonální rozsah během

³¹ Tamtéž, s. 178.

³² PLACE, 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. 66.

natáčení nejvíce ovlivňuje expozice obrazu (tedy množství proniknutého světla přes čočku kamery).³³

Perspektiva je odraz světla v objektivu, přičemž objektiv funguje jak divákovo oko. Poskytuje informace o měřítku, hloubce a prostorových vztazích objektů. Širokoúhlý objektiv scénu prohloubí, naopak teleobjektiv může obraz zploštit.³⁴ Ohnisková vzdálenost objektivu je vzdálenost středu objektivu od ostrého bodu na filmu (tzv. ohnisko), takže mění vnímání, důležitost, hloubku a poměr věcí v obraze.³⁵

Hlavní kameraman pracuje s *rámováním* obrazu. Pozornost věnuje úhlům kamery (též rakurzu). Rám obrazu určuje úhel pohlížení na mizanscénu. Ve filmu *Padlý anděl* má rámování obrazu svůj specifický záměr, který rovněž jako sama mizanscéna má dopad na dominantu filmu. LaShelle s Premingerem využívají přímých pohledů, nadhledů, podhledů a dochází k častým změnám ve velikosti rámování (též velikosti záběrů), za stejným účelem zdůraznění dominanty. Rozlišujeme velký celek, celek, americký plán, polocelek, polodetail, detail a velký detail.³⁶

Jelikož je film časoprostorové umění, tak vedle částečně popsaných prostorových dimenzí (velký celek, celek, apod.) využívá kamera i manipulace s časem, díky kterému lze například dosáhnout dlouhých záběrů, které používají i hlavní kameraman *Padlého anděla* Joseph LaShelle s Ottem Premingerem. Vlastnosti dlouhého záběru jsou zpravidla zcivilnění, zpřítomnění, a zrealnění situace. Průměrná délka záběru u filmu z čtyřicátých let je něco okolo deseti vteřin a proto použití dlouhého záběru zpravidla nese významný tvůrčí záměr. Obvykle jej chápeme jako alternativu k sérii záběrů a pokud je scéna prezentována v jednom záběru, označujeme ji termínem záběr-sekvence. Zároveň je důležité si uvědomit, že v případě dlouhých záběrů může střih nést významnou vyjadřovací roli.³⁷ Příkladem dlouhého záběru, kde závěrečný střih má významovou hodnotu je film *Dotek zla*.³⁸ Úvodní záběr nabízí alternativu ke scéně z mnoha záběrů, jak je to obvyklé u množství filmů od druhé poloviny 20. století. Dlouhý záběr zdůrazňuje

³³ BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 224.

³⁴ Tamtéž, s. 230.

³⁵ Tamtéž, s. 230.

³⁶ Tamtéž, s. 252.

³⁷ Tamtéž, s. 276.

³⁸ *Dotek zla* [Touch of Evil] [film]. Režie Orson WELLES. USA, 1958.

závěrečný střih, během něhož dojde k výbuchu auta.³⁹ Dalším důležitým neoformalistickým pojmem je hlediskový záběr. Kristin Thompson jej popisuje a následně aplikuje ve své analýze Premingerovy *Laury*. Thompson⁴⁰ se při aplikaci hlediskového záběru inspirovala pojmem hledisko (point-of-view) z knihy *A Poetics of Composition* ruského strukturalisty Borise Uspenského. Hledisko označuje „pohled“, prostřednictvím kterého je nazíráno na události v příběhu.⁴¹ Thompson tento způsob analýzy přenesla na film a aplikovala jej na příkladovou analýzu Premingerova filmu *Laura*. 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.“⁴²

V kapitole metodologie jsem shrnula základní principy neoformalismu a neoformalistické analýzy tak, jak ji chápe David Bordwell a Kristin Thompson ve svých knihách. Krátce jsem rozebrala primární termíny a prostředky, které následně využiji při analýze zvoleného filmu.

³⁹ BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 278.

⁴⁰ THOMPSON, Kristin. Laura. In: THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1998, s. 162-194.

⁴¹ 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.

⁴² BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 646.

3. Kulturně-historický kontext

V kapitole se zaměřuji na okolnosti vzniku filmu *Padlý anděl*. Nejprve se věnuji vzniku scénáře a výběru nejužšího produkčního týmu, jehož snahou bylo natočit příběh podobný ověřené konstrukci filmu *Laura*. V kapitole velkou část věnuji problémům se scénářem a několikrát upravované závěrečné scéně, která pravděpodobně přispěla k neshodám mezi produkčním týmem a producentem filmové společnosti Twentieth Century-Fox, Darrylem F. Zanuckem.

Na úvod je nutné podotknout, že film *Padlý anděl* byl navrhnout k realizaci a posléze realizován v atmosféře úspěchu režisérova předchozího filmu *Laura* (1944). Na základě získané literatury se domnívám, že značná část rozhodnutí produkčního týmu při tvorbě *Padlého anděla* měla vést k opakování úspěchu *Laury*. I když se film rovnocenného ohlasu nedočkal, jeho vizuální hodnota je nepopíratelná.

Podobně jako *Laura*, i *Padlý anděl* byl natočen dle knižní předlohy. Snímek je natočen na základě stejnojmenného kriminálního románu Martyho Hollanda (což je pseudonym Mary Holland). Předloha byla roku 1944 odkoupena společností Twentieth Century-Fox, a to ještě před její první publikací nakladatelstvím Dutton o rok později.⁴³ Pro Premingera byla kniha především melodramatem s reálnými a jasně definovatelnými postavami. Skrze jejich reakce bylo možné snáze vybudovat napětí.⁴⁴ Navzdory tomu jedním z hlavních důvodů pro schválení předlohy společností Fox byla pravděpodobně touha výrobního producenta Darryla F. Zanucka opakovat úspěch *Laury*. Toto tvrzení se shoduje i s faktem, že oba filmy mají shodnou premisu: příběh se dotýká osudu mladé femme fatale, která je obětí vraždy a zároveň objektem obsese několika mužů.⁴⁵

Po schválení předlohy Preminger najal svého studenta z oboru scenáristiky Harryho Kleinera, kterého roku 1939 vyučoval na Yalově dramatické škole v New Havenu. V letech 1939 a 1940 zde Preminger vyučoval herectví a režii. Preminger výběr scenáristy odůvodnil slovy, že ho rozčiloval neúspěch jeho žáků, a proto si

⁴³ FUJIWARA, Chris. *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger*. New York: Faber and Faber, 2008, s. 61.

⁴⁴ Tamtéž, s. 61.

⁴⁵ Tamtéž, s. 61.

přečetl rozepsaný scénář jednoho ze svých nejlepších studentů Harryho Kleinera. Scénář se Premingerovi líbil a Kleinera pozval do Hollywoodu. Preminger později uvedl, že Kleinerova práce na *Padlém andělovi* jej obhájila jako učitele.⁴⁶

První verze scénáře vznikla 2. března roku 1945. Zanuck měl výhrady ke konci příběhu a vyšetřování vraždy Ericem Stantonem (hlavní mužskou postavou). Jeho konfrontace s vrahem měla být začleněna do dalších úprav. Výhrady vznesly i Správa Produkčního kodexu (The Production Code Administration) a americký Úřad válečných informací (Office of War Information), a to konkrétně ke scéně, ve které bývalý policista Judd (Charles Bickford) mlátí podezřelého Atkinse (Bruce Cabot) za přítomnosti místního šerifa. Scénář byl pozměněn tak, že šerif odchází z bytu zavražděné, není přítomen násilí a nemůže obviněného ochránit. Cenzurou prošla i scéna, během níž mají June Mills a Eric být spolu v hotelovém pokoji. Ve finální verzi obě postavy vedle sebe pouze leží. V polovině dubna roku 1945 Kleiner na vyžádání producenta Zanucka zahrnul další změny ve scénáři. Podezření z vraždy mělo připadnout na Claru (starší sestru June, ztvárněnou Annou Revere). Kleiner připsal i závěrečný boj mezi Juddem (Stelliným vrahem) a Ericem na vrcholku útesu.⁴⁷

Již během první verze scénáře Zanuck prosazoval, aby bohatou June Mills hrála některá ze slavných hollywoodských hereček tehdejších let. Navzdory faktu, že June Mills působí v porovnání se zavražděnou servírkou Stellou jako usedlá a nevýrazná postava, se role zhostila Alice Faye, známá muzikálová herečka čtyřicátých let, která byla ve své dosavadní kariéře již šestnáctkrát obsazena. Taktéž producent snímku doufal, že by herečka dokázala přitáhnout diváky.⁴⁸ Faye k režisérovi překvapení nabídku přijala. Preminger řekl: „Role June byla odlišná od toho, co chtěla Alice Faye ve své kariéře dokázat. Nebyla to role okouzující, krásné nebo opravdu mladé dívky. Ale věděl jsem, že je to skutečné a reálné, spíš jako samotná osobnost Alice Faye než její role.“⁴⁹

Jedním z požadavků Faye bylo obsazení herce Dany Andrewse do role Erica Stantona. Andrews ztvárnil roli detektiva v předchozím Premingerově filmu *Laura*.

⁴⁶ HIRSCH, Foster. *Otto Preminger: The Man Who Would Be King*. New York: Alfred A. Knopf, 2007, s. 126.

⁴⁷ FUJIWARA, Chris. *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger*. New York: Faber and Faber, 2008, s. 62.

⁴⁸ Tamtéž, s. 63.

⁴⁹ HIRSCH, Foster. *Otto Preminger: The Man Who Would Be King*. New York: Alfred A. Knopf, 2007, s. 127.

