

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI**

**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A  
MEDIÁLNÍCH STUDIÍ**

**PRODUKČNÍ JEDNOTKA VALA LEWTONA PŘI  
HOLLYWOODSKÉM STUDIU RKO**

**The Val Lewton 's Production Unit in RKO**

**magisterská diplomová práce**

**Autor: Bc. Michaela Stránská  
Vedoucí práce: Mgr. Jan Křipač, Ph.D.  
Olomouc 2009**

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

V Olomouci 19. 4. 2009

Bc. Michaela Stránská

Děkuji Mgr. Janu Křipačovi, Ph.D. za vedení práce, pomoc při shánění materiálů, cenné rady a trpělivost. Dále chci poděkovat Svatopluku Grygovi za pomoc s tiskem, Kateřině Rybářové-Vavrečkové, Patriku Bémovi a rodině za celkovou podporu.

„Není fantastičtější věci než lidský mozek. Strach, hrůza, děs jsou v nás. Ať chceme nebo ne, všichni v sobě neseme pocit viny. Krutost nám koluje v žilách, a to i když jsme se ji naučili ovládat... A právě dobrý horor je takový, který dokáže probudit naše staré spící instinkty.“

Jacques Tourneur

## **OBSAH**

<b>1. ÚVOD</b>	<b>6</b>
<b>2. ORGANIZACE LEWTONOVY SEKCE</b>	<b>10</b>
2.1 Vznik Lewtonovy sekce	10
2.2 Lidé u Lewtona	13
2.3 Projekty sekce	18
2.3.1 The Seventh Victim (1943)	19
2.3.2 The Ghost Ship (1943)	21
2.3.3 The Curse of the Cat People (1944)	23
2.3.4 Youth Runs Wild (1944)	24
2.3.5 Mademoiselle Fifi (1944)	26
2.3.6 Isle of the Dead (1944)	28
2.3.7 The Body Snatcher (1944)	31
2.3.8 Bedlam (1946)	34
<b>3. STYL LEWTONOVY SEKCE</b>	<b>37</b>
3.1 Vyjádření zla a budování napětí	37
3.2 Expresivní svícení	40
3.3 Charakteristické scény	43
<b>4. EXISTENTY PŘÍBĚHU</b>	<b>45</b>
4.1 Postavy ve filmech lewtonovské školy	45
4.2 Prostředí	49
<b>5. ZÁSADNÍ SNÍMKY LEWTONOVY SEKCE</b>	<b>53</b>
5.1 Cat People (1942)	53
5.2 I Walked with a Zombie (1943)	68
5.3 The Leopard Man (1943)	80
<b>6. ZÁVĚR</b>	<b>93</b>
<b>7. PRAMENY</b>	<b>96</b>
<b>8. LITERATURA</b>	<b>102</b>
<b>9. SUMMARY</b>	<b>104</b>
<b>10. ANOTACE</b>	<b>106</b>
<b>11. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA</b>	<b>107</b>

## 1. ÚVOD

V roce 1942 se ocitlo hollywoodské studio RKO v těživé finanční situaci. Producent Charles Koerner, který studio tehdy vedl, proto hledal nejrůznější cesty, jež by pomohly tuto filmovou společnost zachránit. Po vzoru konkurenčního studia Universal, které ve třicátých letech slavilo velké úspěchy se svými hororovými snímky, nechal založit speciální sekci studia RKO, která se měla věnovat natáčení nízkorozpočtových hororů a vyvést tak studio z krize.

Vedením sekce byl pověřen zkušený producent Val Lewton, který předtím pracoval pro Davida O'Selznicka. Měl za úkol sestavit tým spolupracovníků, kteří budou vyrábět horory za velice specifických produkčních podmínek, jakými byly nízký rozpočet, předem stanovená metráž filmu a také dopředu vybraný filmový titul, o němž se vedení studia domnívalo, že by mohl znít lákavě a zajistit tak kýžený příliv diváků do kin. Lewtonovi a jeho spolupracovníkům se podařilo téměř nemožné. Získali obdiv filmových fanoušků, kteří se opakovaně vraceli do kin, aby zhlédli díla Lewtonovy produkční jednotky. Výsledky jejich snažení ovšem překračují hranice osobního vkusu a individuálního prožitku. Výnosy všech jedenácti filmů (*The Cat People*, 1942; *I Walked with a Zombie*, 1943; *The Leopard Man*, 1943; *The Seventh Victim*, 1943; *The Ghost Ship*, 1943; *The Curse of the Cat People*, 1944; *Youth Runs Wild*, 1944; *Mademoiselle Fifi*, 1944; *Isle of the Dead*, 1944; *The Body Snatcher*, 1944 a *Bedlam*, 1946), které v rámci sekce vznikly, pomohly dostat studio RKO z dluhů a umožnily mu tak další dlouholeté fungování.

Největší přínos celého Lewtonova tvůrčího týmu však tkví v zavedení a propracování nového, osobitého a neotřelého způsobu nakládání s filmovou formou i originálního přístupu k filmovému žánru hororu.

Cílem této diplomové práce je zhodnocení fungování a způsobu práce produkční jednotky Vala Lewtona. Dále také zmapování specifických produkčních podmínek, za kterých jednotlivé filmy vznikaly a zejména přiblížení jedinečné stylistické i narativní struktury těchto snímků.

Specifický styl sekce, který se vyznačuje expresionistickým stylem svícení a budováním filmového napětí pomocí střihu, zvuku a práce s mimozáběrovým prostorem, ustanovil hned po jejím vzniku Val Lewton se zkušeným režisérem Jacquesem Tourneurem. Další režiséři sekce Mark Robson a Robert Wise pak v tomto stylu pokračovali a variovali ho dle vlastních estetických principů a aktuálních požadavků filmového publika i vedení společnosti RKO.

Neméně zajímavým tématem při popisování tvorby Lewtonovy produkční jednotky jsou také existenty konkrétních filmových příběhů. Prostředí snímků této sekce plní důležitou funkci při budování napětí a při vytváření tísnivé i lyrické atmosféry a zásadním způsobem ovlivňují vnímání ústředních postav jejich okolím. Proto je nutné věnovat pozornost i těmto aspektům, zastavit se u determinace prostředí a jeho vlivu na vývoj osobnosti, všimnout si, jakou dramatickou funkci plní prostředí i postavy.

Jednotlivé projekty sekce budou přiblíženy chronologickým výčtem a zaměřením na nejdůležitější stylistické i narativní prvky, či nejpoutavější filmové scény. Celkové analýze budou podrobeny první tři snímky,

kteřé v rámci sekce vznikly, a sice filmy režiséřa Jacquese Tourneura *Cat People* (1942), *I Walked with a Zombie* (1943) a *The Leopard Man* (1943). K tomuto kroku vede jednoduchý důvod. Tourneur stál spolu s Lewtonem u zrodu specifického stylu sekce, k němuž nemalou mírou přispěl vlastním uměleckým přístupem a zkušeností. Nejenom, že jeho snímky určily následující stylistické i narativní směřování celé Lewtonovy produkční jednotky, ale zároveň zůstaly v obou těchto rovinách, i díky ojedinělé tournerovské lyričnosti, nepřekonané.

I přesto, že byl vznik Lewtonovy sekce studia RKO klíčovým mezníkem v hollywoodské kinematografii a měl zásadní vliv na vývoj moderního hororu<sup>1</sup>, nejsou u nás tyto skutečnosti dostatečně známy a zachyceny. V češtině neexistuje prakticky žádná odborná publikace, která by se zabývala tímto tématem. Jako jediné dostupné materiály se nabízejí kniha Andrzeje Kołodyńského *Schůzky s upířem*, zejména kapitola *Básník neklidu: Val Lewton*, vydaná Českým filmovým ústavem v roce 1990, a studie Vlastimila Zusky *Dvakrát Cat People – Od symbolu k naturalistickému ikonu*, která vyšla v Iluminaci v roce 1997. Tato studie se ale zabývá pouze srovnáváním Tourneurova snímku *Cat People* se stejnojmenným remakem Paula Schradera z roku 1982 a postihuje tak jen část našeho tématu. Kapitola *Básník neklidu: Val Lewton* zase obsahuje faktické chyby, které svědčí o autorově neznalosti rozebírané látky, a nemůže tak beze zbytku sloužit jako věrohodný zdroj informací.

Touto diplomovou prací chci, alespoň částečně, zaplnit tuto mezeru. Při stylové analýze jsem vycházela z koncepcí wisconsinské školy neoformalismu, při zkoumání filmového

---

<sup>1</sup> Odpovídá tomu také označení „Lewtonovská škola“.



narativu jsem čerpala ze studie *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu* Saymouru Chatmana, která vyšla v českém vydání v roce 2008 ve vydavatelství Host. Důležité poznatky týkající se produkčních podmínek jsem získala z knihy G. Edmunda Banská *Fearing the Dark: The Val Lewton Carrier* vydané v roce 1995 společností McFarland. A konečně jako podkladová literatura při vytváření analýz Tourneurových snímků posloužila studie Chrise Fujiwary *Jacques Tourneur: The Cinema of Nightfall*, vydaná v roce 1998 nakladatelstvím The Johns Hopkins University Press. Neméně důležité jsou také prameny této práce, a to nejenom konkrétní snímky, ale také technické scénáře rozebíraných filmů. Další potřebné informace jsem získala z Internetu, zejména ze zahraničních periodik, která v současnosti přinášejí o dané problematice množství odborných textů.

## 2. ORGANIZACE LEWTONOVY SEKCE

### 2.1 VZNIK LEWTONOVY SEKCE

V roce 1942 vyprodukovalo hollywoodské studio RKO slavný snímek *Skvělí Ambersonové* (*The Magnificent Ambersons*, 1942) v režii Orsona Wellese. Jednalo se o velmi nákladný snímek, který nutně počítal s velkou diváckou odezvou i finančním ziskem. Výsledek byl nicméně opačný a film, který měl studio pozvednout, komerčně zcela propadl. Charles Koerner, který v té době RKO řídil, byl nucen hledat způsob, jak se vymanit z nastalé finanční krize a opět probudit zájem u diváků. Koerner se rozhodl zminimalizovat náklady všech vyráběných snímků a určil několik pravidel, která zásadně ovlivňovala práci jednotlivých režisérů i jejich spolupracovníků. Všichni tvůrci museli počítat s minimálním rozpočtem, který neumožňoval výstavbu drahých a originálních kulis. Řada následujících snímků proto využívala kulisy a dekorace z velkých hlavních produkcí, jimiž se studio RKO v minulosti zabývalo<sup>2</sup>.

Kromě technických podmínek musel Koerner nutně zvažovat také žánrové zaměření nízkonákladových snímků, jež měly studio RKO vyvést z tehdejších potíží. Rozhodl se tedy napodobit strategii studia Universal, které od 30. let úspěšně vydělávalo na B hororech. Pro tento účel nechal založit speciální sekci, jejímž vedením pověřil známého hollywoodského producenta Vala Lewtona, který předtím spolupracoval s Davidem O'Selznickem.

---

<sup>2</sup> Využity byly také kulisy zmiňovaného snímku *Skvělí Ambersonové*, jež posloužily jako interiér bytu hlavní hrdinky snímku *Cat People*, který otevíral celou Lewtonovu sekci společnosti RKO.

Val Lewton stál před nelehkým úkolem – měl vést novou produkční jednotku RKO takovým způsobem, aby zachránil studio před krachem. Přitom musel sám najít a přesvědčit odborníky všech filmových profesí, aby se stali součástí týmu, jež se tohoto úkolu zhostí a navíc respektovat předem daná pravidla, která zásadním způsobem určovala jak produkční práci, tak i konkrétní způsob a průběh natáčení. Jednalo se o již zmiňovaný rozpočet a nutnost využívání již vyrobených kulis a dekorací. Filmy musely nicméně splňovat ještě další dvě výrobní podmínky. Trvání snímku nesmělo překročit délku 75 minut, protože při stanoveném rozpočtu se tento čas jevil jako maximální při snaze o dokončení dramatické zápletky a také se ukázal jako klíčový pro udržení pozornosti diváka.

Největší problém měl Lewton nicméně s poslední podmínkou, a sice s výrobou filmu na základě předem daných titulů, o nichž bylo na filmovém trhu zjištěno, že by mohly znít lákavě a zajistit tak velký příliv diváků do kin. Jednotlivá zadání pro něj byla často velice těžce uchopitelná – a to nejenom vzhledem k jeho produkční práci, ale také jako pro umělce, který se na všech snímcích sekce podílel scenáristicky. Mark Robson vzpomíná, jak „vycházel bledý a zničený z Koernerovy kanceláře s příkazem natočit něco, co se mělo nazývat *Putovala jsem se Zombiem...*“<sup>3</sup>.

Při samotném natáčení měl však Lewton poměrně velkou volnost, protože rozpočet, jímž disponoval, byl opravdu malý. Výsledky jeho snažení byly navzdory tomu ohromné. Téměř každý film automaticky vracel své

---

<sup>3</sup> Kołodyński, Andrzej: *Schůzky s upírem*. Český filmový ústav, Praha 1990, str. 68.

náklady a hned první snímek Lewtonovy sekce u RKO *Cat People* (1942) přinesl velký finanční zisk - i přesto, že se filmu předpovídala jen několikadenní životnost v kinech. Snímek byl nakonec hrán celých třináct týdnů ve velkém Theatre Hawaii v Los Angeles, což bylo o týden déle než *Občan Kane*.