Podle Chrise Fujiwary se Andrews k produkčnímu týmu přidal jen neochotně, protože mu scénář přišel nepravděpodobný.⁵⁰ Role Stelly byla obsazena nepříliš známou Lindou Darnell, krásnou dívkou s havraními vlasy a hlubokým hlasem i pohledem. Avšak podle výpovědí zaměstnanců společnosti Fox Preminger neměl Darnell rád a při natáčení na ni křičel. Další komplikací byl také fakt, že Darnell byla na natáčení často opilá.⁵¹

1. května byl znám celý produkční tým a začalo se natáčet. Částečně se skládal z pracovníků, se kterými Preminger pracoval i na *Lauře*. Byla to návrhářka kostýmů Bonnie Cashin, asistent režie Tom Dudley a v neposlední řadě kameraman Joseph LaShelle. LaShelle byl osmkrát nominován na Oscara a jedenkrát Oscara získal, a to za Premingerův film *Laura*.⁵² Ve filmu se taktéž objevila herečka Dorothy Adams v roli sousedky zavražděné Stelly, která v *Lauře* ztvárnila roli hospodyně.⁵³

Hudebním skladatelem byl David Raksin, který složil ústřední píseň „Slowly“. Píseň složil v roce 1939 pro svoji ženu a označil ji jako „píseň do nočního klubu“. Píseň měla původně zpívat Faye, ale po dalších úpravách ve scénáři Zanuck odmítl, aby píseň zpívala postava June a místo toho se stala písní servírky Stelly.⁵⁴

Natáčení bylo ukončeno 26. června. Po natočení všech záběrů Zanuck označil konec filmu za neuspokojivý. Během dvou dnů v červenci byl konec opět přepsán a souboj na útesu vyškrtnut. Nová verze konce se měla odehrávat v bistro, kam se Eric vrací, aby usvědčil bývalého policistu Judda z vraždy Stelly. Konec byl pravděpodobně natočen za jeden den.⁵⁵

Zanuck monitoroval vývoj všech scénářů, které měl u Twentieth Century-Fox jako producent na starosti. Podle Waltera Beische Zanuck kontroloval každou natočenou scénu i režisérův krok. Stříhal každý den, ale ne citlivě, jak by se dalo očekávat. Zanuck vyškrtával celé sekvence filmu, zpravidla ty, které patřily Alici

⁵⁰ FUJIWARA, Chris. *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger*. New York: Faber and Faber, 2008, s. 63.

⁵¹ HIRSCH, Foster. *Otto Preminger: The Man Who Would Be King*. New York: Alfred A. Knopf, 2007, s. 127.

⁵² IEC: *Internet Encyclopedia of Cinematographers* [online]. [cit. 13. 10. 2016]. Dostupné z: <http://www.cinematographers.nl/GreatDoPh/lashelle.htm>.

⁵³ FUJIWARA, Chris. *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger*. New York: Faber and Faber, 2008, s. 63.

⁵⁴ Tamtéž, s. 63-64.

⁵⁵ Tamtéž, s. 64.

Faye či Lindě Darnell.⁵⁶ Preminger prohlásil, že u studia Fox všichni věděli, že Darryl Zanuck neměl empatii pro ženy ve filmu. Ženské problémy a city ho nudily.⁵⁷

Po letech Preminger *Padlého anděla* nejmenoval, když hovořil o filmech, které natáčel pro Twentieth Century-Fox. O snímku mluvil pouze při vzpomínkách na rozdíl mezi kosmopolitním newyorským divadelním prostředím a izolovaným filmovým světem Hollywoodu.⁵⁸

Zanuckovy zásahy do filmu, bryskní přetočení konečných scén a snaha napodobit úspěch *Laury* pravděpodobně zapříčinily poněkud chladné přijetí diváků a Premingerův zjevný nezájem o film. K Premingerově opomíjení patřil i fakt, že *Padlý anděl* byl točen pro společnost Fox. Touha mít dostatek peněz na natáčení dlouhých snímků ho více méně dostala do pastí.⁵⁹ Film byl postupem času přehlížen. Dobový kritik Otis Guersey Jr. v *New York Herald Tribune* poznamenal, že příběh má tři narativní linie, ale ani jedna z nich není uvedena na ostré světlo.⁶⁰ Současný kritik Forster Hirsch shledává problém v závěrečné scéně, která byla napsána a natočena takřka za jeden natáčecí den. Hirsch však podobně jako Chris Fujiwara vyzdvihuje práci s kamerou.⁶¹ Taktéž já jsem přesvědčená o jeho vizuální kvalitě, která je zásluhou práce kameramana a produkčního týmu Otty Premingera.

⁵⁶ Tamtéž, s. 64.

⁵⁷ Tamtéž, s. 64-65.

⁵⁸ Tamtéž, s. 66.

⁵⁹ HIRSCH, Foster. *Otto Preminger: The Man Who Would Be King*. New York: Alfred A. Knopf, 2007, s. 129.

⁶⁰ Tamtéž, s. 129.

⁶¹ Tamtéž, s. 129.

4. Neoformalistická analýza

4.1. Hypotéza dominanty

Jak jsem již popsala výše, pomocí dominanty určujeme, podle jakého konstrukčního principu je film uspořádán do celku. Když se vrátím zpět k výňatku o *Padlém andělovi z The World and Its Double*, Chris Fujiwara určuje za pravděpodobné téma či konstrukční princip problém sebepoznání. Nikoliv však v rovině individuálního hrdiny. Problému sebepoznání si Fujiwara všímá jako globálního problému spočívajícího v nepoznání jakékoliv lidské osoby.⁶² Otto Preminger byl režisérem, jehož postavy nemluví a nejednají pouze samy za sebe, ale za celé skupiny lidí. Jeho postavy vypovídají o lidských charakterech a vlastnostech, které nám jsou vlastní, působí na diváka civilně, jsou mu blízké, a to i když jsou konfrontovány s vraždou, což pravděpodobně není situace, která by byla vlastní každému divákovi. Preminger si vybral předlohu od Martyho Hollanda, protože „postavy jsou plně definované a skutečné. Je to melodrama a napětí je budováno skrze reakce lidí.“⁶³ To ale neznamená, že by Premingerovy postavy byly snadno čitelné. Naopak. Eric nijak explicitně nepromlouvá k divákovi, dokonce ani mnohdy nevysvětluje důvody svého jednání. Navenek se Eric jednoduše chová tak, jak bychom se nejspíš chovali i my. Jaký je ale tento muž uvnitř, co si skutečně myslí a co opravdu cítí, to je nám zatajeno. Máme možnost jej sledovat, jak se chová pouze navenek, úplně stejně jako máme možnost sledovat naši rodinu, přátele, milence, milenky či známé. Možná jsou nám blízcí, někteří jsou nám snad i bližší než jiní, ale nikdy úplně nezjistíme, co si skutečně myslí. Vždy jen uvidíme jejich reakce a navždy budeme zaseknutí někde na půli cesty mezi vlastním sebepoznáním a lidmi okolo nás. Vytváří se princip dualismu: já, jako individuální lidská osoba vs. ostatní lidé. A právě tuto myšlenku se Preminger svým filmem snaží divákům zprostředkovat. Domnívám se, že dominantou tohoto filmu je odcizení od společnosti.

Dominantu zde na začátku analytické části určuji, protože se domnívám, že její znalost, nebo alespoň její hypotéza, mi pomůže analyzovat mizanscénu

⁶² FUJIWARA, Chris. *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger*. New York: Faber and Faber, 2008, s. 70.

⁶³ Tamtéž, s. 61.

a kameru filmu, neboť to jsou právě tyto složky filmového stylu, které toto téma pomáhají generovat.

4.2. Motiv odcizení člověka a jeho manifestace v mizanscéně

Pro přehlednější orientaci v lokacích *Padlého anděla* jsem se rozhodla provést bodový soupis lokací podle chronologického uspořádání ve filmu, které jsou vloženy v Příloze této práce. Poznámkou „D“ či „N“ za lomítkem udávám, zda scéna byla točena ve dne, nebo v noci. Tato poznámka mi pomůže určit, která denní doba ve filmu převažuje. Díky tomu lze lépe porozumět další práci s mizanscénou včetně vzorců, které může nabídnout. Také mi pomůže odlišit scény klíčové pro výklad filmu od scén s čistě narativní funkcí.

Jak již bylo zmíněno, *Padlý anděl* se řadí mezi noirové filmy. Preminger upřednostňuje temné prostředí, hru se stíny a poněkud chladné a neobydlené místnosti. Oproti *Lauře* však volí nejen natáčení v ateliérech, ale hojně využívá i natáčení ve venkovních lokacích. Většina záběrů se natáčela v okolí Los Angeles a v San Franciscu. *Padlý anděl* je první Premingerův film, který ve velké míře využívá lokace pro podpoření struktury reality.⁶⁴ Již při tomto základní rozdělení na ateliéry a venkovní lokace se nabízí motiv duality. Zvláště pak v okamžiku, kdy nejvýraznější lokací je moře, které v tomto kontextu můžeme chápat jako metaforu pro svobodu, která působí opět kontrastně ve srovnání s detektivním žánrem filmu. Když tato dvě slova spojíme, nabízí se téma touhy odplout od stávající situace za něčím lepším. Mizanscéna v *Padlém andělovi* má symbolický charakter. Stejně jako moře, tak i všechny ostatní lokace plní funkce, které pomáhají definovat postavy, jejich charakter a vzájemné vztahy, a mohou naznačovat i povahu jejich snů a tužeb.

4.2.1. Osvětlení v *Padlém andělovi*

Jak můžeme vypořádat z výčtu lokalit, třicet jedna scén (včetně úvodní titulkové sekvence) se odehrává v noci, dvacet pět za dne. Větší frekvenci nočních scén přičítám stylu žánru noir a detektivnímu tématu. Z výčtu však lze i vypořádat, v jakých situacích noční scény ustupují těm denním. Nejprve vidíme sedm nočních scén, za kterými následují tři denní. Pak se poměr nočních a denních

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

scén stabilizuje na čtyřech. Další zlom nastává v okamžiku, kdy se Eric rozhodne svést June a vydává se za ní do kostela (bod č. 23. Před kostelem – viz „Příloha – Segmentace syžetu“). Od tohoto okamžiku začínají převládat denní scény v prosluněných lokalitách, jako je kostel, dům Millsových a scény v San Franciscu. Noční záběry začnou převládat v závěru filmu, ve kterém Eric odhaluje vraha. Největší výskyt nočních scén je již v úvodních scénách filmu, ve kterých Eric přijede do města Walton a seznámí se se Stellou. Naopak největší hojnost denních scén se nachází v druhé polovině filmu, a to v den, kdy Eric zjistí, že byla Stella zavražděna a její smrt se vyšetřuje. Na tomto rozdělení scén podle lokalit lze pozorovat denní a noční scény v souznění s narativem filmu. Noční scény převládají, když se Eric sbližuje se Stellou a začnou ustupovat v okamžiku sblížení Erica s June. Když tuto skutečnost zobecním, lze ke Stelle přiřadit noc a k June den. To leccos vypovídá o charakterech těchto dvou postav, ale zároveň i o charakteru samotného Erica, který se pohybuje mezi těmito dámami. June/Stella, den/noc a Eric neurčitě pohybující se někde mezi nimi korespondují s hypotézou dominanty odcizení, které vede k problému sebepoznání. Když se zamyslíme nad poslední scénou filmu, ve které Eric po usvědčení vraha nasedá k June do auta a s vyrovnaným svědomím odjíždí domů, je možno předpokládat, že Eric našel sám sebe.

Film *Padlý anděl* využívá low-key osvětlení, tak, jak jej popisují v teoretické části. Jak jsem již zmínila, low-key se od high-key osvětlení liší v intenzitě doplňkového světla v poměru k hlavnímu a zadnímu světlu.⁶⁵ V případě filmu noir je doplňkové světlo slabé, a tudíž tvoří kontrast mezi světlými a tmavými oblastmi obrazu.⁶⁶ Tvrdý, nerozptýlený efekt působí tajemným a svůdným dojmem, ale zároveň podporuje určitou nedosažitelnost a odtazitost. Svícení je díky hlubokým stínům studené, ale zároveň i neproniknutelné a lákavé. Zde se dá hovořit o typické noirové náladě včetně paranoie a ohrožení.⁶⁷ Častější výskyt nočních scén v kombinaci s low-key svícením navozuje dojem přemožení světla temnotou, která postavám nyní hrozí ze všech stran. V nočních scénách točených ve venkovních

⁶⁵ PLACE, 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. 66.

⁶⁶ BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 642.

⁶⁷ PLACE, 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. 66.

lokacích používá Preminger techniku night-for-night, kdy jsou noční scény skutečně natáčeny v noci a nikoliv za dne jako při tzv. americké noci. Ve čtyřicátých letech se totiž hojně využívaly záběry točené ve dne s filtrem navozujícím noc, které nebyly tolik nákladné a časově náročné jako natáčení v noci. Oproti dennímu natáčení se musí noční scéna totiž uměle nasvítit. Účinkem nočního natáčení je vysoký kontrast stínů. Nebe je černé oproti šedému nádechu denních záběrů točených pro noc.⁶⁸ Příkladem může být hned první scéna (2. Zastávka autobusu – Walton, snímek 4.1 – viz „Obrázková příloha“). Stíny jsou sytější, kontrast mezi osvětlenými a neosvětlenými částmi obrazu je větší a nebe je úplně černé. Americkou noc Preminger používá také, a to především ve studiových scénách. Na zadní projekci byla použita americká noc a první plán byl točen ve studiu. Zde nám můžou být příkladem všechny noční scény točené s výhledem na moře a scény z pláže (scéna 3., 19., 40., 42., 55. Před Popovým bistro s výhledem na moře, 13. Terasa tančírní Savern s výhledem na moře a scéna 14., 33. Pláž). Domnívám se, že se jedná o studiové scény s projekcí moře. Ve scéně 33. (snímek 4.2) s projekcí moře můžeme vidět, že noční nebe je šedé se světlými mraky a prosvětleným obzorem, které bychom v případě noční scény neviděli. Kdyby stejná scéna byla točena v reálných lokacích a za tmy, pravděpodobně bychom neviděli nic kromě slabých odlesků vln.

4.2.2. Metafora blížící se vraždy v mizanscéně

Jak jsem zmínila v úvodu této kapitoly, dle mého názoru, v konkrétních scénách je přítomno metaforické vyznění, které se týká vyvrcholení hlavní narativní zápletky, což je smrt Stelly. Zaměřím se teď na svícení ve scénách situovaných do bistra a týkajících se Stelly a její vraždy.

Ve scénách 10 a 30 Popovo bistro lze vidět, jak mizanscéna podporuje příběhovou linku filmu. Ze záběru ze scény 10 (snímek 4.5) nalevo vidíme majitele bistra Popa, uprostřed budoucího vraha Stelly a napravo Erica. Z rozestavění herců v záběru je zřejmé, že má záběr na diváka působit stísněně a klaustrofobicky. Intimita dvou postav v prvním plánu je zjevně ohrožena vrahem, který sedí trochu vpovzdálí, ale uprostřed dění. Zatímco je divák zaujat rozhovorem postav, nevěnuje pozornost vrahovi uprostřed. Výrazným prvkem mizanscény jsou ve scéně 10. i 30.

⁶⁸ Tamtéž, s. 67.

žaluzie a jejich odraz na stěnách i postavách. Srovnáme-li 4. scénu se snímkem 4.3 odehrávající se taktéž v bistro, ve kterém se Eric se Stellou teprve seznámí nebo se scénami z bistra, ve kterých se vrah nevyskytuje (20. a 41. scéna), můžeme pozorovat změnu ve svícení. Ve scéně 4. (snímek 4.6) je bistro plně osvětleno. Stíny na stěnách jsou minimální a z ostrých stínů postav se můžeme domnívat, že bylo použito tvrdé svícení. Ve snímku 4.4 rozestavení postav v záběru poukazuje na utlačování, kontrolování a „obskakování“ Stelly jejími obdivovateli. Stella sedí v levé části bistra. Celou druhou půlku obrazu vyplňují dvě mužské postavy Erica a Judda. První změna svícení nastává ve druhé scéně v bistro, a v již popsané 10. scéně. Na postavách se odráží stíny ze žaluzií, kdy i za bílého dne jsou stíny daleko sytější než v předchozí noční scéně v bistro. Považuji za důležité si v této scéně povšimnout oblečení Stelly. Stella zde má na sobě světlé šaty bez vzorů. Ve scéně 20. je bistro před otevřením, a tak tam nejsou žádní zákazníci. Stella má na sobě opět stejné světlé šaty, stěny jsou trochu tmavší, ale stále dostatečně světlé. V následující 30. scéně Stella rozmlouvá s Ericem. Do jejich hádky přichází detektiv Judd (pozdější vrah). Stella mu nalévá kávu a Eric odchází. Opět si povšimněme mizanscény na snímku 4.7. Stella má oblečené pruhované šaty a žaluzie opět vytváří pruhované vzorce na stěnách. Po příchodu Judda ve stejné scéně (snímek 4.8) je přítomnost pruhovaných vzorů v mizanscéně zjevná. Ve scéně 41. se Stella, oblečená v černých šatech s bílými třásněmi, objevuje naposledy. Poté co se dozví, že je Eric ženatý s June, zhasíná v bistro a postavy zůstávají v naprosté tmě (snímek 4.9). Domnívám se, že narůstající množství pruhových vzorů v bistro v okamžiku, kdy je přítomna Stella i její vrah Judd má předznamenávat katastrofu. Když pak následně má Stella v bistro oblečené černé šaty a zhasne světlo, je to znak jejího blízkého konce, neboť její šaty se postupně stávají symbolem jejího nezvratného osudu.

4.2.3. Motiv duality

Úvodní titulky filmu s dynamickým hudebním podkresem Davida Raksina „vyskakují“ jako silniční značky s neonovými nápisy. Nacházíme se totiž v noční lince autobusu, který si razí cestu do San Francisca. Během prologu se seznamujeme s mužem předstírajícím spánek na jednom z prázdných sedadel. Řidič zastavuje v prázdném městečku Walton zhruba na půli cesty z Los Angeles do San Francisca. Muž, Eric Stanton, je kvůli nedostatku peněz na další cestu donucen

vystoupit. Jeho ekonomický bankrot je metaforou pro morální bankrot.⁶⁹ První lokací, která rozvíjí děj je tedy poněkud opuštěné noční město. 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“ (v češtině 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. Domnívám se, že je zde možné najít paralelu mezi silnou touhou Stelly a místem, na kterém se nachází její pracoviště. Moře je odkaz na zmíněné téma touhy odplout od stávající situace za něčím lepším. Stella je podobně jako Eric v bezvýchodné situaci. Oba nemají peníze a nachází se v místě, které podle nich nemá perspektivu.

Po návštěvě bistra je Ericovou další zastávkou místní hotel. Hotelový pokoj číslo 216 má prázdné stěny a jednoduchý našedlý nádech. Hotelový pokoj ve Waltonu, stejně jako hotelový pokoj v San Franciscu v druhé části filmu, jsou odosobněné pokoje, které slouží jen jako přechodná zastávka na cestě. Nachází se v nich pouze postel, zrcadlo a koupelna, která je mimo záběr. Předměty v záběru navozují domnělou důležitost, jelikož vytvářejí stabilní kompozici: například ve scéně, v níž Eric stojí před zrcadlem, snaží se odstranit skvrnu na své kravatě a přitom diskutuje s asistentem profesora Madleyho panem Ellisem (snímek 4.3). Pokus o odstranění skvrny z kravaty zase lze číst jako pokus o očištění, upravení či vylepšení svého dosavadního života. Po chvilkové snaze Eric kravatu věší na zrcadlo a dál se o skvrnu nezajímá. Zrcadlo ve filmu noir symbolizuje reprezentaci roztříštěné osobnosti, ale také zidealizovaného obrazu.⁷⁰ Ovšem v kontextu *Padlého anděla*, filmu, který je zřejmě postaven na kontrastu, může na diváka motiv zrcadla působit jako opětovné zhmotnění duality. V další scéně se zrcadlo objevuje už jen v bytě Stelly. V tomto případě může zrcadlo nést význam zlověstné předtuchy, což je podle Place a Petersona taktéž užívaným výkladem tohoto motivu. Pro postavy filmu noir je typické, že vidí svůj odraz v zrcadle nebo stínu. Zastavme se chvíli

⁶⁹ FUJIWARA, Chris. *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger*. New York: Faber and Faber, 2008, s. 67.