## 2.2 LIDÉ U LEWTONA

Val Lewton měl stanovený okruh technických podmínek, v rámci něhož měl natáčet žánrové snímky s předem vymyšleným titulem. Konkrétní podoba jednotlivých složek mizanscény a narativní výstavba jednotlivých filmů byla však ponechána jeho produkčnímu i uměleckému vedení.

Lewton pečlivě promýšlel, jaké další tvůrce osloví, aby se stali součástí jeho týmu. Pro následující období, vznik a působení tzv. lewtonovské školy bylo zásadní jeho setkání s Jacquesem Tournerem, který režíroval první tři filmy sekce – *Cat People* (1942), *I Walked with a Zombie* (1943) a *The Leopard Man* (1943).

Vzájemná spolupráce těchto dvou umělců určila konečné směřování sekce, vytyčila základní estetické principy, způsob nakládání s mizanscénou i podstatné narativní prvky všech jedenácti snímků, které byly pod vedením Lewtona u RKO v následujících pěti letech vyrobeny.

Společně stanovili několik zásadních bodů, podle nichž se řídili při natáčení svých snímků i další režiséři sekce Mark Robson a Robert Wise:

- rozhodnutí, že zlo, proti kterému hrdinové bojují, nebude nikdy zobrazeno, nýbrž naznačeno
- napětí bude budováno zejména skrze temnotu (a ta musí být zahrnuta jak do narativu a psychologie postav, tak do filmového obrazu)

- filmy budou využívat výhradně černobílý materiál – klíčová bude práce se světlem a stínem v duchu německého expresionismu

Nejednalo se o žádný manifest nebo radikální určení způsobu natáčení. Lewton s Tourneurem stáli u zrodu sekce a společně se snažili najít ty nejlepší filmové prostředky pro práci na žánru hororu, který měl znovu nalákat diváky do kin na filmy společnosti RKO. Tyto postupy se ukázaly jako úspěšné, navíc vysoce esteticky kvalitní, proto další režiséři sekce automaticky pokračovali ve způsobu práce, který započali Lewton s Tourneurem<sup>4</sup>.

Lewtonův vliv se projevuje hlavně u narativní výstavby jednotlivých snímků. I když se jeho jméno nikdy neobjevuje v titulcích filmů jinde než u profese produkce, podílel se scenáristicky na všech jedenácti snímcích sekce. Lewton byl velký znalec klasické literatury a v jeho práci pro RKO se plně ukázalo jeho nadšení a inspirace gotickým románem. Sám navrhl základní příběhovou osu všech snímků, kterou dále rozpracovával se scenáristy i režiséry konkrétních filmů.

Tourneurův přínos se projevil hned na několika úrovních. Svůj osobový styl, jež si vytvářel již od roku 1932, kdy působil ve studiu MGM, přenesl i k Lewtonovi a dále ho zde rozvíjel. Nejvýrazněji rozpracoval kontrastní nakládání se světlem a stínem<sup>5</sup>, ovlivnil ale i tematickou strukturu snímků lewtonovské školy. Hlouběji analyzoval zejména témata hraničních předělů v životě jedince, zabýval se vlivem prostředí na každodenní život,

---

<sup>4</sup> Důležitou roli v tomto případě hrál i fakt, že jak Robson, tak Wise začali režírovat až u Lewtona, do té doby působili jako střihači nebo asistenti režie, a to i u snímků, které Tourneur natočil pro Lewtona, proto se jednalo o přirozenou inspiraci a základ pro vlastní režijní kariéru obou zmíněných.

<sup>5</sup> Způsob práce se světlem a stínem je podrobně rozebrán v kapitole 3.5 Expresivní svícení.

střetáváním původní kultury a národnosti s nově nabytou identitou, xenofobií, a konečně strachem a děsem, jež vyvolává temnota vlastního nitra.

V neposlední řadě vnesl do Lewtonovy sekce lyrismus, jež se projevuje jednak ve výběru prostředí, kostýmů a dekorací, ale také v hudebních motivech nebo v kompozici záběru. Nejlepším příkladem Tourneurova lyrismu je



expozice snímku *I Walked with a Zombie* (1943), v níž hlavní hrdinka kráčí po pláži ve vzdušných šatech a v panoramatickém záběru vidíme

nejenom její stopy v písku, ale zároveň mraky nad její hlavou, posloucháme její rozvzpomínání a zároveň tušíme přítomnost větru, jež si jemně pohrává s jejími vlasy. Jacques Lourcelles vidí originalitu Tourneurova přístupu v „dotyku fantastična, jež režisér začleňuje do každého ze svých filmů, a v jejich zvláštním rytmu, který je tvořen nezvyklým, depresivním a nedynamickým řazením momentů apatie a momentů hrůzy.“<sup>6</sup>

Kromě Tourneura patřili do Lewtonovy sekce ještě režiséři Mark Robson a Robert Wise. Oba dva začínali jako střihači; společně stříhali např. Wellesovy snímky *Občan Kane* a *Skvělí Ambersonové* a Robson dále stříhal sám také *Cat People*. Byl to právě Lewton, kdo udělal z Robsona i Wise režiséry.

<sup>6</sup> Fujiwara, Chris: Jacques Tourneur: The Cinema of Nightfall. The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1998, str. 29.

Jako první dostal šanci Robson, který stál v roce 1943 za vznikem filmů *The Seventh Victim* a *The Ghost Ship*. Úspěch předchozích snímků byl příčinou toho, že RKO nabídlo Lewtonovi status producenta a filmů, což znamenalo značné zvýšení rozpočtu. Lewton tuto nabídku odmítl, protože si uvědomoval, že uměleckou nezávislost si může udržet jen za dosavadních podmínek, kdy pracuje s nevelkým počtem lidí, kteří sdílejí jeho estetický program. Snímek *The Seventh Victim* správnost tohoto rozhodnutí jedině potvrzuje. Film zpracovává satanistické téma, které později ovládne horor sedmdesátých let. Právě ve snímku *The Seventh Victim* se asi nejvíce projevila individualita Vala Lewtona, který důsledně vedl debutujícího režiséra Marka Robsona. Jako vždy přijal předem stanovený název a načrtl hlavní dějovou linku. Děj se odehrává převážně v uzavřených místnostech a tajemných chodbách velkého domu.

Sekvenci, v níž ďábelská paní Redi zastihne Mary pod sprchou a její stín mihotající se na mokřém závěsu, rozvinul později Alfréd Hitchcock ve slavné vražedné scéně filmu *Psycho* (1960).



Robson pak natočil pro Lewtona ještě snímky *Youth Runs Wild* (1944), *Isle of the Dead* (1945) a *Bedlam* (1946).

Robert Wise se poprvé chopil režie v roce 1944, kdy společně s Guntherem von Fritschem natočil *The Curse of the Cat People*; následovaly jeho samostatné režijní práce *Mademoiselle Fifi* (1944) a *The Body Snatcher* (1945).



Kromě jmenovaných režisérů prošli lewtonovskou školou i další umělci, z nichž někteří stáli u zrodu hned několika filmů. Nelze opomenout scenáristy DeWitt Bodeena (*Cat People, The Seventh Victim, The Curse of the Cat People*) a Ardel Wrayovou (*I Walked with a Zombie, The Leopard Man, Isle of the Dead*), kameramana Nicholase Musuracu (*Cat People, The Seventh Victim, The Ghost Ship, The Curse of the Cat People, Bedlam*) a hudebního skladatele Roye Webba (*Cat People, I Walked with a Zombie, The Leopard Man, The Seventh Victim, The Ghost Ship, The Curse of the Cat People, The Body Snatcher, Bedlam*).

## 2.3 PROJEKTY SEKCE

Pojem lewtonovská škola tedy obnáší zejména produkční a umělecké vedení Vala Lewtona, režijní práci zkušeného režiséra Jacquese Tourneura a dvou začínajících režisérů, původně střihačů, Marka Robsona a Roberta Wise a také hudbu Roye Webba a kameru Nicholase Musuracy. V letech 1942 – 1946 natočili tito tvůrci celkem jedenáct snímků, které bývají označovány za B horory. Pozdější rozbor prvních tří snímků sekce (*Cat People*, 1942; *I Walked with a Zombie*, 1943; *The Leopard Man*, 1943) nicméně ukáže, že ani jeden z filmů není žánrově čistý a vždy kombinuje minimálně dva až tři žánry (nejčastěji horor a thriller nebo detektivní film, melodrama, drama či psychologický film<sup>7</sup>) či si pohrává s prvky filmu noir (viz Tourneurův snímek *The Leopard Man*, 1943).

První tři snímky sekce ponecháme v této kapitole stranou našeho zájmu, protože se jejich analýze budeme věnovat v samostatných kapitolách. K tomuto kroku nás vede jednoduchý důvod – režisérem snímků *Cat People* (1942), *I Walked with a Zombie* (1943) a *The Leopard Man* (1943) byl Jacques Tourneur, který stál spolu s Lewtonem u zrodu specifického stylu sekce, k němuž nemalou mírou přispěl vlastním uměleckým přístupem a zkušeností. Nejenom že tyto snímky určily následující stylistické i narativní směřování lewtonovské školy, ale zároveň zůstaly v obou těchto rovinách i díky ojedinělé tournerovské lyričnosti dalšími filmy nepřekonané.

---

<sup>7</sup> Všechny Tourneurovy snímky např. pracují s psychoanalýzou. Za zmínku stojí snímek *Cat People* (1942), v němž se hlavní ženská postava Irena léčí u psychiatra a setkáváme se tak s analýzou jejích snů nebo hypnózou.

### 2.3.1 The Seventh Victim (1943)

Po velkém úspěchu snímku *I Walked with a Zombie* (1942), který přinesl studiu skoro 3, 5 milionů dolarů, se Lewton chtěl pokusit o velkou produkci a k tomuto kroku také přesvědčil vedení studia. DeWitt Bodeen, který pracoval u Lewtona hned od vzniku sekce, a nově příchozí Charles O'Neal tedy připravovali scénář pro celovečerní film s velkým rozpočtem. Celá velkolepost se nicméně rozpadla ve chvíli, kdy byl režii snímku *The Seventh Victim* (1943) pověřen debutující Mark Robson. Od původních plánů muselo ustoupit, protože začínající režisér si neuměl s velkým rozpočtem poradit – asistoval u dřívějších snímků, které Lewtonova sekce vyráběla a disponovaly s minimálním rozpočtem. Vedení studia se proto rozhodlo pokračovat v již osvědčených postupech a zachovat nízké náklady i krátkou filmovou metráž.

Původní scénář musel být proto upraven, o což se postaral sám Val Lewton. Snímek *The Seventh Victim* (1943) bývá i proto filmovými historiky označován za „nejvíce lewtonovský“ ze všech filmů sekce. DeWitt Bodeen o něm řekl následující: „Film *The Seventh Victim* odráží Valovu osobnost velmi zřetelně..., protože reflektuje jeho nejšťastnější životního období – kdy žil v New Yorku a pracoval jako novinář a spisovatel na volné noze. Miloval Greenwich Village a filmy, které zde hráli.“<sup>8</sup>

Velká část filmu *The Seventh Victim* (1943) se odehrává právě zde – na místě, kde se vždy setkávali spisovatelé i další umělci a tato atmosféra je ve snímku dobře zachycena.

---

<sup>8</sup> Edmund G. Bansak: *Fearing the Dark: The Val Lewton Career*. McFarland Company, Inc., Publishers, North Carolina 1995, str. 186.

Snímek nás zavádí do prostředí dívčí vysokoškolské koleje, ze které záhadně zmizelo již několik studentek. Sledujeme pátrání po jedné z těchto nezvěstných dívek, kterou hledá její starší sestra Mary (Kim Hunter), jež se brzy sama stává objektem pronásledování a nakonec i vězněm zástupců šílené sekty.



Snímek *The Seventh Victim* (1943) je ceněn zejména pro jedinečné zpracování scén pronásledování (velice často se zde objevuje charakteristická lewtonovská scéna ženy, jež sama kráčí uprostřed noci<sup>9</sup>), navození pocitů opravdového nebezpečí a vytvoření silných paranoických stavů. Kromě expresionistického svícení vyniká snímek zejména opakujícím se hudebním motivem skladatele Roye Webba, využívajícím záměrnou kakofonii k vyjádření pocitů tísně. Kakofonie se s přibývajícím filmovou metráží neustále zintenzivňuje, stejně jako narůstá rychlost tempa a hlasitost tónů, takže úzkost, kterou divák zažívá při pronásledování hrdinky a jejím následném zmizení, se neustále stupňuje. Tyto postupy mají vyvolat pocit, že za každým rohem číhá nebezpečí - divák čeká, kdy dojde k napadení či později objevení mrtvého Maryina těla.

Podobné emoce dokáží navodit už jen snímky *Cat People* (1942) a *I Walked with a Zombie* (1943). Ostatní filmy lewtonovské školy trpí přílišnou žánrovou či příběhovou komplikovaností, nedostatečnou dramatickou gradací či méně výraznou stylotvornou prací.

---

<sup>9</sup> Tato modelová scéna je podrobněji rozebrána v kapitole 3.3 Charakteristické scény.