⁷⁰ PLACE, 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. 68.

u Stellina bytu. Eric ve filmu třikrát navštíví místo, ve kterém Stella bydlí. Ve dvou případech spolu rozmlouvají u vratkých schodů do jejího bytu. Za předpokladu, že schody do bytu mají svůj význam, lze se domnívat, že je Stellin byt místem, které díky vratkosti schodů ztrácí svou stabilitu, stejně jako Stella. Stella má dominantní a destruktivní osobnost, která narušuje její stabilitu ve společnosti. Kromě zrcadla je dalším výrazným doplňkem bytu plyšový medvěd. Medvěd poukazuje na Stellinu dětinskost a lehkovážnost. Opět zde lze pozorovat motiv duality. Ač je Stella prezentována jako dospělá sebevědomá femme fatale, diváka zaujme její plyšový medvěd, který vytváří v kontrastu s její povahou dualitu.

Do kontrastu odosobněných hotelových pokojů prakticky bez oken je posazen domov Millsových, který Eric navštěvuje hned ráno po noci v hotelu Walton. Na snímku 4.4 je vyobrazena kuchyně Millsových (scéna 9.). Jejich dům je první místo, které ve Waltonu vidíme za denního světla. Oproti hotelu v předchozí scéně je dům prosvětlený, čistý (tento dojem podporuje i starší ze sester Clara, která nejspíš v domě právě zametala, protože drží v rukou koště), ve vstupní hale se vyskytují rostliny, obrazy a další bytové doplňky, v podkresu slyšíme zpěv ptáků. Vzhled a jednání sester je také radikálně odlišné od Stelly. June Millsová je blondýna, zatímco Stella bruneta. Obě sestry mají vybranou mluvu, před jídlem se modlí k Bohu, jsou bohaté a nemají zkušenosti s muži. Stella působí opačným dojmem. Vidíme ji flirtovat s několika muži a patří do nižší sociální vrstvy. Domnívám se, že domov, ve kterém June a Stella žijí, je jedním z mnoha vyjmenovaných rysů, které je od sebe odlišují. Zatímco z domova June číší vychování, bohatství a světlo, ze Stellina bytu nikoliv. V jedné z následujících scén nacházíme June v kostele, kde hraje na varhany. Hra na varhany v kostele je opět prosvětlená scéna. Místo má symbolizovat víru, velkolepost a ušlechtilost, kterou v případě femme fatale Stelly nenajdeme. June a Stella tedy představují střetnutí dvou rozdílných sociálních vrstev, jak to tvrdí Jim Hillier a Alastair Phillips.⁷¹ Po spirituálním vystoupení profesora Madleyho, z něhož byla June znechucená a Stella opět naopak nadšená, nabízí Madley Ericovi odvoz do San Francisca. Tuto situaci lze analyzovat jako jedinečnou možnost pro Erica odjet z Waltonu do jeho vytoužené destinace. Eric však není připraven odejít bez Stelly a odvoz odmítne. Foster Hirsch popisuje příběh a postavy v něm jako „prolezlé náznaky utrpení“.

⁷¹ HILLIER, Jim, PHILLIPS, Alastair. *100 Film Noirs*. London: Palgrave Macmillan/BFI, 2009, s. 94.

June je podle něj křesťanka, která žije neradostným a nevzrušujícím životem. Bydlí se starší sestrou, která má podle Hirsche k June incestní náklonnost.⁷² S tímto tvrzením úplně nesouhlasím. Domnívám se, že nelze mluvit o incestní náklonnosti, ale o strachu, který je v Claře zakořeněn. Podle monologu profesora Madleyho při spirituálním představení Clara v minulosti věřila jakémusi muži, který ji podvedl kvůli penězům. Clara tedy měla pouze strach, že její mladší sestru potká to samé, a proto ji chránila více, než bylo potřeba a její chování předznamenalo Juniinu vzpouru.

Přistoupíme-li na hypotézu dominanty odcizení, je nutno ji zde doplnit. Analýza mizanscény naznačila, že řízený konstrukční princip odcizení se s analýzou ztotožňuje pouze v některých situacích, a proto je zapotřebí rozšířit dominantu o prvek, který by byl vhodným doplňkem. Na základě analýzy mizanscény lze určit, že nejvýraznějším prvkem je dualita. Dualita se opakuje ve velkém množství případů: Stella je vzhledově i svým vystupováním odlišná od June, téměř vyrovnané použití denních a nočních scén, motiv vraždy je dán do kontrastu s vyhlídkou na svobodu, Eric se ve Waltonu ocitne na půli cesty mezi Los Angeles a San Franciscem apod. Tento opakovaný stylistický vzorec duality se ve filmu objevuje na úrovni témat, dílčích motivů i stylistických vzorců spojených s kamerou a mizanscénou a ovlivňuje divákovu pozornost.

⁷² HIRSCH, Foster. *Otto Preminger: The Man Who Would Be King*. New York: Alfred A. Knopf, 2007, s. 129.

4.3. Kamera v *Padlém andělovi*

Podobně jako u mizanscény i u filmové kamery pozorují stylistické vzorce, prostřednictvím kterých filmaři komunikují s divákem. Stylistické systémy a narativní nebo nenarativní forma se vzájemně ovlivňují, aby společně utvořily filmové dílo, které v konečné formě ovlivňuje divákovu očekávání a působí na jeho percepci.⁷³ V této kapitole se věnuji kamerovým stylistickým vzorcům, které jsou přítomny ve filmu *Padlý anděl*.

Hlavním kameramanem je Joseph LaShelle, se kterým Otto Preminger spolupracoval i na filmu *Laura*. LaShelle používá kamerové postupy, díky kterým lze v *Padlém andělovi* shledat některé až analogické metody k těm užitým již ve filmu *Laura*, ač jsou stále dost inovativní. Jiný důvod pro podobnost mezi filmy spočívá v příslušnosti snímku k žánru filmu noir. V případě filmu noir je možno hovořit o skupinovém stylu, který David Bordwell a Kristin Thomson popisují jako „opakující se využívání totožných postupů ve filmech různých filmařů“.⁷⁴ Pro demonstrování skupinového stylu se nyní budu věnovat některým kamerovým postupům filmu noir užitých v analyzovaném filmu.

Janey Place a Lowell Peterson v *Some Visual Motifs of Film Noir* píšou o tom, že ve filmu je každý znak aspektem, který se vztahuje k prostředí.⁷⁵ Jedním z oněch aspektů jsou charakteristické noirové stavy jako klaustrofobie, paranoia nebo beznaděj. Tyto aspekty jsou spíše než narativními postupy zapříčiněny mimořádným stylem. U mizanscény lze pozorovat charakteristické postupy v osvětlování (low-key, stíny, noční natáčení) a vizuální znaky obsažené v lokacích (déšť, noční město, opuštěné ulice). Charakteristické kamerové postupy jsou například hloubka pole, použití širokoúhlého objektivu nebo důraz na detailní snímání herců.⁷⁶ Hloubka pole je vzdálenost mezi prvním a posledním plánem před objektivem kamery, v níž je vše ostré.⁷⁷ Hloubku pole ovlivňuje světlo, a tudíž film noir, který přednostně využívá low-key osvětlení a natáčení v noci, používá širokoúhlý objektiv. Široký úhel snímání má krátkou ohniskovou vzdálenost. Ta

⁷³ BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 397.

⁷⁴ Tamtéž, s. 397.

⁷⁵ PLACE, 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.

⁷⁶ Tamtéž, s. 65-75.

⁷⁷ BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 641.

deformuje okraje rámu, a obraz tak má tendenci být nepatrně vyboulený. Efekt deformace lze považovat za možný postup noirových filmů, jelikož podporuje dramatickost vypjatých scén. Záběry snímané pomocí nadhledů a podhledů vytváří nestabilní prostředí, ve kterém očekáváme drastické a neočekávané změny. Nadhled například evokuje utiskování postavy, na kterou jako na nevinnou oběť shlíží nebezpečí. Jiným obvyklým postupem je kombinace detailního rámování postav v kombinaci s dlouhými záběry. Obecně je pro film noir typická náhlá změna úhlu pohledu kamery a velikosti obrazu. Dlouhé záběry na detaily obličejů s negativními emocemi jsou pro diváka nepříjemné a dotěrné. Posledním výrazným kamerovým znakem je pohyb kamery. Ve většině noirových filmů je s pohybem kamery nakládáno střídavě. 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. Ovšem i přesto je kamera často vázána na emoce postav, čímž filmař opět podporuje očekávání diváka a buduje napětí. Příkladem může být dlouhý záběr, ve kterém muž utíká před svým pronásledovatelem noční ulicí. Kamera sleduje muže z nadhledu, což může vyvolat klaustrofobní efekt, který je doprovázen řadou nepříjemných emocí, které kamera sleduje prostřednictvím výrazu a chování postavy.⁷⁸

Postavy *Padlého anděla* se evidentně střetávají s pocity odcizení, osamocení a úzkosti. Především problém odcizení je pro vyznění filmu zásadní. 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. Otto Preminger s Josephem LaShellem do filmu implementují řadu postupů, které popisují Place a Peterson. Především se jedná o low-key svícení, hloubku pole, použití širokoúhlého objektivu, krátkou ohniskovou vzdálenost, detaily a dlouhé záběry. Z tohoto důvodu se domnívám, že lze Premingera zařadit k filmařům užívajících skupinového stylu filmu noir. V jednom zásadním postupu se však LaShellova práce od tohoto skupinového stylu liší, a to u pohybu kamery. Zatímco pro to, co nazývám „skupinovým stylem filmu noir“, je charakteristická nekomplikovaná kamera, kamera *Padlého anděla* je

⁷⁸ PLACE, 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.

sofistikovanější. Place a Peterson se domnívají, že „kamera Langa, Raye a Premingera je tvořena krátkými pohyby, které jsou sice jen těžko znatelné, ale i přesto jemně narušují stabilní kompozici a mírně zdůrazňují postavu, které tak divák věnuje větší pozornost“.⁷⁹ Protože předpokládám, že pohyb kamery je pro stylistické vyjádření filmu jedním z nejdůležitějších prvků, zaměřím se na něj důkladněji.

4.3.1. Nejednotný hlediskový záběr kamery

Porovnáme-li pohyb kamery u Premingera s kamerovými pohyby charakteristickými pro film noir tak, jak je popisují Place a Peterson, je možno uvažovat o atypickém přístupu filmaře ke skupinovému stylu.⁸⁰ Jim Hillier a Alastair Phillips hovoří o „odmítnutí divácké identifikace“ pro pojmenování specifického pohybu Premingerovy kamery.⁸¹ Postupy, kterými kamera divákovi odpírá identifikaci s postavami, jsou následující: *Padlý anděl* oplývá proměnlivým kamerovým pohybem. Určité konkrétní sekvence filmu tvoří stylistický vzorec, který se přiklání k postavě Erica, jiné sekvence snímají přednostně June. Vhodným příkladem záběr-sequence, ve které kamera následuje June, je scéna, během níž se divák s June seznamuje. Eric přichází do domu Millsových sestry přesvědčit, aby šly na spirituální večer. Do této scény pohyb kamery následuje Erica, kterého do tohoto okamžiku neopustila. Když však Eric z domu sester odchází, kamera překvapivě zůstává s June a Clarou. Pozastavuje se vývoj narativu, který do tohoto okamžiku rozvíjela postava Erica. Divák poprvé není odcizen od postav sester a ví více informací než Eric. Zde poprvé kamera opustí Erica a mění se její hledisko, které již není jednotné. Kamera nechává diváky nahlédnout do soukromého života ženských postav, a tím se mění divákovo očekávání. Lze totiž očekávat, že June není zapomenutelnou postavou, ale že pro rozvoj příběhu bude mít zásadní roli. Následuje jízda kamery následující sestry z hlavní haly do kuchyně. Prostřednictvím kamery jsme byli informováni, že June je pro další vývoj příběhu zásadní postavou a budeme s ní i nadále konfrontováni.⁸²

⁷⁹ Tamtéž, s. 69.

⁸⁰ Tamtéž, s. 69.

⁸¹ HILLIER, Jim, PHILLIPS, Alastair. *100 Film Noirs*. London: Palgrave Macmillan/BFI, 2009, s. 94.

⁸² FUJIWARA, Chris. *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger*. New York: Faber and Faber, 2008, s. 67.

Ovšem situace, ve které se kamera přiklání k některé z těchto dvou postav, není užívána pravidelně. Jiným stylistickým vzorcem je totiž jistá soběstačnost kamery, která se projevuje prostřednictvím nejednotného hlediska kamery v kombinaci s hlediskovým záběrem. Přestože pozoruhodně velká část příběhu i pozornost záběrů se věnuje Ericovi a June, stále je značně nestabilní, což se projevuje právě nejednotným hlediskem. A právě koncept nestability kamery vytváří dojem odcizení diváka od postav, a tudíž i dojem, že jsou postavy odcizeny samy od sebe i svého okolí.⁸³ Soběstačný pohyb kamery generuje hlediskový záběr, který není věrný pouze jedné osobě, ale střídá je, a tím i usměřňuje divákovu pozornost. Hlediskový záběr, který je do příběhu *Padlého anděla* uveden skrze Erica zároveň střídá postavy podle jejich důležitosti v příběhu, aby diváky mohl provést skrze narativ filmu. Hlediskový záběr ve filmu často obměňuje postavy, a proto na diváka působí rozpolceně, odcizeně, ale i sofistikovaně a svobodně.

Svoboda kamery je patrná již v prvním záběru v úvodní titulkové sekvenci. Kamera sleduje silnici z čelního okna autobusu. Když autobus zastaví a řidič jde za Ericem vyžádat po něm další peníze na cestu, kamera jej úzkou uličkou následuje. Lze tedy očekávat, že kamera bude soběstačná a silně individuální stejně jako postavy, které následuje.⁸⁴

Za jiný příklad lze považovat scénu z ulice před kostelem. Kamera se z nadhledu snáší na Erica a zastavuje se naopak v podhledu. Pozornost se soustředí na Ericův obličej, ve kterém pozorujeme rodící se plán. Rámování v podhledu zdůrazňuje jeho vypočítavost a upozorňuje diváka na následující dění v kostele.

Ovlivnění diváka skrze rámování je patrné i v situacích, ve kterých se vyskytují Eric a Stella. Rámování obrazu obě postavy uzavírá do samostatného světa, který patří jen jim. Tímto krokem Preminger pravděpodobně vyjadřuje náklonnost těchto postav. Tento postup lze vidět v několika různých scénách. Eric a Stella jsou snímáni z větší blízkosti, než je Eric snímán s June. Domnívám se, že kamera kopíruje Ericovu přitažlivost ke Stelle a naopak odtažitost vůči June. Fujiwara v knize *The World and Its Double* zmiňuje scénu, která je pro vyjádření podobné situace více než vhodná. Jedná se o scénu, ve které Eric pozve June na schůzku do tančírny. Ve stejný okamžik má v tančírně schůzku i Stella s jedním ze svých obdivovatelů. Při jedné z písni páry tančí vedle sebe a kamera upozadí June

⁸³ Tamtéž, s. 67.

⁸⁴ Tamtéž, s. 67.

i Atkinse a okázale zarámuje detail Ericovy a Stelliny tváře (viz snímek 4.10). Následně se kamera jízdou opět odtahuje do celku. Ericova posedlost Stellou ho odcizuje od ostatních postav.⁸⁵ Jinak je tomu až v poslední scéně, kdy Eric odhalí vraha, vychází před bistro a přichází k autu, ve kterém na něj čeká June. Eric si sedne na místo spolujezdce a kamera obě postavy zarámuje do detailu, který nám byl předtím znám spíše ze společného hlediskového záběru Erica a Stelly.

Preminger kromě pohybu kamery a nejednotného hlediskového záběru využívá řadu dalších stylistických postupů pro umocnění pocitu duality a odcizení. V množství záběrů se pohled kamery pozmění a sleduje herce ze zadu. Divákovi je tak vizuálně zdůrazněno vyloučení postavy ze společnosti a upozorněno na její osamocení. Odcizení je patrné například ve scéně, v níž Eric veze June do San Francisca těsně po té, co se dovídáme o Stellině smrti. Eric je nervózní a paranoidní. Kamera jej odcizí od diváka i June. Jiným příkladem může být příjezd Erica do Waltonu (2. Zastávka autobusu – Walton: snímek 4.1) a stejně tak i zmiňovaná scéna v domě Millsových, ve které kamera pozastavuje Ericovu linii příběhu a otevírá linii June. Pohyb kamery snímající June ze zadu zdůrazňuje její individualitu a nezávislost.⁸⁶

LaShelle a Preminger pracují i s dlouhými záběry, které taktéž spojují postavy i místa. Způsob natáčení záběr-sekvence působí uvolněnějším dojmem. V analyzovaném filmu se jedná o scény, které jsou buďto poklidné – jako dlouhá jízda z kostela přes město k domu Millsových, ve které se Eric snaží okouzlit June – nebo napínavé a emočně vypjaté. Takovou scénou je například seance profesora Madleyho, během níž se kamera nejprve natahuje za profesorem sedícím na podiu, aby se následně obrátila k uchváceným divákům a sledovala příchod Erica.⁸⁷ Emočně vypjatou je také scéna usvědčení vraha v Popově bistro.

Každý režisérův záběr jistě nemůže podporovat tematický význam filmu, ale lze docílit toho, aby takové záběry byly nasnímány v atmosféře, která pomocí úhlů a velikosti záběrů komentuje narativ. Příkladem může být opět scéna z domu Millsových. Eric společně s Ellisem přicházejí po cestě k domu. Velký celek domu Millsových zde slouží jako ustanovující záběr, během něhož jsme obeznámeni s přepychem, v jakém žijí sestry June a Clara Millsovy. Clara otevře Ericovi dveře

⁸⁵ Tamtéž, s. 68

⁸⁶ Tamtéž, s. 67+70.

⁸⁷ Tamtéž, s. 68.

domu, přičemž rámování se přiblíží na polocelku. Eric s darem obchodnické výřečnosti suverénně argumentuje Claře, proč by měla jít na seanci profesora Madleyho. Během tohoto dialogu, ve kterém zprvu razantně dominuje Eric, snímá kamera Claru z polodetailu a mírného nadhledu přes Ericovo rameno. Clara, zasažena Ericovou argumentací, se na okamžik dostává do pastí, ve které nadhled asociuje její zdánlivou porážku. Kamera opouští Ericův monolog a sříhem si všímá June, která rozhovor pozoruje ze schodů. June je naopak snímána z podhledu, a tudíž je prezentován její nadhled nad situací a moc. June začne scházet ze schodů a kamera se pomalým pohybem vrací zpět k rozhovoru. Clara i Eric si povšimnou přítomnosti June, ale nijak ji nekomentují. Úhel kamery se vyrovnává a kamera couvá od obou postav přibližně v tomtéž okamžiku, kdy Clara Ericovu nabídku důrazně odmítá a vyprovází jej z domu. Juneina moc a její vliv jsou podpořeny v tomtéž záběru, který pokračuje jízdou kamery do kuchyně. Sestry snímá ze střídavého celku, polocelku a polodetailu, kamera se nicméně soustředí více na June.