### 2.3.2 The Ghost Ship (1943)

Následoval snímek *The Ghost Ship* (1943), opět v režii Marka Robsona. Tento film se zásadně liší od ostatních snímků sekce, zejména díky těmto dvěma skutečnostem:

- Postava, jejíž osud sledujeme, není stejně jako v ostatních snímcích žena. V průběhu filmu se v obraze objeví pouze dvě ženské postavy – Ellen Robertsová (Edith Barrettová), přítelkyně kapitána Stonea (Richard Dix) a její mladší sestra (Shirley O'Hara), kterou zaznamenáme pouze jednou – v posledním filmovém záběru odchází hlavní hrdina Tom Merriam (Russell Wade) v objetí s touto ženou, přičemž vidíme pouze jejich siluety. O postavě sestry se předtím dozvídáme pouze z rozhovoru Toma a Ellen.
- Prostředí, v němž se odehrává filmový příběh, je zcela izolované od ostatního světa – jsme svědky začínající kariéry Toma Merriama na lodi Altair, kterou ovládá (toto slovo je zvoleno záměrné, protože vystihuje pracovní i osobní rovinu této manipulativní a schizofrenní postavy) kapitán Stone. Postavy toto prostředí opustí pouze dvakrát – poprvé kvůli procesu s kapitánem, který zapříčinil havárii na lodi s tragickými následky, a podruhé v samotném závěru filmu, kdy se Tomovi konečně podaří uniknout ze spárů šíleného kapitána. Samotná izolovanost prostředí pomáhá vytvářet paranoické stavy, jež chtěli Lewton s Robsonem u diváků navodit, přičemž je posunuli ještě o stupeň dál než v předcházejícím snímku. Kromě úzkost vyvolávající hudební složky a práce s absolutní

tmou obrací pozornost diváků i postav na konkrétní detaily, které při vytržení z celku působí hrozivě, lekají postavu (potažmo filmového diváka) a stupňují tak pocit jejího ohrožení. Jedná se např. o nečekané bouchnutí dveří v lodní kabině v době, kdy měly být uzamknuty, náhlý pád keramické vázy při úplném bezvětrí, v místnosti, kterou měl obývat, jak se brzy ukáže jen zdánlivě, pouze Tom Merridan atd.

Snímek *The Ghost Ship* (1943) tedy logicky postrádá obě typické lewtonovské scény (ženu, jež sama kráčí v noci a autobusovou scénu<sup>10</sup>). I přes zmíněné odlišnosti se snímek nicméně vyznačuje typickými prvky lewtonovské školy. Zlo se odehrává v mimozáběrovém prostoru, nevidíme žádný hrůzný čin kapitána Stonea, ale postupně si skládáme mozaiku jeho schizofrenní osobnosti na základě konkrétních situací, jež tvůrci plní onou paranoiou a pocity ohrožení. Další děsivou postavou, s níž se divák při sledování snímku *The Ghost Ship* (1943) setkává, je němý námořník Finn (Skelton Knaggs). Jeho hrůzostrašný vzhled a nemožnost promluvit posilují scény, v nichž se pracuje s absolutním tichem a přicházející hrozbou. Divák se dlouho domnívá, že právě tato postava bude příčinou něčeho špatného, paradoxně je to nakonec Finn, kdo se stane jediným Tomovým spojencem i zachráncem jeho života. Použitím voice-



<sup>10</sup> Více viz kapitola 3.3 Charakteristické scény.

overu se navíc dostáváme do Flinnova nitra, prostřednictvím jeho vnitřního monologu je celý příběh rámován, funguje jako osobní komentář a přivádí (a následně vyvádí) nás do izolovaného prostředí plující lodi a umožňuje tak časovou i prostorovou zkratku.

### 2.3.3 The Curse of the Cat People (1944)

Charles Koerner a vedoucí nízkorozpočtových projektů studia RKO Sid Rogell se rozhodli navázat na nejúspěšnější film Lewtonovy sekce natočením volného pokračování snímku *Cat People* (1942). Zadali proto Lewtonovi titul *The Curse of the Cat People* (1944) a jako vždy ho pověřili sestavením nového pracovního týmu. Lewton byl z tohoto rozhodnutí nešťastný, nicméně nedokázal vedení studia přesvědčit, aby titul odvolalo. Robert Wise vzpomíná, že se „Valovi přičila pouhá představa natáčet něco s názvem *Návrat kočičích lidí*... Nakonec si sednul a napsal nádherný příběh, který se takhle může jmenovat jenom proto, že počítá s některými stejnými postavami z *Kočičích lidí*. Ve skutečnosti se však jedná o velice zajímavou studii dětské psychiky.“<sup>11</sup>

Rozdíly obou filmů se netýkají pouze hlavní postavy – tragické ženy Ireny v *Cat People* (1942) a mladé dívky Amy v *The Curse of the Cat People* (1944), děj prvního příběhu se odehrává v městském prostředí, kdežto pozdější snímek nás přivádí na periferii venkova mezi lesní porost, louky, stráně a tůně. Zatímco postavy Olivera a Alice hrály v prvním snímku důležitou roli, zde se dostávají do pozadí, navíc nabývají zcela jiného významu – v *The*

---

<sup>11</sup> Edmund G. Bansak: *Fearing the Dark: The Val Lewton Career*. McFarland Company, Inc., Publishers, North Carolina 1995, str. 223 – 224.

*Curse of the Cat People* (1944) jsou prezentováni jako rodiče Amy, kdežto v *Cat People* (1942) byli pouze kolegy, jejichž pracovní vztah přerostl časem v partnerství. I postava Ireny je zde posunutá – z patetické a úzkostlivé ženy se stává jemnou a milující osobou dodávající Amy radost do života.

Režii snímku byl původně pověřen Gunther Von Fritsch, který byl po natočení zhruba poloviny záběrů vystřídán střihačem Robertem Wisem. V titulcích jsou uváděni oba dva tvůrci – Fritsch na prvním místě, přesto

bývá snímek *The Curse of the Cat People* (1944)

většinou přiřazován právě Wiseovi. Sám k tomu říká toto: „Myslím si, že největší hodnotu vložil filmu



Nicholas Musuraca, kameraman a expert na kontrastní nasvícení záběru. Byl schopný dělat neskutečné věci – zejména s černou a bílou barvou.“<sup>12</sup>

### 2.3.4 Youth Runs Wild (1944)

Při dokončování snímku *The Ghost Ship* (1943) dostal Val Lewton po usilovném přemlouvání souhlas natočit jiný než hororový žánr. Koerner chtěl zaútočit na pozornost silné cílové skupiny, a sice dospívající mládež. Zadal tedy Lewtonovi požadavek, aby natočil jednoduchý a čistý snímek, jehož jedinou úlohou je zapůsobit na senzitivitu mladých lidí žijících ve válečné době. Pro tento účel vybral

---

<sup>12</sup> Tamtéž, str. 226.



článek z magazínu Look nazvaný *Are These Our Children?* a předal ho Lewtonovi k dalšímu zpracování. Kromě toho Lewtona pověřil, aby do hlavní role obsadil mladou herečku Bonitu Granvilleovou, která zazářila ve snímku *Hitler's Children* (1943) v režii Edwarda Dmytryka. Už od



samotného zadání byl tedy Lewton pod velkým tlakem a musel čelit mnohým nařízením a omezením z vedení společnosti RKO. Největší problém nastal ve chvíli, kdy po prvním předvedení scénáře dostalo vedení studia doporučení od vlády snímek o mladých rebelujících dětech nenatáčet s odůvodněním poškození morálního kreditu země. Koerner se nakonec rozhodl v produkci snímku pokračovat, nicméně Lewton byl pod neustálým drobnohledem a byl nucen měnit scénář podle rozkazů shora. Snímek byl poprvé promítnut před publikem v březnu roku 1944 pod názvem *The Dangerous Age*. Vedení studia se nicméně rozhodlo kvůli scénám, v nichž se mladí Američané poflakují po ulicích, kouří, pijí, oddávají se neřízeným radovánkám a rebelují, a následným divokým reakcím v řadách mladého publika, snímek radikálně přestříhat a také změnit závěr. Původní Lewtonova snaha poukázat na dopady válečného období také na mladou generaci, která se kvůli odchodu otců do války dostává do existenčních problémů<sup>13</sup>, se tedy rozplynula.

---

<sup>13</sup> Ty je často nucena řešit radikálním způsobem, což má dopad také na jejich prožívání a projevuje se neschopností uchopit život do svých vlastních rukou.

Přetočený snímek se vrátil do kin v září roku 1944 pod názvem *Youth Runs Wild*, jakožto zcela průměrná agitka nabádající mladé lidi k tomu, aby se spojili a hájili zájmy krásné americké země. Val Lewton se od snímku zcela distancoval, žádal také vedení studia, aby byl vyškrtnut z filmových titulků, což mu nebylo dovoleno. Nechuť pracovat na tomto snímku se projevila i v jeho technickém zpracování. Pověstná práce se světlem a stínem se v tomto filmu vůbec nedostavuje, žánr rebelujícího filmu navíc neposkytuje prostor pro lewtonovskou práci s napětím a jeho gradací. Snímek také silně zaostává i v hudební složce a v celkové Lewtonově produkci je krokem stranou. Na tomto nejistém výsledku se podepsal také fakt, že stálíce Lewtonova týmu Nicholase Musuracu a Roye Webba nahradili kameraman John Mescall a hudební skladatel Paul Sawtell, kteří neměli dostatek zkušeností, nebyli s Lewtonem tolik sehraní a hlavně nedosahovali takových uměleckých kvalit jako prvně jmenovaní.

### **2.3.5 Modemoiselle Fifi (1944)**

Po získání svolení pro natočení jiného žánru byl Lewton motivovaný a očekával, že rok 1944 pro něj bude zlomovým, protože přinese práci na jeho vysněném projektu – velkém kostýmním dramatu. Na jeho přípravě začal pracovat ještě v době, kdy nepropadl deziluzi ze zkušenosti s výrobou snímku *Youth Runs Wild*, takže se pustil do nového projektu s velkým nadšením. Připravil jedinečnou literární adaptaci dvou povídek Guye De Maupassanta *Mademoiselle Fifi* a *Kulička*. Přednátačecím přípravám věnoval spolu s režisérem Robertem Wisem

spoustu času, společně studovali díla velkých francouzských malířů, jako byli Daumier, Toulouse-Lautrec, Detaille, Delacrois nebo Boutigny, aby přenesli některé výtvarné prvky na filmové plátno.

Již od prvotní myšlenky natočit velké kostýmní drama chtěl Lewton vytvořit velkou hereckou příležitost pro Simone Simon, která se objevila již ve snímcích *Cat People* (1942) a *The Curse of the Cat People* (1943). Simone Simon nakonec bravurně ztvárnila postavu prostitutky, kterou napsal Lewton na základě spojení hlavních postav z obou povídek (propojil obézní prostitutku z *Kuličky* s Rebeccou z *Mademoiselle Fifi*).

I přes veškerou snahu, neobvyklé nasazení, pečlivost a osobní zainteresovanost Lewtona, Wise, Simon i dalších herců a spolupracovníků se neseťkal film z doby francouzsko-pruské války s takovým přijetím diváků, jaké by si zasluhoval. Důvodem je zejména strategie vedení studia, které projektu dostatečně nevěřilo a podpořilo ho jen velice malým rozpočtem. Výpověď o útlaku a nemožnosti dosažení osobní svobody v době válečné vřavy navíc publikum žijící v době nacistické agrese nechtělo adaptovat. Přivítalo raději jasné a detailní zpracování soudobé evropské válečné hrůzy, jakými byly snímky *The Hitler's Madman* (1943) režiséra Douglase Sirka nebo *Hangmen Also Die* (1943) v režii Fritze Langa.

Film *Mademoiselle Fifi* (1944) měl přitom větší poselství než je útok proti hrůzám páchaným Němci. Snímek upozorňuje na pokrytectví privilegovaných tříd jakékoliv země, která je okupována nepřitelem. V konečném důsledku právě toto pokrytectví a přetvářka vězní obyvatele ve své vlastní zemi, činí je neschopnými úniku a znemožňuje dosažení osobní svobody.

Kromě dobrého scénáře s ojedinělým posláním nabízí film *Mademoiselle Fifi* také záběry inspirované francouzským výtvarným uměním, psychologické herectví (zejména Simone Simon), přesnou kompozici a citlivé zachycení měnícího se počasí, jež odráží práci se světlem a stínem či proměny nitra hlavních filmových postav.



Jedinečnost snímku podporují také slova Jamese Ageeho, který napsal pro *The Nation* následující: „Neznám jiný americký film, který by se snažil tak hodně a trefně mluvit o úloze střední třídy ve válce. Snímek oplývá celkovou elegancí a horlivostí a mimořádným způsobem odráží život a nasazení skupiny lidí, kteří díky své práci v Hollywoodu chtěli ukázat své přesvědčení a nikdy nepolevili v této své upřímné snaze.“<sup>14</sup>

### 2.3.6 Isle of the Dead (1944)

Kvůli vlašnému přijetí snímků *Youth Runs Wild* (1944) a *Mademoiselle Fifi* (1944) se rozhodlo vedení studia pokračovat v natáčení filmů žánru hororu. Úspěchy budoucích snímků navíc chtělo posílit přítomností opravdové hvězdy. V květnu roku 1944 se studiu RKO podařilo uzavřít kontrakt na tři celovečerní snímky s hororovou legendou Universalu Borisem Karloffem. Lewton tedy tentokrát nedostal zadán titul filmu, který by

---

<sup>14</sup> Edmund G. Bansak: *Fearing the Dark: The Val Lewton Career*. McFarland Company, Inc., Publishers, North Carolina 1995, str. 254.

měl natáčet, nýbrž obdržel nařízení obsadit do hlavní role Karloffa. Lewton byl z tohoto kroku zprvu zaražený, protože Karloff proslul jako představitel Frankenstein, kdežto jeho horory byly založeny na zcela opačném principu, než je zobrazení hrůzostrašně vypadajících monster. Nakonec však po bližším seznámení Karloffa akceptoval.

Lewton se rozhodl natočit snímek na základě svého

hlubokého  
prožitku  
z dětství, kdy  
poprvé uviděl  
Böcklinův



obraz nazvaný *Isle of the Dead*. Pocity hrůzného prostředí, který v něm obraz vzbuzoval, chtěl přenést na filmové plátno a příběh, který do tohoto prostředí zasadil, měl vycházet z povídky Edgara Allana Poea *Předčasný pohřeb*. *Předčasný pohřeb* je založen na traumatizujících představách o pohřbení zaživa a líčí zoufalé pocity člověka, který se probudí z kataleptického spánku v zatlučené rakvi.

Lewton, Karloff i Wise, který snímek *Isle of the Dead* (1944) režíroval, chtěli na této zápletce vystavět celý filmový příběh. Po konečném střihu zbyla z tohoto původního záměru nicméně jen jedna scéna. Celý snímek se navzdory nadšení a osobní zainteresovanosti všech zmíněných umělců rozpadá do několika fragmentů, které příliš nadržují pohromadě. Nejistý výsledek jen odráží nepříznivé produkční podmínky, kdy byl Karloff kvůli vážné nemoci hospitalizován a Lewton musel improvizovat.

Karloff ve snímku *Isle of the Dead* ztvárnil generála Pheridese, jež pozvolna propadá nastupujícímu šílenství.

Jak napovídá již název filmu, děj se odehrává na opuštěném ostrově, kde zůstane generál uvězněn spolu s deseti dalšími osobami kvůli výskytu moru.

Lewton pracuje podobně jako ve snímku *The Ghost Ship* (1943) s paranoiou plynoucí z pocitu uvěznění, které zde nabírá hned dvojitý rozměr – postavy jsou odtrženi od okolního světa, protože obývají vzdálený ostrov, navíc jsou nuceni zůstat uzavřeni v jednom malém domě. Strach z nákazy nevléčitelnou nemocí je navíc popořen další hrozbou – starou řeckou legendou<sup>15</sup> o Vorvolakovi, který na ostrově žije a hledá si oběti, které by usmrtil. Právě přítomností legendy se podobá snímku *Cat People* (1942) a podobně také pracuje se symbolikou. Na legendu odkazují nejrůznější řecké ruiny a další stopy řecké kultury, kterými je ostrov zahlcen. Nejvíce upoutává pozornost socha Cerbera, trojhlavého psa, který je strážcem ostrova a podle legendy také poslem smrti. Nutně nám připomíná sochu krále Jana z *Cat People* (1942), ale plní zde podobnou funkci vracejícího se motivu jako poskakující balónek na kašně ve snímku *The Leopard Man* (1943) nebo socha Sv. Sebastiana ve filmu *I Walked with a Zombie* (1943).

S posledním jmenovaným snímkem nalezneme více styčných bodů, zejména podobné poetické záběry divoké přírody nebo podobné uspořádání interiéru.

Jak již bylo řečeno, snímek *Isle of the Dead* (1944) se rozpadá do několika samostatných fragmentů a jako dramatický celek nefunguje tak, jak by měl. Lewtonovi a jeho spolupracovníkům se ale podařilo vytvořit několik silných filmových scén, které ze zapsaly jako jedny z nejhroživějších ze všech snímků této pracovní skupiny.

---

<sup>15</sup> Snímek se odehrává v době řecko-turecké války.

Nejvíce na diváka působí již zmíněná scéna předčasného pohřbu, která zůstává děsivá i pro dnešní publikum. Tohoto výsledku dociluje Lewton osvědčenými prostředky – prací s absolutním tichem, záměrnou gradující kakofonií, kontrastem černé a bílé, světla a tmy. A to i přesto, že na snímku nepracovali ani Musuraca, ani Webb, ale nově příchozí kameraman Jack Mackenzie a hudební skladatel Leigh Harline.

### 2.3.7 The Body Snatcher (1944)

Po prvních natáčecích dnech snímku *Isle of the Dead* (1944) začaly přípravy dalšího filmu. Jednalo se o literární adaptaci románu Roberta Louise Stevensona *The Body Snatcher*, jehož děj se odehrává ve třicátých letech 19. století v Edinburghu. Titul byl Lewtonovi zadán novým vedoucím sekce nízkorozpočtových snímků studia RKO Jackem Grossem, který v něm viděl ideální projekt, což vysvětloval Lewtonovi těmito kritérii:

1. Titul zní dobře.
2. Je známý u čtenářů R. L. Stevensona, který byl právě v kurzu (zejména jeho román *Podivný případ Dr. Jekylla a pana Hyda*)
3. Charaktery jsou pestré a pozadí londýnského lékařského života třicátých let 19. století je nesmírně lákavé, což se týká také kostýmů.
4. Snímek poskytuje vhodnou příležitost obsadit do snímku vedle Borise Karloffa také Belu Lugosiho.

Lewton tedy opět stál před konkrétním požadavkem a představami vedení studia. Pro pomoc při psaní scénáře si přizval Philipa MacDonalda a společně sestavovali příběh

založený na skutečné události a inspirovaný románem R. L. Stevesona, který kombinuje fakta s fikcí. Vycházel z reálných činů vykradačů hrobů Burkea a Hareho a jejich společníka Dr. Knoxe, který je zásoboval těly. Stevenson vymyslel postavy dvou studentů medicíny Fettese a MacFarlanea, kteří se uchýlí k vykrádání hrobů, aby získali dostatek těl pro své lékařské experimenty (pitva nebyla v té době ještě běžná).



V Lewtonově adaptaci Stevensonova románu se postavy studentů proměňují, rozdílný je také jejich vztah a věk. Fettes (Russel Wade) je mladík učící se u známého profesora anatomie Dr. „Toddyho“ MacFarlanea (Henry Daniell). Zcela nový rozměr zde dostává postava tajemného pana Greye (Boris Karloff), který dělá ve dne převozníka a v noci vykradače hrobů. Pro své šílené experimenty Toddy nejprve vykupuje od Greye mrtvá těla, později se sám dopouští vražd, čehož se dopídí i jeho student.

Lewton stál také před úkolem zapojit do filmu herce Belu Lugosiho, který byl pro vedení studia zajímavý právě pro spojení s Borisem Karloffem. Nicméně Lugosi již nebyl v dobrém psychickém ani fyzickém stavu a jeho herecký výkon za Karloffovým zaostával. Ani ten se však nestal hlavní hvězdou snímku *The Body Snatcher* – pro svoji jedinečnou interpretaci zřůdného a úlisného Toddyho MacFarlanea byl vyzdvihován Henry Daniell.

Protože Stevensonova předloha nenabízela žádnou vhodnou postavu, kterou by mohl ztvárnit Lugosi, připsal



Lewton postavu MacFarlenova sluhy Josepha, který se nakonec stane jednou z jeho obětí. Právě scéna, v níž Lugosi s Karloffem bojují na život a na smrt je jednou z nejcitovanějších z celého filmu.

Lewtonovi se podařilo vytvořit atmosféru temných uliček ponořených do mlhy, tak, jak ji znal a studoval z obrazů skotských malířů. Dosažení autentické nálady a doby pak docílil zejména hudební složkou, o niž se postaral po delší přestávce opět skladatel Roy Webb. Základní linii jeho skladby pro snímek *The Body Snatcher* (1944) tvoří staré skotské folkové balady, které nahrál v orchestrální podobě. Můžeme je slyšet jak v místních hostincích a putykách, tak na venkovním prostranství, kde potkáváme pouliční zpěváky, kteří hrají důležitou roli pro navození pusté a tísnivé atmosféry. Slova jejich písní také často posouvají děj. Podobně jako ve snímku *I Walked with a Zombie* (1943) zpívá Sir Lancelot píseň, již komentuje vztah mezi dvěma důležitými filmovými postavami, zde vyzáblá a ubohá dívka značí svou tesknou písní přicházející hrozbu.

Písně i všechny dialogy navíc pracují s přesným rytmizováním, jež se opírá o dřívější skotský dialekt. Očekávání Jacka Grosse se naplnila. Snímek *The Body Snatcher* (1944) měl obrovský úspěch, a to nejenom v Americe, ale také v Anglii, která se díky tomu stala novým útočištěm a profesní výzvou Borise Karloffa. Lewton snímkem *The Body Snatcher* (1944) potvrdil, že hororový žánr mu vyhovuje nejvíce, protože je mistrem ve vytváření ponuré atmosféry i budování nikdy neutichajícího napětí a strachu v každém jedinci.

### 2.3.8 Bedlam (1946)

Po velkém úspěchu snímku *The Body Snatcher* (1944) dostal Lewton k dispozici rozpočet 350 000 dolarů, který převyšoval více než o polovinu všechny dosavadní rozpočty. Lewton peníze využil zejména v postprodukcii, která zabrala v porovnání s předchozími snímky neobvykle hodně času (osm měsíců). Scénář posledního snímku Lewtonovy sekce *Bedlam* (1946) začal vznikat již v poválečné době, která nutně přinášela jiná očekávání publika. To nyní vyžadovalo zejména sociální témata, které *Bedlam* splňuje – jedná se o studii zacházení s duševně nemocnými lidmi v 18. století.

Jack Gross nicméně trval na tom, aby snímek opět prozkoumal možnosti hororového žánru, který už bohužel nebyl v této poválečné době žádaný. Proto se nesetkal s takovými reakcemi, jaké by si zasloužil. Val Lewton spolu s režisérem Markem Robsonem vytvořili funkční scénář plný inteligentních dialogů, filozofických otázek a poetických obrátů. Dialogické pasáže však nijak nezastínily ostatní filmové složky. Po dlouhé době se opět sešel tým spolupracovníků, který sdílel stejné estetické principy. Hudbu zkomponoval skladatel Roy Webb a po dlouhé době se k Lewtonovi vrátil také mistr světla a stínu, kameraman Nicholas Musuraca.

Stejně jako předchozí snímky, i vizuální stránka filmu *Bedlam* (1946) se inspiruje konkrétním uměleckým dílem, stejnojmenným obrazem Williama Hogartha z jeho cyklu *The Rake's Progress*.

*Bedlam* označuje nemocnici pro choromyslné v Anglii, kterou vede, jak se v průběhu snímku ukáže, šílený pan Sims (Boris Karloff). Snímek *Bedlam* (1946) nám

předkládá pestrou směsí nejrůznějších charakterů, jež žijí v Bedlamu a trpí utkvělými představami. Nejčastěji se identifikují s jinou lidskou bytostí nebo zvířetem. Jejich projevy přitom nemají vždy dialogickou či monologickou povahu, často vstupujeme do jejich života pouze jako voyeři, sledujeme, jak se pohybují, jak se mění jejich mimika, jak se zlehka nazvedává jejich hrud' při nádechu.

Nicholas Musuraca si vyhrál s kompozicí záběrů i s dominancí či záměrným potlačením světelných paprsků dopadajících do místnosti, v níž jsou nemocní uvězněni. Chvilé zdánlivého klidu, které nám umožňují přiblížení k jednotlivým obyvatelům Bedlamu a naladění na jejich každodenní prožívání, jsou střídány bouřlivými a nepříjemnými vpády tyranských a makabriónních metod šíleného pana Simse. Roy Webb zde dokazuje svou schopnost přesného načasování, rytmizace a gradace napětí.

Snímek *Bedlam* (1946) oplývá jednou z nejpůsobivějších závěrečných scén všech Lewtonových snímků, která je opět inspirována dílem spisovatele Edgara Allana Poea.



Po scénách šílených mučících praktik svých svěřenců se sám mučitel stává terčem útoku těch, které tolik ponižoval. Křivdy, jež Sims po dlouhá léta páchal na mnoha lidských bytostech, které mají mnohdy více rozumu nežli on, vyústí v Simsovo zaldění zaživa. Chápeme to jako logický důsledek jeho činů a zároveň jako satisfakci. Vnímáme však i hrůznost tohoto činu, který dělá z dosud

umírněných Simsových chovanců kruté bestie. Tato scéna vyvolává v divácích pocity deziluze a zoufalství a probouzí v nich ony „staré spící instikty“, o nichž mluvil Jacques Tourneur<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Viz citát v úvodu této práce.

### 3. STYL LEWTONOVY SEKCE

#### 3.1 VYJÁDRĚNÍ ZLA A BUDOVÁNÍ NAPĚTÍ

Lewtonova produkční jednotka se měla původně zabývat výhradně tvorbou B hororů, protože vedení studia se domnívalo, že zajistí potřebný finanční zisk i příliv diváku do kin, podobně jako se tomu stalo v případě konkurenčního Universalu. B horory studia RKO se nicméně zásadně liší.

Novost lewtonovské školy spočívala zejména v pojetí zla a jeho zobrazení. Základem každého hororu je vždy vyvolání strachu a hrůzy v divácích (popřípadě čtenářích), čehož lze ve filmu dosáhnout dvěma způsoby. Zlo či případné násilí může být explicitně zobrazeno, na emoce diváků pak působí zejména hrůzostrašný vzhled monster, tajemných místností či všudypřítomná krev. Druhý způsob vychází z toho, že zlo není vůbec ukázáno, děje se někde mimo obraz, je pouze tušeno, a právě tato nejasnost dává velký prostor k vlastní interpretaci a probouzí v divácích kýžené emoce i fantazii.

Studio Universal využívalo prvního principu, tedy přímého zobrazování hrůzostrašně vypadajících monster. Jako příklad lze uvést snímky *Dracula* (r. Tod Browning, 1931), *Frankenstein* (r. James Whale, 1931), *Neviditelný muž* (r. James Whale, 1933), *Mumie* (r. Karl W. Freund, 1932), *Fantom opery* (r. Rupert Julian, 1925) nebo *Vlkodlak* (r. George Waggner, 1941).