4.3.2. Manipulace s diváckým očekáváním

Jak je patrné z příkladu scény z domu Millsových, styl scény reflektuje dramatické vzorce setkání, konfliktů a následků. Jedna z dalších scén, která zahrnuje všechny tři narativní spouštěče (setkání, konflikt, následek), je scéna, ve které naposledy vidíme Stellu živou. Eric a Stella se hádají, protože se Eric oženil s June. Stella o něj ztrácí zájem, protože již není svobodný. Fakt, že se Eric oženil kvůli tomu, aby získal peníze a utekl se Stellou, ji nezajímá. Poté co se Stella a Eric ve zlém rozchází se prostřednictvím pohybu kamery dozvídáme, že jejich rozhovor poslouchala Clara, která byla schovaná ve stínu budovy. V kontextu filmu má tato scéna hned několik funkcí. Z předchozích událostí víme, že Clara podezřívá Erica z podvodu na její mladší sestře, a tudíž se ho rozhodla sledovat. Publikum bylo do této doby obeznámeno s větším množstvím informací nežli Clara, neboť narace byla v tomto směru neomezená a Ericův pravý důvod manželství je nám již znám. Jaký má tedy účel, když neslouží k rozvíjení narativu? Klíčem je následující scéna, ve které se Eric dovídá o Stellině smrti. Díky Claře je divák spolu s ní ochoten podezírat Erica z vraždy, jelikož máme tendenci se s některou z postav ztotožnit a Eric se nám jeví stále více cizí. Tudíž se scéna, ve které takřka vedlejší postava odhalí Ericův manželský podvod, stává klíčovou a radikálně pozměňuje divácké

očekávání a definitivně nás odcizí od postavy, která nám do tohoto okamžiku byla díky kombinaci kamery a vyprávěcích postupů nejbližší. Zásluhou tohoto výrazného odcizení diváků od postavy vzniká mezi diváky a postavou propast a tím se promítne motiv duality do filmu. Naše důvěra v Erica se začíná otřásat a zvýší se napětí, které přispívá k obratu v diváckém očekávání. Motiv dualismu se projevuje motivem, který Fujiwara nazývá problémem sebepoznání a odcizení.⁸⁸ To, že se Eric dozví o vraždě v domě Millsových, má taktéž svou funkci. Situace boří obraz nedotknutelné zlaté klece. Domnění, že Eric po získání Junina bankovního účtu bude všemocný, se bortí a místo nedotknutelnosti se stává hlavním podezřelým z vraždy. Jediná postava, která v něj má důvěru, je June, jež je nám od začátku prezentována sice jako vlivná osoba, ale také jako naivní romantička. Tyto dvě scény jsou klíčové, protože až zde se v plném významu ukazuje, že styl *Padlého anděla* úzce souvisí s nekomunikativností narace filmu jako takového. Jako diváci nevíme takřka nic o minulosti postav. Vždy jsou nám mezi dialogy sděleny střípky minulosti, které však nakonec nevytváří žádnou mozaiku. Jsou to jen nahodilé informace, které poodhalují jen část osobnosti postav filmu. V konečném důsledku netušíme, zda byla Stella do Erica skutečně zamilovaná, nebo byl Eric jenom jedním z mnoha jejích nápadníků a neznamenal pro ni nic víc než další šanci na lepší život. Celková forma vývoje příběhu a práce s filmovým stylem nás odcizuje od postav a nenechá nás se s nimi identifikovat, což je divácká přirozenost. Netušíme, jestli je Eric podvodník a vrah, nebo impulzivní a výmluvný mileneček. Scéna před bistroem v předvečer Stelly smrti naše odcizení radikálně prohloubí a vytváří napětí, které do této doby mělo spíše melodramatický nežli tragický ráz. Zprvu nenápadná scéna se tím pádem stává jedním z vrcholných momentů filmu.

V celém filmu kamera vytváří vzory, které jsou někdy napjaté, jindy uvolněné. Pohyby a úhly kamery kopírují pocity postav, jejich zájmy i ignorace lidí a prostředí (jako tomu bylo u příkladu Stelly a June). Preminger a LaShelle využívají nejednotný hlediskový záběr, díky němuž vzniká pocit odcizení a duality. Dualita vytváří konečný stav, v němž kamera zapojuje diváky, kteří jsou buďto vedeni k identifikaci, nebo odcizení od Ericova pohledu. Jsou tedy na jakémsi rozcestí mezi znalostí a neznalostí postav, jelikož se kamera stává kombinací

⁸⁸ Tamtéž, s. 68.

aktivního účastníka a pouhého pozorovatele.⁸⁹ I když Preminger pracuje s odcizením a dualitou, jeho postavy nejsou neosobní. Zdůrazňuje zevnějšek postav v příběhu. To jak se chovají navenek, jak vypadají a co říkají. Nikoliv jaké jsou jejich touhy a co si doopravdy myslí. Na rozdíl od jiných režisérů poloviny 40. let Preminger odmítá předstírat, že se můžeme dívat očima postav, a tak vytváří kameru obdařenou aktivním pohybem s množstvím stylistických vzorců, které provází příběh i diváka.

⁸⁹ Tamtéž, s. 68.

4.4. Dualita jako nový konstrukční princip

Z nashromážděných textů věnujících se *Padlému andělovi*, které obsahovaly mimo historický kontext i zevrubnou analýzu kamery, bylo patrné, že se autoři při svých závěrech o tématu filmu více méně shodují. Zejména pak Hirsch a Fujiwara, kteří se ve svých knihách *Padlému andělovi* věnují podrobněji. Jak jsem již zmínila v podkapitole Hypotéza dominanty, Fujiwara téma filmu shledává v problému sebepoznání, jakožto i problému poznání jakékoliv lidské osoby.⁹⁰ Na základě dostupných textů jsem tudíž určila jako hypotézu dominanty právě odcizení člověka.

Již při neoformalistické analýze mizanscény jsem však zjistila, že odcizení není vhodný konstrukční princip a při analýze se mi jej podařilo potvrdit jen z části. Mé závěry v analýze mizanscény poukazovaly na prvky rozcestí a duality. Následná analýza kamery naopak potvrdila hypotézu dominanty odcizení s opětovnými motivy duality. Na základě těchto dvou odlišných výsledků analýzy vyplynul společný jmenovatel, který odcizení doplňuje a je konstrukčním principem vhodným pro obě vizuální složky filmu.

Eric se ocitá na rozcestí explicitně i implicitně a jeho chování se taktéž shoduje s principem odcizení. Již při příjezdu Erica do Waltonu je naznačen tento vzorec, jelikož je zde přítomen motiv dvou velkoměst. Zanedlouho se seznámí s dvěma ženami, které jsou naprosto odlišné ve vzhledu i vystupování. Zatímco Stella pochází z nižší sociální vrstvy, June pochází z vyšší. Jeli svůdná Stella bruneta, June je nevýrazná blondýna. Podle segmentace syžetu lze říci, že film je rozdělen na denní a noční scény. Ve filmu je dále přítomen motiv vraždy, ale taktéž i svobody. Toto jsou příklady z analýzy, na základě kterých se domnívám, že se sjednocující prvek dotýká motivů rozcestí a odcizení. Analýza kromě rozcestí a odcizení odhalila vzorec duality. Z analýzy mizanscény a kamery tedy vyplývá, že onou dominantou by mohla být právě dualita, která zpřesňuje původní předpoklad.

Motiv duality byl identifikován na základě zevrubné analýzy snímku. Analýza totiž odhalila řadu stylistických vzorců, které poukazují na všudypřítomný motiv kontrastu a především duality. Tento stylistický vzorec se projevuje jak v rámci syžetu, tak i prostřednictvím mizanscény a kamery. Zápletkou filmu je vražda servírky Stelly. Tento motiv vraždy je dán do kontrastu s mořem, který na

⁹⁰ FUJIWARA, Chris. *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger*. New York: Faber and Faber, 2008, s. 70.

diváka může působit jako motiv svobody. Stellin vrah je bývalý detektiv, který je stále respektován policejním sborem. Tento fakt je také příslibem stále přítomného protikladu. Protiklad smrt vs. život je prezentován prostřednictvím spiritualisty Madleyho, jakožto prostředníkem mezi smrtí a životem. Zavražděná Stella je muži obletovaná servírka, přičemž, jak jsem již zmínila výše, June tvoří její pravý opak ve vzhledu, sociálním postavení, chování i životní stylu. Ač je Stella dívka, která chodí na schůzky s muži a touží po manželství, v jejím bytě je situován plyšový medvěd, který apeluje na její dětinskost. Dále je ve filmu několikrát upozorněno na motiv zrcadla, které opět tvoří dvojí obraz – člověk a jeho odraz v zrcadle. Z analýzy je zřejmé, že film je založen na kontrastech a protikladech – dualitě. Je patrná i ve vztahu k postavám, jak dokázala analýza kamery a nejednotného hlediskového záběru. Je možno se tedy domnívat, že dualita je vzorec, jehož funkčnost je ověřitelná pomocí nástrojů a pojmů neoformalistické analýzy užitých v mé analýze.

Závěr

Cílem mé bakalářské práce byla neoformalistická analýza filmu *Padlý anděl* od režiséra Otty Premingera z roku 1945. Východiskem práce byla analýza mizanscény a kamery, protože se domnívám, že se jedná o dominantní složky filmu. Analýzu jsem provedla za pomoci postupů Davida Bordwella a Kristin Thompson.

V úvodu analytické části této práce jsem na základě materiálů získaných k filmu stanovila jako hypotézu dominanty odcizení člověka od sebe samého i společnosti. Neoformalistická analýza mizanscény ukázala, že hypotézu dominanty je třeba doplnit, jelikož analýza mizanscény poukazovala na motiv rozcestí, nikoliv odcizení. Analýza kamery naopak ukázala, že téma odcizení skutečně lze vnímat jako dominantu zvoleného filmu. Při analýze kamery jsem zjistila, že na pohyby kamery je možno nahlížet jako na stylistické vzorce znázorňující odcizení člověka od společnosti. Pohyby kamery kladou důraz na individualitu jednotlivců. To se projevuje pohybem kamery a především nejednotným hlediskovým záběrem, který byl v *Padlém andělovi* i ve filmu *Laura*, jež analyzovala Kristin Thompson, použit. Jelikož však mizanscéna i kamera měly různá východiska, rozhodla jsem se najít společného jmenovatele, který by byl vhodným konstrukčním principem pro obě analýzy.