Lewton zvolil způsob druhý. Rozhodl se zdroj zla „vsugerovat“, tedy upozornit na něj jinými způsoby než přímým zobrazením. V jeho filmech je proto silně

zastoupena symbolika. Pomocí konkrétních předmětů, osob nebo na základě přesného a opakujícího se použití stínů, odkazuje ke zlu nebo jeho projevům. Jako příklad může posloužit Tourneurův snímek *Cat People* (1942), který využívá symbolů jako důležitého dramatického prostředku, díky němuž divák i manžel hlavní hrdinky, která je posedlá představou proměny v kočku, postupně odkrývají indicie potřebné k rozluštění zápletky a zároveň se v nich díky těmto symbolům stupňuje pocit napětí, hrůzy a nedočkavosti. Jedná se o stále se vracející panterův stín, zvířecí stopy v blátě nebo všudypřítomné kočičí doplňky v interiéru bytu hlavní hrdinky.

Na zlo také často odkazuje zvuková stránka. Některé snímky, jako právě *Cat People* (1942) nebo *The Curse of the Cat People* (1944) využívají četných leitmotivů, zejména u hlavních postav, jejichž příchod do záběru uvádí vždy stejný hudební motiv, někdy dokonce podpořen písní, kterou zpívá sama postava (Irena v *Cat People*).

Dalším prostředkem, jež upozorňuje na blížící se katastrofu či zvrát v ději, jsou zvuky vycházející z mimozáběrového prostoru. Zvuk, jehož zdroj nevidíme, pomáhá bourat viditelnou filmovou složku a zdůrazňuje tak narativ - pláč, který probouzí Betsy v *I Walked with a Zombie* (1943), kastaněty, které jsou slyšet po celý úvodní záběr filmu *The Leopard Man* (1943) atd. Často se také objevuje podivné mumláni, ozvěny, zvuky plné hluchých mezer a slabé, mámivé zvuky, nebo jsme nuceni poslouchat úplné, nebo téměř úplné ticho.

Nejlépe propracovaný zvuk mají první tři snímky Lewtonovy sekce, protože odrážejí osobitý přístup režiséra Tourneura. Ten o zvukovém designu svých filmů řekl:

*„Vždy se věnuji synchronizaci a střihu zvuku velmi důsledně. Někdy jsem dost opovázlivý. Když někdo mluví a vstane a rozejde se, vystřihnu zvuk a vy nemůžete slyšet jeho kroky. Když někdo vejde do domu a musí stoupat po schodech, vím, že poté, co odejdu, technici zachovají všechny zvuky – schody, dveře, kroky. To je důvod, proč dělám svůj vlastní postsynchron. Hned poté, co herec přestane mluvit, nebo otevře dveře, vystřihnu zvuk, takže zatímco stoupá do schodů a kříží pokoj, vládne snímkem absolutní ticho. Takto vím, že, i když je film ukončen a já už nejsem na místě přítomen, technici neudělají při postsynchronu žádnou hloupost“<sup>17</sup>.*

Nejčastěji se však zlo odehrává mimo viditelnou sféru – v nitru jednotlivých postav. Vše, co postavy dělají a co nakonec vede k jejich zkáze, plyne z temnoty jejich vlastního nitra, nevyřešených traumat, neschopnosti komunikace a nezařazenosti do prostředí, v němž žijí.

Val Lewton byl přesvědčen, že děs se rodí hluboko v podvědomí každého jedince. Nikdy se proto neprojevuje úplně, ale konkrétní důsledky traumat postupně vyplývají na povrch. Postavy o tom samy často ani neví a tak i jejich okolí je jen tuší. V tuto chvíli přichází na řadu síla sugesce, o níž Lewton říkal toto: *„Nepotřebujeme fyzický projev nadpřirozených sil. Hrůza se nemusí hromadit. Pocity hrůzy se nedají nadlouho udržet, protože se pak rozplývají ve směšnosti. Stačí vzít obyčejný milostný příběh a vsugerovat horor ...“<sup>18</sup>.*

---

<sup>17</sup> Fujiwara, Chris: Jacques Tourneur: The Cinema of Nightfall. The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1998, str. 29 - 30.

<sup>18</sup> Kołodzyński, Andrzej: Schůzky s upírem. Český filmový ústav, Praha 1990, str. 73.

### 3.2 EXPRESIVNÍ SVÍCENÍ

Způsob, jakým všechny snímky Lewtonovy školy nakládají se světlem a stínem, nejlépe poslouží jako identifikační a hodnotící hledisko při srovnávání jednotlivých děl sekce s jinými filmy. Specifické expresivní nasvícení se objevilo hned v prvním snímku sekce *Cat People* (1942) a nutně odráželo styl svícení, který používal ve svých předchozích snímcích režisér filmu Jacques Tourneur.

Tourneur vždy kladl důraz na konfrontaci světlých a tmavých ploch a také rámování obrazu pomocí ztemňování či naopak zesvětlování hraničních předělů. Tmu používal Tourneur ve svých filmech jako základní prostředek pro budování napětí a strachu z neznámého, což se lehce promítlo také do žánru hororu, jenž mu byl zadán spolu s titulem *Cat People*. Způsob svícení a použití světla jako dramatického prvku nicméně dovedl do dokonalosti až u Lewtona. Společně hledali možnosti, které by diváka nejlépe stimulovaly a zajistily přísun potřebných emocí – zejména strachu a nejistoty. Rozhodli se proto využít světla (respektive tmy) k budování neustálého napětí, tlaku a úzkosti.

Práce se světlem a stínem samozřejmě kooperovala i s dalšími složkami díla – zejména zvukovou a hereckou, nicméně zůstává hlavním prostředkem při budování napětí a atmosféry, i jasným orientačním bodem při identifikaci konkrétních postav či prostředí. Expresivní používání světla a stínu se stalo východiskem pro práci na žánru hororu, jehož zásadním principem je zlo neukázat, nýbrž vsugerovat.



Snímkem *Cat People* vyzkoušel Tourneur určitý typ svícení, který se osvědčil, vytyčil základní estetické principy při budování mizanscény a sehrál klíčovou úlohu při dramatické výstavbě díla. Tyto postupy se opakovaly i u všech následujících snímků, které byly v rámci sekce natočeny – již bez ohledu na Tourneura.

Dramatická a emocionální síla filmů Lewtonovy školy vychází vždy z temnoty. Ve všech snímcích převažují noční scény, ve kterých je osvětlena jen část kompozice záběru - tvář nebo konkrétní předmět, čehož je dosaženo použitím bodového světla a záměrnou eliminací všech ostatních světelných ploch.

Tohoto principu využívá také slavná scéna<sup>19</sup> návštěvy



Ireny, hrdinky filmu *Cat People* (1942), u jejího psychiatra Dr. Judda. Když Irena pod hypnózou vypráví Dr. Juddovi o svých představách a strachu, vidíme pouze tmou a z ní vystupující osvětlený detail její tváře.

Důležitou funkci zastávají stíny předmětů a siluety postav. Prostřednictvím zadního svícení jsou vytvářeny stíny, jež zakrývají postavu nebo část jejího těla, přičemž zasahují i do oblasti tváře. Často také rámují obraz a vytváří rám v rámu. Vznikají tak četné bariéry, které postavy musejí překonávat. Pro vytvoření lehce čitelných hraničních ploch či zvýraznění obrysů předmětů používali Lewton s Tourneurem tvrdé svícení. Často se přitom uchýlovali k extrémnímu zdůrazňování některých tvarů a

---

<sup>19</sup> Co se týče právě použití světla.

vytvářely tak dojem pokřivené reality. Tento způsob svícení také pomáhal vytvářet atmosféru konkrétních prostředí a objevoval se zejména v nočních scénách. Velký důraz je kladen také na umístování světelných zdrojů do záběru. Divák tak může vidět bezpočet pouličních lamp, pokojových lampiček, svítlen, baterek, svíček nebo světel aut. Právě kvůli systematickému umístování světelných zdrojů do záběru jsou označovány snímky Lewtonovy školy za dobré reprezentanty expresionistického stylu svícení.

Marc Vernet popsal způsob práce se světlem ve filmech Lewtonovy sekce následovně: „Zdánlivě paradoxním způsobem se setkáváme v těchto filmech s konstantním pokusem využívat světlo jako funkční prostředek při vytváření konkrétní situace (noční ulice) a legalizovat jeho zdroj (pouliční světla, lampičky). Díky intenzivnímu svícení se lehce upoutá divákova pozornost, který je veden tak, aby si všimnul světelných zdrojů a uvědomil si deformace obrazu, jež odkazují k pokrouceným charakterům postav.“<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Fujiwara, Chris: Jacques Tourneur: The Cinema of Nightfall. The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1998, str. 10.

### 3.3 CHARAKTERISTICKÉ SCÉNY

Při natáčení snímku *Cat People* (1942) uvažovali Lewton s Tourneurem nad efektivními způsoby gradace napětí. Využívali k tomu zejména zmiňovanou expresionistickou práci se světlem a stínem a důrazem na temnotu obrazu, záměrnou asynchronizaci zvuku a obrazu nebo absolutní ticho. Právě na těchto principech fungují i dvě filmové scény z *Cat People*, jež prosluly právě pro precizní práci s neustále rostoucím napětím a dokonalým navozením pocitu opravdového ohrožení. Obě tyto scény jsou důležitým mezníkem pro práci na žánrech hororu a thrilleru, a to nejenom v rámci Lewtonovy produkční jednotky. Staly se modelovými nástroji při budování napětí i v éře moderního hororu (potažmo thrilleru).

První z těchto charakteristických lewtonovsko-tourneurovských scén je nazývána „žena kráčející sama v noci“. Princip její výstavby se potom ve všech snímcích po *Cat People* opakuje: černobílá kamera sleduje ženskou hrdinku, která je ponořena do tmy. Černá barva převládá a kontrastuje se světlem, které se objeví odkudsi z neznáma, vždy jen na okamžik, aby bylo za chvíli opět pohlceno černí. Většinou se jedná o světlo pouliční lampy, kterou žena míjí, nikdy však zdroj světla nevychází ze zdánlivě bezpečného místa (např. otevřeného nočního baru nebo okna domácnosti), kam by hrdinka mohla uniknout. Napětí a pocit pronásledování, který se často pohybuje na hranici paranoie, protože pronásledovatel není nikdy zobrazen, jsou stupňovány až do momentu, kdy divák očekává zaútočení, ale dojde k efektu úplně opačnému.

Podle *Cat People* byl tento moment definován jako „autobusová scéna“. V kýženém okamžiku, kdy má pronásledovatel zaútočit, vjede totiž do záběru autobus, kterého se hrdinka lekne. K útoku sice nedojde, ale divák je napjatý ještě více, protože ví, že k přepadení teprve dojde a netuší kdy. V dalších filmech Lewtonovy produkční jednotky se autobusová scéna opakuje, přičemž bývá zastoupena všemi možnými dopravními prostředky nebo nečekaným vtrhnutím nějaké osoby. Její příchod (nebo odchod) bývá často podpořen prudkým otevřením dveří, jež se stávají oním lekacím aspektem a vyústěním celé situace. Tourneur tento motiv rozpracovává a často si pohrává se strachem pronásledovaného ještě v další rovině. V nečekaném okamžiku nechá rozletět nebo otočit dveře, přičemž zdroj tohoto pohybu ponechává v anonymitě. Postava ani divák potom netuší, co nebo kdo tento pohyb způsobil, čímž Tourneur opět posiluje paranoiu a očekávání pozdějšího útoku.

## 4. EXISTENTY PŘÍBĚHU

### 4.1. POSTAVY VE FILMECH LEWTONOVSKÉ ŠKOLY

Při rozboru postav ve filmech lewtonovské školy budeme vycházet z otevřené teorie postavy, kterou popisuje ve své studii *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu* Seymour Chatman. Podle něj by si životaschopná teorie postav „měla uchovat otevřenost a zacházet s postavami jako s autonomními bytostmi, nikoli jen jako s funkcemi děje.“<sup>21</sup> Odmítá podřídít postavy ději a jednání, tak jako to činil Aristoteles a formalisté, kteří udělali z postavy pouhou funkci osnovy, „nutný, leč odvozený důsledek chrono-logiky příběhu.“<sup>22</sup> Chatman si naopak uvědomuje důležitost postavy a potřebu provedení její analýzy a říká: „Rekonstruujeme to, jaké postavy jsou, přičemž slovo jaké (like) naznačuje, že jejich osobnosti jsou neukončené, že podléhají dalším úvahám a obohacováním, vizím a revizím.“<sup>23</sup>

Všechny snímky Lewtonovy sekce studia RKO používají podobný model dominance postav ve filmovém příběhu. Děj se většinou točí pouze kolem jedné postavy a jejich prožitků, s výjimkou snímku *Isle of the Dead* (1945), ve kterém je nám představeno několik postav, které zaujmají v rámci hierarchie příběhu stejnou úroveň. V tomto případě bychom tedy mohli mluvit o kolektivním hrdinovi. Touto postavou je navíc, kromě filmu *The Ghost Ship* (1943) vždy žena. Jedná se o plastickou postavu s četnými

---

<sup>21</sup> Chatman, Seymour: *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Host, Brno 2008, str. 125.

<sup>22</sup> Tamtéž, str. 118.

<sup>23</sup> Tamtéž, str. 125.

rysy chování, jež se často překrývají, a porozumění charakteru této postavy je proto mnohdy velmi složité. Situaci ještě znejasňuje Lewtonova obliba v nedořečenosti a mlžení. Postavy jeho filmů jsou často zahaleny nějakým tajemstvím, které znemožňuje úplné rozkódování jejich pohnutek, na druhou stranu ponechává divákovi větší možnosti interpretace a nutně zapojuje jeho fantazii. Ta je při sledování hororového žánru klíčová, protože autoři spoléhají na divákovu schopnost představit si nejrůznější druhy nebezpečí, jež se u Lewtona skrývají v mimozáběrevém prostoru nebo v hlubokém nitru temných nocí.

Obecně lze říci, že postava, na niž je upřena naše



pozornost nejvíce, se vždy zmítá v rozporech, které jsou důsledkem její různorodé a protikladné povahy. Ať už se jedná o obětavou a milující manželku Irenu ve snímku *Cat People* (1942), jejíž fixace a víra v legendu

týkající se její rodné vesnice vyvolávají strach a úzkost, jež ovlivňují její prožívání, a tím pádem i její nejbližší vztahy a nakonec se stávají fatálním důsledkem její zkázy, nebo dívenku Amy, jejíž schopnost vytvářet si vlastní myšlenkový svět naráží na čistě racionální přístup dospělých lidí z jejího okolí.

Ženská postava, s níž se prostřednictvím lewtonových snímků setkáváme, tedy vždy prochází určitým vývojem, který nutně odráží také prostředí, v němž se tato postava

pohybuje. Chatman hovoří o filmovém prostředí přímo jako „o místu a souboru objektů, proti nimž se příslušným způsobem ukazují činy a vášně postav.“<sup>24</sup> Prostředí hraje, vzhledem k charakteru postav, u Lewtona vždy velice důležitou roli. Postavy jeho filmů se mnohdy vyskytují na křižovatce dvou nebo více zcela rozdílných světů. Někde se narodily a vyrostly a získaly tak určité kulturní, náboženské a sociální postoje, které chtějí uplatňovat i v novém prostředí, kam nejčastěji přicházejí za prací. Toto místo má ale svůj vlastní řád a tempo, které se s místem původu postavy nedají sloučit. Bezradnost postav tedy vychází často z této nezařazenosti do konkrétního prostředí (nové je nepřijalo a staré opustily) a z něho vyplývajících podmínek života.

Lewton sám se také ocitl na takovéto křižovatce, když se jako rodilý Rus musel naučit žít a prosadit v Americe. Možná právě proto se v jeho tvorbě objevuje v tak hojně míře neporozumění a nepřátelství, narůstající kvůli kulturním odlišnostem. Platí to i pro postavy všech tří filmů, které natočil společně s Tourneurem. Jsou to normální lidé žijící v Severní Americe, jejichž problémy, pocity viny a morální nejasnosti vytanuly skrze kontakt s cizí kulturou: srbskou v *Cat People* (1942), haitskou v *I Walked with a Zombie* (1943) a hispánskou v *The Leopard Man* (1943).

Postavy Lewtonových filmů si navíc často nesou z původního prostředí také velké trauma, nedořešený problém, který se nečekaně opět vynořuje a většinou má i fatální dopad na budoucí život postavy (viz zmiňovaná

---

<sup>24</sup> Tamtéž, str. 145.

posedlost legendou u Ireny, hrdinky filmu *Cat People*, 1942).

Mluvíme-li zde o „hrdince“, je nutné zastavit se na chvíli u rozboru „hrdinskosti“ lewtonovských postav. Jedná se totiž o obyčejné lidi, kteří jednají, protože musí. Nejsou to hrdinové v pravém slova smyslu – nemají abnormální sílu, nadpřirozené schopnosti, neoplývají zvláštním talentem nebo nadprůměrnou inteligencí. Do těžkých situací se dostávají proti své vůli. Navíc jsou determinováni nezařazeností do prostředí, v němž žijí. Patří někam jinam, přišli z neznáma a v novém prostředí se necítí dobře. Jejich okolí je kvůli viditelné odlišnosti nepřijímá a ani nemá snahu bojovat s nesmyslnými předsudky<sup>25</sup>.

Lewton nám vlastně ukazuje pasivní a bezmocné dobráky, kteří proti své vůli musí čelit nějaké hrozbě. V tomto ohledu se blíží některým postavám z filmů Alfreda Hitchcocka (viz důstojník Tom ve snímku *The Ghost Ship*, 1943).

Tuto analýzu lze nicméně uplatnit jen na hlavní filmové postavy. Ostatní postavy zůstávají často až překvapivě ploché, ale není to pravidlem (viz kapitán Stone ve filmu *The Ghost Ship*). Nicméně žádná z dalších postav nikdy nemá stejnou dramatickou funkci ani psychologickou hloubku jako postava ústřední.

---

<sup>25</sup> V Lewtonových filmech se často setkáváme se snahou poukázat na nesmyslnost předsudků a projevů maloměstšáctví. U Tourneura pak můžeme mluvit přímo o snaze upozornit na problémy spojené s xenofobií. Je nutné si uvědomit, že filmy Lewtonovy produkční jednotky byly natáčeny ve čtyřicátých letech, tedy době, kdy otázka rasové nesnášenlivosti byla aktuální. Fakt, že Tourneur a potažmo i Lewton do svých filmů často obsazovali černochoy – a to ne do malých rolí, které by je měly zesměšňovat, ale naopak jim umožnili ztvárnit zásadní filmové postavy, je překvapující a zároveň povznášející.



## 4.2 PROSTŘEDÍ

Pokud budeme vycházet při hlubší analýze prostředí ve filmech Lewtonovy sekce opět z Chatmanovy studie *Příběh a diskurs*, dostaneme se nutně k typologii Roberta Liddella, kterou zde Chatman uvádí<sup>26</sup>. Liddell dělí filmové prostředí na pět různých typů:

### 1. Užitá typ

Jedná se o jednoduché prostředí, které je minimálně potřebné pro děj a celkově není zabarvené emocemi postav.

### 2. Symbolický typ

Tento typ prostředí těsně souvisí s dějem, není tedy neutrální, ale ději se přímo podobá. Znamená to, že pokud je děj bouřlivý, nutně se odehrává také v bouřlivém prostředí atd.

### 3. Irelevantní typ

Tento typ vylučuje důležitost krajiny, protože postavy si ji nijak zvlášť neuvědomují.

Podtřídou tohoto typu představuje tzv. „**ironický typ**“, v němž se prostředí střetává s citovým rozpolžením postavy či panující atmosférou.

### 4. Kraje mysli

Tomuto čtvrtému typu odpovídá vnitřní krajina postav.

### 5. Kaleidoskopický typ

---

<sup>26</sup> Chatman, Seymour: *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Host, Brno 2008, str. 149-150.

V tomto prostředí dochází k rychlým přechodům mezi vnějším fyzickým světem a světem imaginace.

U Lewtona se setkáváme zejména s posledními dvěma uvedenými typy či s typem ironickým. Prostředí hraje vždy důležitou roli a často skrývá velké množství motivací pro jednání postav. Jak již bylo řečeno v předchozí kapitole, postavy Lewtonových filmů často bojují s nezařazeností do prostředí, do něhož přišli. Tato nejistota je často staví do pozice outsiderů, kteří musí tvrdě bojovat, aby se v tomto prostředí prosadili a donutili ostatní lidi přijmout je mezi sebe. Jejich úsilí však většinou nedosahuje kýžených úspěchů, což staví tyto postavy na pomyslné rozhraní dvou světů – původního, z něhož vzešly a jež ovlivnilo jejich chování, vnímání světa, vzhled i způsob komunikace a nového, jež je i přes jejich neutichající snahu pro vzájemné pochopení neustále odmítá.

Tato rozhraní jsou v jednotlivých filmech střídavě reálná, imaginární či symbolická. Jedná se např. o rozhraní mezi **lidským a zvířecím** (*Cat People*, *The Leopard Man*), **živým a mrtvým** (*I Walked with a Zombie*), **duševním zdravím a šílenstvím** (*Cat People*, *The Ghost Ship*, *The Body Snatcher*, *Bedlam*) nebo **silami temnoty a silami čisté mysli** (*The Seventh Victim*).

S tím souvisí také časté použití čtvrtého typu prostředí podle Liddella, a sice tzv. krajiny mysli. Narativy Lewtonových filmů často odkrývají mysl jednotlivých postav, které řeší jak traumata plynoucí z nezařazenosti do konkrétního prostředí, tak důsledky plynoucí z jejich problematických vztahů či temné minulosti. Připomeňme si např. scénu ze snímku *Cat People* (1942), v němž hlavní

hrdinka Irena opakovaně navštěvuje psychiatra: jsme svědky jejich hypnotických stavů, ale také jejich snů. Režisér *Cat People* Jacques Tourneur si navíc pohrává také s filmovým stylem a tyto stavy odlišuje od denní reality a objektivního vnímání použitím animace.

Nitro hrdinů je ale zpřítomňováno také jednodušším způsobem – použitím vnitřního monologu a samomluvy (Betsy v *I Walked with a Zombie* nebo Amy v *The Curse of the Cat People*).

Nelze opomenout ani důležitou úlohu prostředí pro vytváření atmosféry celého snímku. Ať už se jedná o budování pocitů hrůzy a paranoie za pomoci umístění děje do temných uliček nebo uzavřených místností a domů bez zdánlivé možnosti úniku, či vytváření lyrické atmosféry, zejména ve snímcích Jacquese Tourneura.

Tourneurův lyrismus je příznačný pro všechny jeho filmy, bez ohledu na Lewtona a použití černobílého či barevného filmového materiálu. Některé filmy Lewtonovy školy se nicméně tímto lyrismem inspiroují a samy dosahují velkých úspěchů při vytváření lyrické atmosféry v souvislosti s přírodou a počasím. Za zmínku stojí snímek *The Curse of the Cat People* (1944) režisérů Von Fritsche a Wise, který proslul díky způsobu, jakým kameraman snímku Nicholas Musuraca zaznamenává zimní, zasněženou krajinu.



V kombinaci s dětskou fantazií Amy a kostýmů z jemné látky obohacené o drobné detaily místy dosahuje až pohádkové atmosféry.

Vraťme se ale zpět k režisérovi, který lyrismus do Lewtonovy produkční jednotky vnesl jako první. Postavy Tourneurových filmů se často dostávají do exotických prostředí, k čemuž používají nejrůznější dopravní prostředky a během své cesty míjejí nespočet krásných míst, která je okouzlují. Jako příklad může posloužit Betsy, hlavní postava snímku *I Walked with a Zombie*, která jede dělat pečovatelku na daleký ostrov, na který cestuje lodí. Široký oceán je nám nicméně představen již v expozici<sup>27</sup>, která zahajuje příběh dlouhým panoramatickým záběrem, v němž se Betsy prochází po písčité pláži. V průběhu filmu se pak opakovaně vydává na procházky po ostrově, přičemž poznává neznámou přírodu i místní voodoo rituály.

Pro navození potřebné atmosféry preferoval Tourneur reálné lokace. Jedinečnost jeho filmových obrazů tkví zejména v použití přirozeného světla. Z tohoto důvodu začleňoval do každého interiéru několik oken. K této problematice sám uvedl následující: „*Interiéry musí mít okna, protože okno nám poskytuje nejen možnost dýchat, ale je i zdrojem světla, a já věřím velmi hluboce v účinek přirozeného světla*“<sup>28</sup>. Všechny jeho snímky se také vyznačují neobvyklou citlivostí k počasí a jeho vlivem na svícení a náladu.

---

<sup>27</sup> Expozice i Tourneurův lyrismus jsou podrobněji popsány v kapitole 2.2 Lidé u Lewtona.

<sup>28</sup> Fujiwara, Chris: Jacques Tourneur: The Cinema of Nightfall. The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1998, str. 29.

## 5. ZÁSADNÍ SNÍMKY LEWTONOVY SEKCE

### 5.1 CAT PEOPLE (1942)

V roce 1942 opustil Val Lewton Selznickovu společnost, aby vedl novou sekci studia RKO, zaměřenou na B horory. Produkce studia RKO, řízená Charlesem Koernerem, trvala na tom, aby se první věc, která vznikne v této sekci, jmenovala *Cat People*<sup>29</sup>. Lewton si tedy vybral své spolupracovníky, včetně Tourneura, s nimž se seznámil již dříve při natáčení filmu *A Tale of Two Cities* (1935) a společně přemýšleli nad tím, co by mohlo naplnit zadaný titul. Po zvážení několika příběhů přišel Lewton se základní myšlenkou ženy posedlé strachem z přeměny v kočku. Kromě Lewtona a Tourneura tvořili základní tým i spisovatel DeWitt Bodeen a střihač Mark Robson. Všichni čtyři muži pak společně pracovali na vyvíjení příběhu.

Snímek *Cat People* začíná náhodným setkáním Olivera Reeda (Kent Smith), kreslíře loděřské společnosti, s Irenou Dubrovnou (Simone Simon), módní návrhářkou, v zoo. Irena, posedlá legendou týkající se její rodné srbské vesnice, se obává, že by mohla být jednou z vesnických „kočičích žen“, jež se mění v pantery, pokud se v nich probudí sexuální vášeň nebo žárlivost. S Oliverem se do sebe zamilují a vezmou se. Nicméně kvůli Ireninu strachu není manželství dokonalé.