Má neoformalistická analýza ukázala, že možným východiskem je dualismus a nikoliv hypotéza dominanty, kterou jsem si na počátku zvolila na základě dostupných materiálů k filmu. Domnívám se, že hypotéza nebyla zcela přesná, protože má analýza ji potvrdila jen z části. Její částečné potvrzení však bylo důkazem, že jiný možný konstrukční princip odcizení i rozcestí zahrnuje. Analýza filmu ukázala, že je nutné zpřesnit původní hypotézu dominanty. Oním zpřesněním je přítomnost duality, která je generovaná stylem filmu *Padlý anděl* a její funkčnost je ověřitelná pomocí nástrojů a pojmů neoformalistické analýzy užitých v mé analýze. Z analýzy vyplynulo, že příběh a styl filmu je motivován kontrasty a protiklady, které jsou jak na první pohled pozorovatelné (rozdíly mezi Stellou a June, vrah je detektiv, ostré svícení, apod.), tak i podvědomě ovlivňují diváka (kamera nemá jednotné hledisko zájmu, a tak máme pocit, že kamera „proplouvá“ mezi postavami).

Při analýze *Padlého anděla* režiséra Otty Premingera se ukázalo, jak může jednoduchý vzorec duality vytvořit všudypřítomný princip, na kterém je vybudována celá vnitřní struktura filmu. Preminger tímto poukázal na skutečnost, že dualita je nutnost volby, která je nedílnou součástí našich filmových i reálných světů.

Seznam pramenů a literatury

Prameny

Analyzovaný film

Padlý anděl (*Fallen Angel*, USA, 1945)

Režie: Otto Preminger. **Scénář:** Harry Kleiner. **Předloha:** Marty Holland.

Kamera: Joseph LaShelle. **Editor:** Harry Reynolds. **Hudba:** David Raksin. **Hrají:** Dana Andrews, Alice Fraye, Linda Darnell, Charles Bickford, Anne Revere, Bruce Cabot, John Carradine a další. **Producent:** Otto Preminger, Twentieth Century-Fox.

Formát: 1.33:1, anglicky, 98 minut. **Premiéra:** 5. prosince 1945. **Použitá verze:** Nosič DVD, 98 minut, 1.33:1, British Film Institute, 2011, anglicky.

Seznam dalších citovaných filmů

Dotek zla [Touch of Evil] [film]. Režie Orson WELLES. USA, 1958.

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

Literatura

1. BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.
2. 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.
3. HILLIER, Jim, PHILLIPS, Alastair. *100 Film Noirs*. London: Palgrave Macmillan/BFI, 2009. ISBN 978-18-4457-216-8.
4. HIRSCH, Foster. *Otto Preminger: The Man Who Would Be King*. New York: Alfred A. Knopf, 2007. ISBN 978-03-7541-373-5.
5. *IEC: Internet Encyclopedia of Cinematographers* [online]. [cit. 13. 10. 2016]. Dostupné z: <http://www.cinematographers.nl/GreatDoPh/lashelle.htm>.
6. LUHR, William. *Film Noir*. Malden: Wiley-Blackwell, 2012. ISBN 978-14-0514-595-4.

7. PLACE, 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.
8. SILVER, Alain, URSINI, James. *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 1996. ISBN 08-791-0197-0.
9. THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1998. ISBN 978-06-9101-453-1.
10. THOMPSON, Kristin. Laura. In: THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1998, s. 162-194. ISBN 978-06-9101-453-1.
11. THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*. Roč. 10, č. 1, s. 5-36. Přel. Zdeněk Böhmm (*Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, 1988).
12. 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.

Příloha – Segmentace syžetu

T. Úvodní titulky/ N

1. Autobus/ N

- a) Řidič autobusu zastavuje ve městě Walton.
- b) Řidič jde k sedadlu, na kterém sedí Eric předstírající spánek a žádá jej, aby vystoupil.

2. Zastávka autobusu – Walton/ N

- a) Autobus odjíždí a na zastávce stojí Eric.
- b) Záběr na směrovací ceduli, na které jsou míle do San Francisca, Los Angeles a nápis Walton.
- c) Eric pomalu kráčí se po mokré ulici do centra města.

3. Před Popovým bistroem s výhledem na moře/ N

- a) Eric vchází do bistra.

4. Popovo bistro/ N

- a) V bistru probíhá dialog mezi Popem, Juddem (bývalým detektivem) a policistou o tom, že Stella je nezvěstná. Mimo tyto postavy je zde muž, který opravuje jukebox.
- b) Policista i opravář odchází.
- c) Eric si objednává hamburger a kávu.
- d) Eric Juddovi nabízí cigaretu, ten odmítá.
- e) Přichází Stella.
- f) Pop je z jejího návratu nadšený a dává jí Ericův hamburger.
- g) Judd odchází.
- h) Stella donutí Popa, aby Eric zaplatil za svou kávu a Eric odchází.

5. Před hotelem Walton/ N

- a) Eric přichází po ulici k hotelu Walton, v jehož výloze si přečte, že tam má mít představení spiritualista profesor Madley.

6. Recepce hotelu Walton/ N

- a) Eric na recepci žádá profesora Madleyho. Recepční mu sděluje, že profesor Madley v hotelu není, ale je tam ubytovaný jeho asistent Ellis. Eric předstírá, že je Ellisův přítel a recepční mu dá klíče od Ellisova pokoje.
- b) Eric odchází po schodech do pokoje.

7. Hotelový pokoj (216)/ N

- a) Do pokoje přichází Ellis a budí Erica.
- b) Eric přesvědčuje Ellise, že je profesorův přítel.
- c) Ellis Ericovi sděluje, že na spirituální představení nikdo z města nechce jít, protože nechtějí jít sestry Millsovy.
- d) Eric Ellisovi slibuje, že sestry přemluví a odchází do koupelny.

8. Před domem Millsových/ D

- a) Eric a Ellis přichází k domu June a Clary Millsových.
- b) Clara nahlédne, kdo přichází do jejich domu, a otevírá dveře.

9. Dům Millsových/ D

- a) Dialog mezi Clarou a Ericem.
- b) Během jejich dialogu po schodech schází June.
- c) Clara odmítá Ericovu nabídku zúčastnit se spirituálního představení a Eric odchází.
- d) June a Clara přecházejí do kuchyně.
- e) June a Clara usednou k jídelnímu stolu v kuchyni a June Claru přesvědčuje, aby šly na představení.

10. Popovo bistro/ D

- a) Eric předává Popovi lístky na představení a vedou o něm dialog.
- b) Přichází profesor Madley a Ellis. Zjišťují, že Eric lhal a s profesorem se neznají. Na profesora to udělá dojem. Objednávají si pivo, a domlouvají se na večerní představení a Madley s Ellisem Ericovi nabízí odvoz do San Francisca. Poté Madley a Ellis odchází.
- c) Judd Erica varuje, aby byl opatrný, protože sestry Millsovy mají vlivné postavení.
- d) Judd pouští v jukeboxu Stellinu oblíbenou píseň Slowly a odchází.
- e) Stella krade peníze z pokladny.
- f) Eric si objednává a vedou se Stellou dialog o Juddovi.
- g) Eric dává Stelle lístek na večerní představení. Stella odmítá, protože nechodí do společnosti sama. Eric zaplatí a odchází.

11. Sál v hotelu Walton – spirituální představení/ N

- a) Spirituální večer – Madley a Ellis na jevišti, hlediště je plné a nechybí ani sestry Millsovy.
- b) Madley mluví o ukradených penězích z rodiny Millsových.

- c) Stella je z představení nadšená.
- d) Stella a Eric odchází do tančírny.

12. Tančírna Savern/ N

- a) Eric a Stella tančí.
- b) U stolu Eric Stellu přesvědčuje, aby s ním odjela do San Francisca.
- c) Při tanci se Eric a Stella políbí, pak odchází ven.

13. Terasa tančírny Savern s výhledem na moře/ N

- a) Eric Stelle obléká kabát a po chvíli oba odchází na pláž.

14. Pláž/ N

- a) Eric a Stella schází po schodech na pláž. Eric mluví o zvuku moře.
- b) Eric pokládá kabát na písek, oba se posadí.
- c) Vedou dialog, ve kterém se Eric snaží svést Stellu.
- d) Dialog končí hádkou a Stella utíká pryč.

15. Hotelový pokoj/ D

- a) Rozčílený Eric se chystá na odjezd do San Francisca spolu s Ellisem a Madleym.
- b) Přichází Ellis, aby sdělil Ericovi, že už odjíždí. Eric mu úsečně odpoví a Ellis odchází.

16. Před hotelem Walton/ D

- a) Madley a Ellis v autě čekají na Erica.
- b) Eric jim oznamuje, že s nimi do San Francisca neodjede a Madley a Ellis odjíždí bez Erica.

17. Před Popovým bistroem s výhledem na moře/ D

- a) Eric zkouší otevřít dveře bistra, ale je zamčeno. Zapaluje si cigaretu a odchází.

18. Ulice/ D

- a) Eric prochází ulicemi a kouří cigaretu.

19. Před Popovým bistroem s výhledem na moře/ N

- a) Eric čeká před bistroem na Stellu.
- b) Přichází Stella a odemyká dveře bistra.

20. Popovo bistro/ N

- a) Eric Stelle oznamuje, že za patnáct minut odjíždí autobusem. Stella po něm žádá peníze do jukeboxu (na píseň Slowly). Eric se Stelle omlouvá, ale Stella nereaguje. Eric se uráží a odchází.

21. Zastávka autobusu – Walton/ N

- a) Eric je rozčílený. Chce nastoupit do autobusu, ale rozmyslí si to a nenastoupí.

22. Schodiště před Steliným bytem/ N

- a) Muž přiváží Stellu k jejímu bytu. Je na ni naštvaný, ale Stellu jeho naštvání nezajímá.
- b) Pod schody na Stellu čeká Eric. Vedou dialog.
- c) Eric Stelle nabízí, že se ožení s June Mills, získá peníze a následně on a Stella spolu utečou.