Oliver naléhá na Irenu, aby navštívila psychiatra, Dr. Judda (Tom Conway), ale Irena ukončí sezení po první návštěvě, přesvědčena, že Juddův racionalismus je nevhodný pro problém „ducha“. Mezitím přivede Olivera nespokojenost s manželstvím blíže k jeho spolupracovníci

---

<sup>29</sup> Název filmu lze do češtiny přeložit jako Kočičí lidé.

Alici (Jane Randolph). Žárlivá Irena sleduje Alici, nejprve na chodníku a posléze v bazénu, pokaždé na sebe zdánlivě bere podobu pantera. Když se Judd pokusí Irenu svést, přemění se v pantera a zabije ho. Dříve než zemře, ji ale Judd ještě stačí osudově zranit skrytou čepelí své vycházkové hole.

Jedním z klíčových rozhodnutí Lewtona bylo rozhodnutí neukázat hrdinčinu přeměnu v kočku. Odmítnutí vizuálního spodobnění této metamorfózy zanechalo na filmu mnohačetné stopy. Tourneur s Lewtonem museli hledat nejrůznější cesty, jak na přítomnost pantera upozornit, aniž by ho přímo ukázali. Ve scéně, v níž panter vystrašil Alici a Olivera v kanceláři, demonstrují panterův odchod záběry na dveře kanceláře, jež se samy zavřely a otevřely; následně i záběry na otočné dveře, jež se rovněž točí samy od sebe. Právě pomocí pečlivého umístění otočných dveří do záběrů a jejich rozpoohybaváním vznikají silné děsivé momenty. Jejich poslední zaznamenání značí konec Ireniny hrozby vůči Oliverovi a Alici: jedná se o záběr, ve kterém se dveře opět samy otáčejí, očividně po fyzickém kontaktu s Irenou, která však již nenávratně zmizela. Domněnku, že dveře rozpoohybovala právě Irena, posilují navíc slova Alice, která poznamenává: „Irenin parfém – silný, sladký“. Stejná slova pronesl i Oliver, když poprvé vešel do Irenina bytu.

Ireniny přeměny v kočku v závěru filmu, způsobené polibkem Dr. Judda, je dosaženo pomocí optické deformace a střihu. Nejprve vidíme detail Ireniny tváře, který je částečně zdeformován, poté vnímáme detail tváře Dr. Judda a jeho měnící se výraz v obličejí. Hrdinka se

začne snižovat k zemi, ale kamera zůstává na místě, což navozuje dojem, že se hrdinka zmenšuje. Následuje střih a pohled na Judda, který už sahá po čepeli, již má ukrytou ve své vycházkové holi. Přichází závěrečný souboj pantera s Juddem, jenž je rozpoznatelný jen ze stínu padajícího na stěny a paraván.



Pomocí stínu a také řevu a dalších panterových projevů jsou řešeny i ostatní filmové scény, v nichž hrozí nebezpečí jeho zaútočení<sup>30</sup>. Panter se v *Cat People* viditelně objeví jen jednou, a sice v kanceláři loďařské společnosti. Důvod porušení původního předsevzetí autorů nezobrazovat pantera je přitom prostý. Tvůrcům bylo toto rozhodnutí nařízeno vedením studia.

Původně měla i tato scéna využívat pouze stínů a zvuků, jež měly strašit Alici a Olivera, což poznáme i z technického scénáře filmu, který uvádí: „*Ve tmě, z jedné strany, je slyšet zvuk jako vrčení. ... Ze tmy vychází slaboučkový zvuk, který je pronásleduje ... je to jemný zvuk, zvuk drápů škrábajících po podlaze. ... Nyní se to znovu vrací, straší je to, je slyšet slabé našlapování měkkých pacek.*”

Částečně kvůli výskytu pantera v záběru, ale také kvůli přílišné gradaci hudby (, která silně kontrastuje s chodníkovou a bazénovou scénou pronásledování, jež

---

<sup>30</sup> Jedná se o scénu, ve které Irena pronásleduje Alici na chodníku a o scénu, ve které Irena děsí Alici v bazénu. Scény budou v této práci ještě podrobně rozebrány.

hudební složku zcela postrádají) je scéna z kanceláře jednou z nejslabších a nejkonvenčnějších z celého filmu.

*Cat People* odvozují své situace, včetně těch hororových, z emocí hrdinů. Hlavní napětí ve filmu vychází z Irenina strachu z vlastní sexuality, kterou chápe jako něco zlého, hříšného. Po svatební hostině přichází domů skleslá, protože ví, že ji čeká svatební noc. K Oliverovi proto promlouvá takto: „Já chci být skutečná paní Reedová. Chci být *vším*, co mi toto jméno ukládá. Ale nemohu, já nemohu. Oliver, buď na mne hodný, buď trpělivý. Dej mi čas, čas, abych překonala ten pocit, že je ve mně něco zlého.“ Scénář spojuje tento pocit s její cizotou, stavící podtext na kulturní odlišnosti, jež se stává dalším, nepatrnějším zdrojem konfliktu a patosu ve filmu<sup>31</sup>. Irenina tragédie je částečně tragédií přemístění. Film nás nabádá k identifikování se s jejím stavem; její odlišnost určuje náš postoj vůči normalitě jiných postav.

Oliver, který věří, že může Ireně pomoci při její snaze adaptovat se, vysvětluje legendu o kočičkách ženách ze srbské vesnice v řeči, jež se jeví téměř jako nutná banalita: „Jsou to pohádky, Ireno, pohádky, které jsi slyšela v dětství, nic více než to. Nemají s tebou nic společného, opravdu. Ty jsi Irena, jsi tady v Americe. Jsi tak normální, dokonce jsi zamilovaná do mě, Olivera Reeda, dobrého, prostého Američana. Jsi tak normální, že si mne chystáš vzít. A tyhle pohádky, můžeš je povědět našim dětem. Budou je milovat“. Právě jeho nedostatek představitelství a neochota uvěřit Ireně zkušenost s nadpřirozenem, ho ukazují stejně neschopného pomoci

---

<sup>31</sup> Fujiwara, Chris: Jacques Tourneur: The Cinema of Nightfall. The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1998, str. 73.



Ireně jako Judda, a činí z něj nezobrazenou příčinu její destrukce.

Jediným prostředkem Ireniny komunikace s ostatními lidmi se tak stávají její kresby, do kterých projektuje sama sebe. V těchto kresbách se kombinují dvě formy odcizení: v kresbě pantera, který je probodnut mečem, se Irena identifikuje se šelmou. Později ve filmu jsme seznámeni s Ireninou kresbou elegantní ženské postavy, kterou můžeme chápat jako symbol ženy, kterou by se Irena chtěla stát v normálním, šťastném životě. Zakřivené linie jejích kreseb navíc silně kontrastují s matematickou přesností výpočtů a rysů Olivera a Alice.

Irena se, podobně jako hrdinové dalších Lewtonových snímků, ocitá na rozhraní dvou světů. V jejím případě se jedná o rozhraní mezi lidským světem a světem zvířat. Toto rozhraní je ve filmu zdůrazněno pomocí různých dělících linií a bariér, se kterými se setkáváme hned v úvodním záběru filmu. Záběr začíná pohledem na pantera v kleci, poté kamera odjíždí přes kovový plot, za nímž stojí Irena kreslící pantera; kamera pokračuje dál až po okraj keře, jež je viditelný v popředí, teprve potom záběr končí. Během úvodního záběru se tedy objevily hned tři bariéry: mříže klece, ochranný plot a keř. Právě tyto bariéry reprezentují dělící linii mezi lidským a zvířecím.

Na svět zvířat ale neodkazuje pouze prostředí zoo (kam se spolu s Irenou během filmu ještě mnohokrát vracíme), jeho spojitost a neoddělitelnost s hrdinkou nám evokuje i vzhled interiéru. Ve scénách na schodišti před Ireniným bytem postavení kamery a svícení opakovaně zdůrazňuje mříže balustrády, což vzbuzuje dojem uvěznění. Další podobné stíny, připomínající vězení, se

objevují v ordinaci Dr. Judda<sup>32</sup>, mříže vězeňské cely evokují i žaluzie a ptačí klec uvnitř Irenina bytu.

Interiér Irenina bytu je zároveň plný „kočičích znaků“, jež mají nejen symbolický, ale zároveň i důležitý dramatický význam. Například paraván s malbou pantera<sup>33</sup> dvakrát odděluje Irenu a Olivera: poprvé letmo, když Oliver zkoumá sošku srbského krále Jana a Irena odnáší šálky na čaj, podruhé v detailním záběru, ve kterém Oliver nalévá v kuchyni likér a Irena sedí v pokoji sklíčená nad smrtí kanárka. Paraván slouží také jako znak identifikace Ireny se světem zvířat. Scéna, ve které si chce Irena hrát s kanárkem, který posléze strachy umírá, začíná právě záběrem na paraván. Paraván také výrazně figuruje ve scéně, v níž se Irena mění v pantera a napadá Dr. Judda. Téměř po celou dobu souboje vidíme paraván a na něj padající stín bojujících těl.

Kromě paravánu se v Irenině bytě objevují i další věci a znaky, připomínající kočičí svět. Je to jednak obraz s černou kočkou visící nad krbem<sup>34</sup>, dále potom stín, vypadající jako stín kočky, ovšem způsobený světlem padajícím na křeslo.

Ve filmu se opětovně objevují i samotné kočky a různé kočkovité šelmy. Kromě pantera a leoparda v zoo můžeme vidět i kotě, které koupí Oliver Ireně jako dárek, nebo kočku Alice (nejprve v kanceláři a posléze v jejím domě).

V neposlední řadě je třeba zmínit, že na kočičí svět odkazuje i Irenin vzhled a pohyby. Ve chvílích, kdy propadá žárlivosti, rozevívá prsty stejným způsobem, jako když kočka vytahuje dráčky. Své prsty také obdobně

---

<sup>32</sup> Jsou způsobeny odrazem okenních rámců.

<sup>33</sup> Stejný obraz tvoří i podklad titulků na začátku filmu.

<sup>34</sup> Jedná se o dílo Francisca de Goyi.

zarývá do různých věcí – do dveří, do gauče, dokonce i do svého těla.

Jedním z předmětů Irenina bytu, které upoutávají naši pozornost nejčastěji, je socha Krále Jana, jež probodává mečem pantera. Obraz sochy značí Ireninu silnou vazbu k legendě.

Místo toho, aby Irena dlouze vysvětlovala, co se v ní právě odehrává, stačí ukázat sochu a divák hned pochopí Irenino rozpoložení. Pohled na sochu někdy napovídá i Ireniným přátelům.

Když Oliver navrhone, že by měla Irena vyhledat nějakou pomoc, podívá se Irena instinktivně na sochu. Oliver zachytí



její pohled a říká: „Ne takovýto druh pomoci. Něco je špatně a my se tomu musíme rozumně postavit. Nepotřebujeme krále Jana s mečem. Potřebujeme někoho, kdo bude umět odhalit a odstranit důvod tvé silné víry. To je to, co potřebujeme. Psychiatra.“

Strach z hrozícího nebezpečí a jeho dopad na prožívání každého dne života není jediným tématem filmu. *Cat People* odkazují i k dalším, neméně závažným a zajímavým otázkám: jedná se o bariéry, vyskytující se v lidském životě, o lidskou důvěru a ochotu uvěřit zvláštnímu a silnému přesvědčení jiné osoby, či o spjatost lidského světa se světem zvířat. Tato témata jsou ve filmu lehce čitelná a neustále připomínaná. Tvůrci *Cat People* do snímku ale začlenili i na první pohled snadno přehlédnutelné, avšak velmi významné poselství. Jedná

se o téma čistoty, s nímž jsme konfrontováni hned v úvodním záběru filmu.

Irena chce hodit zmačkaný skicák do koše, ale netrefí se. Nevěnuje tomu ale větší pozornost, otáčí se a chce pokračovat v kreslení. U koše však stojí Oliver, který papír sebere a hodí ho do koše místo Ireny. Podívá se na ni a prstem ukáže na ceduli visící na zídce. Na ceduli se píše: „Nenechej to nikoho říci, řekni to své hanbě - že tady bylo krásně, dříve než jsi přišel ty.“ Irena se usměje a pokračuje ve své práci. Podobná situace se ale opakuje a Oliver ji napsal připomíná ještě jednou vlastními slovy. Ani to ale s Irenou nic nedělá, navíc těsně před odchodem ze zoo hodí další papír přímo na zem (aniž by se snažila umístit ho do odpadkového koše). Tento papír je posléze detailně zabírán jednak proto, aby zdůraznil Irenino „nečisté“ chování, ale také proto, abychom byli seznámeni s kresbou probodnutého pantera na jedné z jeho stran.

Film také opakovaně ukazuje lidi, jež se zbavují nějaké nečistoty. Je to hlídač v zoo, který neustále zametá před panterovou klecí, nebo uklízečka v budově loďařské společnosti. Ta upoutává naši pozornost výrazněji než další vedlejší postavy. Ve filmu ji můžeme vidět celkem dvakrát, přičemž vždy myje podlahu a kouří cigaretu. Nejvíce nás zaujme to, s jakou vervou a důležitostí si sklepává cigaretový popel ze šatů.

Dalším důležitým momentem je chvíle, kdy přichází Irena domů poté, kdy jako panter zahubila několik ovcí v zoo<sup>35</sup>. Značně rozrušená si napouští vanu, sedá si do ní a my už vidíme jen její třesoucí se ramena a slyšíme její brek. Jako by ze sebe chtěla smýt všechnu špínu – a to nejen tu na těle, ale i tu uvnitř jejího nitra.

---

<sup>35</sup> Smrt ovcí není explicitně zobrazena, ale z ostatních okolností jasně vyplývá, že je zabila Irena.