23. Před kostelem/ D

- a) Eric přichází do kostela, ve kterém má mít June zkoušku na varhany.

24. Kostel/ D

- a) June hraje na varhany. Když přijde Eric, hrát přestává a June odchází z kostela.
- b) Eric a June vedou dialog.

25. Ulice/ D

- a) Eric a June stále vedou dialog o životě.

26. Před domem Millsových/ D

- a) Eric zve June na schůzku.

27. Před kinem Rialto/ N

- a) Eric a June pokračují v dialogu.

28. Tančírna Savern/ N

- a) Eric v tančírně opíjí June a snaží se být šarmantní a romantický.
- b) Eric a June tančí.
- c) V tančírně má schůzku i Stella s jedním z jejích nápadníků.
- d) Eric a Stella prohodí několik slov o tom, že se později večer setkají. Stella odmítá se slovy, že na rande nepodvádí.

29. Před domem Millsových/ N

- a) Eric s June vedou dialog.

30. Popovo bistro/ D

- a) Eric a Pop vedou dialog.
- b) Přichází Stella a žádá Popa o kávu.
- c) Eric žárlí na Stellu, protože na ni čekal před jejím domem a ona nepřišla.
- d) Pop a Eric zjišťují, že Stella má nové hodinky.
- e) Přichází Judd a Eric odchází.

31. Před domem Millsových/ D

- a) Eric před domem Millsových potkává June a Claru. Oznamuje jim, že na druhý den odjíždí.

b) Eric, Clara a June odjíždí autem do San Francisca.

32. V autě Millsových/ D

a) Eric, June a Clara vedou dialog. Eric naznačuje, že odjede jediné, když jej June odmítne.

b) June odchází do obchodu.

c) Eric a Clara vedou dialog o June. Clara zdůrazňuje, že pro ni chce to nejlepší.

33. Pláž/ N

a) Eric a June mají další schůzku na pláži, jedí hot dogy a vedou dialog o životě. Eric June psychicky vydírá svým odjezdem a snaží se ji okouzlit svou výřečností.

b) June usíná.

c) Eric ji neohrabaně a bez respektu nakládá do auta.

34. Schodiště před Stelliným bytem + pohled do Stellina bytu/ N

a) Eric vychází schody ke Stellinu bytu.

b) Stella na něj mluví přes dveře a posílá jej pryč. Nakonec dveře pootevře.

c) Eric je žárlivý, protože myslí, že v bytě někoho má. Stella otevře dveře, aby viděl, že v bytě nikdo není a poté mu zabouchne dveře před nosem.

35. Hotelový pokoj + dům Millsových/ D

a) June telefonuje Ericovi a nabízí mu, aby s ní jel do banky v San Franciscu a na koncert.

36. Před sanfranciskou bankou/ D

a) Eric, Clara a June jdou do banky.

37. Sanfranciská banka / D

a) Clara a June jdou k sejfů a Eric telefonicky zařizuje svatbu na úřadě.

38. Před sanfranciským divadlem/ D

a) Clara na Erica a June čeká před divadlem.

b) Eric a June přichází a oznamují Claře, že jsou manželé.

39. Dům Millsových/ N

a) Clara, Eric a June vedou dialog o tom, zda s nimi Clara zůstane bydlet a odchází spát.

b) June zhasíná světla a odchází do svého pokoje.

c) Eric si zapaluje cigaretu a odchází z domu.

d) Clara vidí, že Eric odchází.

40. Před Popovým bistroem s výhledem na moře/ N

a) Pop a Stella vedou dialog. Stella mu oznamuje, že má rande.

41. Popovo bistro/ N

- a) Eric Stelle oznamuje, že se s June oženil.
- b) Stella zhasíná světla a vypíná jukebox s její písní Slowly.

42. Před Popovým bistroem s výhledem na moře/ N

- a) Stella Ericovi říká, že nechce nic mít s ženatým mužem.
- b) Stella odjíždí autem s Atkinsem, který na ni před bistroem čeká.
- c) Eric odchází.
- d) Clara, která pozorovala hádku je schovaná za rohem bistra.

43. Dům Millsových/ D

- a) Eric se probouzí na gauči u June v pokoji.
- b) June Ericovi říká, že jej Clara viděla se Stellou a Eric se rozčílí.
- c) June oznamuje Ericovi, že Stella byla zavražděná a Judd na něj čeká v přízemí.
- d) Judd Erica, June a Claru vyslýchá. Clara brání Erica.
- e) Eric odchází s Juddem.

44. Před domem Millsových/ D

- a) Eric vede dialog s Juddem.
- b) Nasedají do auta a odjíždí ke Stellinu bytu.

45. Schodiště před Stelliným bytem/ D

- a) Judd a Eric vysedají z auta a Stellu mrtvou nakládají do auta.

46. Stellin byt/ D

- a) Ve Stellině bytě jsou Pop, Stellina sousedka, detektiv, Judd a Atkins.
- b) Judd vede vyšetřování.
- c) Detektiv odchází a Judd zavádí Atkinse do kuchyně, ve které ho začne bít.
- d) Všichni odchází, až na Judda a Erica.

47. Dům Millsových/ D

- a) June si balí kufry a Clara se jí snaží přemluvit, aby Ericovi nevěřila.
- b) Přichází rozčilený Eric a oba utíkají do San Francisca.

48. Hotelový pokoj v San Franciscu/ N

- a) Pokojská uvádí June a Erica do pokoje.
- b) Eric, stále rozčilený a paranoidní, si otevírá noviny.
- c) June uklízí kabát a napouští si vodu, což Ericovi vadí. Eric na June křičí a odchází z pokoje.

49. Bar v sanfranciském hotelu/ N

- a) Eric si v hotelovém baru objednává pivo.

50. Hotelový pokoj v San Franciscu/ N

- a) Eric se vrací do pokoje, June je ve sprše.
- b) Eric a June vedou dialog. June mu sděluje, že ho miluje a věří mu.
- c) Eric říká June o své minulosti a svém zbytečném životě.
- d) June ujišťuje Erica, že spolu vše zvládnou.
- e) Eric usíná. June přechází k oknu. Záběr z okna. Svítá a June a Eric leží v posteli.

51. Restaurace v San Franciscu/ D

- a) Eric a June snídají v restauraci a čekají na otevření banky.

52. Před sanfranciskou bankou/ D

- a) Eric si kupuje noviny a June jde do banky.
- b) Judd s detektivem zastaví June a odváží ji na policejní stanici.
- c) Eric odchází.

53. Kancelář na policejní stanici Walton/ N

- a) Judd vyslýchá June, která Erica brání.
- b) Přichází Clara a obě jsou vyslýchány. Judd se snaží June přesvědčit, že si ji Eric vzal pro peníze.
- c) June se psychicky zhroutí a společně s Clarou odcházejí.

54. Popovo bistro/ N

- a) Pop a Judd vedou dialog.
- b) Přichází Eric.
- c) Eric a Judd vedou dialog a Eric Judda usvědčí z vraždy.
- d) Judd míří zbraní na Erica a přiznává se k vraždě.
- e) Pop se snaží vzít Juddovi zbraň a v souboji vystřelí do stropu.
- f) Policista zatýká Judda. Judd pouští píseň Slowly na jukeboxu a společně s policistou odchází.

55. Před Popovým bistroem s výhledem na moře/ N

- a) Eric vychází z bistra, kde na něj v autě čeká June. Eric si k ní přisedne a odjíždí domů.

T. Závěrečné titulky

Obrázková příloha



4.1 – 2. Autobusová zastávka – Walton



4.2 – 33. Pláž



4.3 – 7. Hotelový pokoj (216)



4.4 – 9. Dům Millsových



4.5 – 10. Popovo bistro



4.6 – 4. Popovo bistro



4.7 – 30. Popovo bistro



4.8 – 30. Popovo bistro



4.9 – 41. Popovo Bistro



4.10 – 28. Tančírna Savern

NÁZEV:

Motiv duality ve filmu Padlý anděl

AUTOR:

Tereza Píchová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Milan Hain, PhD.

ABSTRAKT:

Bakalářská práce se zabývá analýzou složek mizanscény a kamery filmu *Padlý anděl* (1945) režiséra Otty Premingera. Práce metodologicky vychází z neoformalistického přístupu popsaného Davidem Bordwellem a Kristin Thompson v knihách *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu* a *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Studentka se nejprve věnuje teoreticko-metodologickému vymezení a poté kulturně-historickému kontextu. Hlavní analytická část vymezuje hypotézu dominanty a posléze se věnuje neoformalistické stylistické analýze mizanscény a kamery. Studentka na základě analýzy zjišťuje, že hypotézu dominanty, kterou byl původně motiv odcizení je třeba doplnit a doplňuje ji o novou dominantu - dualitu, jejíž funkčnost je ověřitelná pomocí nástrojů a pojmů neoformalistické analýzy užitých v analýze.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Padlý anděl, Fallen Angel, Otto Preminger, film noir, neoformalistická analýza

TITLE:

Motive of duality in the movie *Fallen Angel*

AUTHOR:

Tereza Píchová

DEPARTMENT:

Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Milan Hain, PhD.

ABSTRACT:

This bachelor thesis deals with the analysis of the components of mise-en-scène and the camerawork of the movie *Fallen Angel*, directed by Otto Preminger. This study is methodologically based on the neoformalistic attitude, described in the books by David Bordwell and Kristin Thompson *Film Art: An Introduction* and *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*.

At first the student deals with the theoretical-methodological specification and then with the cultural-historical context. The main analytic part defines the hypothesis of the dominant feature and then it dedicates to the neoformalistic stylistic analysis of the mise-en-scène and the camerawork.

Based on the analysis the student finds out that the hypothesis of the dominant feature, which was originally presented as the theme of alienation, must be completed and she adds a new dominant feature – duality, whose functionality is verified with instruments and terms of the neoformalistic analysis used in the analysis.

KEY WORDS:

Fallen Angel, Otto Preminger, film noir, neoformalist analysis