Pomocí všech těchto situací je Irena představena jako někdo, kdo působí nepořádek a zmatek. Někdo, kdo špiní tento čistý svět, někdo, kdo vnáší do klidného života ostatních postav neklid a mění jeho dokonalý řád.

Již bylo řečeno, že kancelářská scéna, ve které panter vystraší Alici a Olivera, je jednou z nejslabších ve filmu. Je tedy na místě zmínit i místa, jež jsou naopak velmi zdařilá.

Jednou z nejdůležitějších, a zároveň nejvíce citovanou scénou *Cat People*, je situace, v níž Irena sleduje Alici na chodníku. Scéna je postavena na dvou kinematografických vzorcích: na střídání světla a tmy a na bourání formy. Při práci na dalších filmech pro pokračoval Lewton i nadále v používání těchto vzorců k vytvoření napětí.

Když se Oliver a Alice loučí na rohu ulice, stojí v záplavě světla. Alice vstupuje do temné uličky a pokračuje ve své cestě domů. Nejdříve tedy vejde do úplné tmy, aby se za chvíli ocitla v osvětleném prostoru. Zde se otočí, zamává na Olivera a vydává se opačným směrem než on. Tento záběr ustanovuje motiv střídání světlých a tmavých míst v sekvenci. Každý následující záběr ukazuje postavu (Alici nebo Irenu) vycházející z temnoty v pozadí, nebo z temnoty v levém okraji filmového plátna, do světlého místa uprostřed; poté postava osvětlené místo opět opouští a vchází do tmy na pravé straně plátna. Záběry jsou němé, slyšíme pouze zvuk podpatků dopadajících na chodník. Zvuk Ireniných podpatků je hlasitý a intenzivní, zvuk Aliciných podpatků je naopak tlumený.

Bourání formy přichází na řadu ve chvíli, kdy klapot Ireniných podpatků nečekaně mizí. Toto zadržetí zvuku koresponduje s kamerou, jež se zastaví na prázdném

osvětleném místě, které právě opustila Alice. Poté se opakuje podobný záběr, ve kterém Alice vychází ze tmy v pozadí, vchází do osvětleného prostoru uprostřed plátna, načež opět vchází do tmy. Tentokrát ale kamera pokračuje v jízdě a vstupuje spolu s Alicí do temného prostoru. Následuje další krátké zastavení kamery v kuželu světla, do kterého vstoupila Alice. Alice se otáčí a spolu s diváky se zadívá do temné hloubky za jejími zády, do neznámého místa, jež skrývá tajemství a nebezpečí. Následuje další Alicina střídavá cesta tmou a světlem a dva prostřihy do prázdné ulice. Záběry prázdných ulic ještě umocňují Alicin rostoucí strach. Alice pokračuje ještě o kus dál, již velice rozrušená, když uslyší podivné zaskřípání, které vyděsí ji i diváky. Ihned se však ukáže, že zvuk vydávají brzdy autobusu, který před Alicí prudce zabrzdil. Tento autobus, díky němuž se film proslavil a jenž ovlivnil i jiné podobně vypjaté scény dalších Lewtonových snímků<sup>36</sup>, sice znemožňuje momentální napadení Alice, zároveň ale značí i fakt, že k útoku teprve dojde – a může to být kdykoliv.

Zbytek scény je rozdělen do řady krátkých záběrů z různých prostředí: vidíme pantera a leoparda v zoo, poté pastvinu v zoo, na níž nalézá hlídač mrtvé ovce, a také stopy šelmy v blátě, pozvolna se měnící v otisky vysokých podpatků. V tu samou chvíli se vrací klapot Ireniných podpatků. Následuje záběr na Irenu, která se opírá o pouliční lampu a drží si přitom kapesník u pusy. Zastaví u ní taxi, Irena do něj nastupuje a odjíždí. Tím celá scéna končí.

Další scéna, ve které Irena sleduje Alici, se odehrává v bazénu Alicina domu. Nebezpečí, které Alici hrozí, není

---

<sup>36</sup> Jedná se o popsanou charakteristickou autobusovou scénu.

zobrazeno. Jeho přítomnost je docílena pomocí stínů a děsivých zvuků (hlasité dýchání, funění, vrčení). Celá scéna začíná Aliciným uvítáním s jistou ženou v jejím domě a následnou přípravou na plavání v bazéně. Zatímco se Alice převléká a mazlí s malým koťátkem, vejde do domu i Irena a ptá se, kudy má jít za Alicí. Následuje pohled do šatny a detail na vystrašené koťátko, které cítí nebezpečí na schodech<sup>37</sup> a posléze utíká. Alice se jde opatrně podívat ke schodům, uslyší vrčení a okamžitě se vrhá do bazénu. Vrčení nabírá na intenzitě, Alice zmateně krouží očima po stěnách bazénu.

Dříve než skočila do vody, stačila ještě Alice zhasnout, takže vidíme jen stíny. Tourneur tvrdil, že stíny na stěnách bazénu vznikly pohybováním prstů před čočkou objektivu a ostatní stíny chvilkovým slabým úbytkem světla a pozdější animací černého tvaru, který má značit tělo pantera<sup>38</sup>.

Alice nakonec tento nával hrůzy nevydrží a začne hlasitě křičet. V tom ze tmy vyjde Irena a rozsvítí. Žena, se kterou se Alice po příchodu do domu bavila, přiběhne dolů a Irena odchází. Když si chce Alice obléknout župan, zjistí, že je roztrhaný. Tato chvíle je klíčová pro další rozvoj filmového děje, protože právě nyní si Alice uvědomí, že Irenino vyprávění o kočičích lidech není nesmyslné.

Dalším silně emotivním úsekem filmu je scéna svatební hostiny, při níž je Irena konfrontována s jinou kočičí

---

<sup>37</sup> Schody jsou celé zahaleny do tmy.

<sup>38</sup> Fujiwara, Chris: Jacques Tourneur: The Cinema of Nightfall. The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1998, str. 76.

ženou<sup>39</sup>. Do prostředí svatebního veselí nás kamera zavádí přes výlohu restaurace<sup>40</sup>, až ke stolu svatebčanů a jejich hostů. V čele stolu vstane muž a pronáší přípitek. Kamera zabírá nejen jeho, ale i hosty po obou stranách stolu takovým způsobem, že máme pocit, jako bychom seděli u opačného čela stolu. Během přípitku se pomocí stříhu poprvé seznamujeme se ženou, jež sedí osamocena u jiného stolu a pozoruje svatební hosty. Dva muži u stolu si ji všimnou a sledují ji. Jeden z nich pronese, že vypadá jako kočka. Následuje další záběr na ženu, která vstává. Vypadá to, že uslyšela mužova slova a chce se k nim vyjádřit. Namísto toho ale přijde rovnou k Ireně a řekne jí: „Moja sestra?“<sup>41</sup>. Následuje detailní záběr Ireniny vystrašené tváře, detail ženy, která svá slova opakuje – ještě sugestivněji a s neskrývaným soucitem. Vyděšená Irena se křížuje a žena odchází<sup>42</sup>.

Ve filmu se vyskytuje jedna scéna, jež se výrazně liší od všech ostatních. Je to scéna Ireniny noční můry. Její zvláštnost spočívá v technickém provedení – je to jediná scéna *Cat People* s větším použitím animace. Irenin sen je zmatený. Tvoří ho řada krátkých záběrů a ostrých stříhů i prolínaček. Nejprve vidíme Dr. Judda, oblečeného v brnění Krále Jana, s mečem v ruce, animované pantery a detail klíče, který se asociativně objevuje jakožto metamorfóza Juddova meče. Přitom slyšíme pronikavý a gradující hlas, jež říká jediné slovo: „KLÍČ. KLÍČ. KLÍČ“. Právě v této scéně odkazuje Tourneur k Freudovi a jeho psychoanalýze. Počítky z Irenina podvědomí se dostávají

---

<sup>39</sup> Hraje ji Elizabeth Russelová, která dále hrála i ve filmech *The Seventh Victim* a *The Curse of the Cat People*.

<sup>40</sup> Jedná se v podstatě o další bariéru, jež dělí prostředí restaurace od okolního světa.

<sup>41</sup> Což srbsky znamená *moje sestra*, jak později Irena vysvětluje Oliverovi.

<sup>42</sup> Ještě předtím si stačí přes ramena přehodit kožešinu – další odkaz na svět zvířat.



do snu a sen pak ovlivňuje její reálné chování a jednání. Hned poté, co se probudí, totiž běží do zoo, kde odcizí klíč z panterovy klece.

*Cat People* jsou výbornou možností pro zkoumání jednotlivých složek stylu lewtonovy sekce. Co se týče světla, Tourneur pečlivě dbá na to, aby se jeho zdroje vyskytovaly téměř v každém záběru (interiéru i exteriéru). Irenin byt je plný nejrůznějších lamp, lampiček a oken, kterými je opatřen i dům, v němž se tento byt nachází. Podobně je na tom Dr. Judd se svou kanceláří. Kancelář Alice a Olivera zase zaplňují prosvětlovací stoly a velká obdélníková stropní světla.

Když jde jakákoliv postava noční ulicí, mívá řadu lamp. Většina scén se tedy odehrává v noci. Záběry jsou potměšelé – tma často maže i okraje filmového plátna. Ze tmy vystupují jen občas kužele světla, aby osvětlily tvář nebo část těla hrdinů. Zde se opět dostáváme k citované scéně, kdy je Irena pod hypnózou. Velkou roli hrají i stíny věcí a siluety postav. Kombinací obojího je stín padající na stěnu kanceláře, který vznikl ze siluet Olivera a Alice a pravítka, které Oliver strhl ze stěny, aby se jím bránil při případném útoku pantera. Ve stínu ovšem pravítko vypadá jako kříž, což navíc koresponduje se slovy, jež právě pronesl Oliver: „Ireno, nech nás, odejdi v pokoji!“



Kromě práce se světlem a stínem film *Cat People* podrobně rozpracovává také složku zvukovou. Důležitou úlohu hraje zejména hudba skladatele Roye Webba. Poprvé ji můžeme slyšet již při úvodních titulcích. Její použití ve filmu má propracovanou koncepci a plní hned několik funkcí:

1. Nejčastěji podtrhuje Ireniny pocity. Ve filmu se dokonce objevuje leitmotiv, který odkazuje ke stále smutnému Ireninu nitru. Tento motiv ji také odlišuje od ostatních postav, poukazuje na to, že je někdo jiný, že je to „kočičí žena“.

2. Hudba má samozřejmě i významnou dramatickou funkci, pomáhá budovat napětí a graduje děj.

3. V neposlední řadě je důležité její použití k vytvoření nálady, podtržení atmosféry nějakého prostředí; např. jarmareční hudba v zoo hned z počátku filmu, nebo hudba na svatební hostině (zde je navíc zapojena do děje díky přítomným hudebníkům).

Hudba navíc opakovaně propojuje záběry, které už byly předtím nějak ukončeny (střihem, zatmívačkou ...).

Kromě hudby se důsledně pracuje také s filmovými ruchy a přirozenými zvuky (vrčení, funění a řev zvířat, zejména pantera-Ireny). Významnou dramatickou funkci má také úplné ticho.

Filmové tempo je celkově velmi pomalé, čemuž je podřízeno i herectví. Rozhovory jsou klidné, bez větších výbuchů emocí. Vše se odehrává spíše v nitrech hrdinů. Některé reakce tak působí nepřiměřeně chladně nebo naopak pateticky (pokud je hlasitost slov nahrazována přehnanou mimikou). Jediným projevem emocí, který

viditelně i slyšitelně vypluje na povrch, je Alicin křik v bazénu.

Právě herectví bylo nejčastějším předmětem kritiky. Joel E. Siegel např. uvedl, že herectví Simone Simon je: „...příliš omezené a neodpovídající dramatickým momentům filmu.“<sup>43</sup>

Snímek *Cat People* byl ale celkově přijat velice dobře. Předvedl nový a zajímavý způsob filmové formy, díky níž dokázal sugestivně zapůsobit na diváky a stát se filmovou klasikou.

---

<sup>43</sup> Tamtéž, str. 83.

## 5.2 I WALKED WITH A ZOMBIE (1943)

Snímek *I Walked with a Zombie*<sup>44</sup> (1943) šel do produkce hned dva měsíce po dokončení *Cat People*. Titul byl opět určen Charlesem Koernerem, který objevil v magazínu *American Weekly* článek od Ineze Wallaceové<sup>45</sup>, nazvaný *I Met a Zombie*<sup>46</sup>. Lewton se rozhodl použít titul jako záminku pro „západoindické“ zpracování *Jany Eyrové*. Napsáním scénáře byli pověřeni Curt Siodmak<sup>47</sup> a Ardel Wrayová<sup>48</sup>. Nejprve Siodmak předložil první verzi scénáře, který byl, jak vyplynulo z pozdějších rozhovorů, ovlivněn i malbami Oscara Kokoschky<sup>49</sup>. Poté byl scénář přepracován Wrayovou, jedinou ženou v týmu producenta Vala Lewtona. Nakonec byl ještě potřetí předělán samotným Lewtonem.

Děj filmu je podán retrospektivně. O tom, co se událo, se dozvídáme z úst hlavní hrdinky Betsy. Betsy Connellová (Frances Dee), zdravotní sestra z Kanady, je poslána svou agenturou do Západní Indie, konkrétně na ostrov Sv. Sebastiána, aby se zde starala o Jessicu (Christine Gordon), manželku cukrového plantážníka Paula Hollanda (Tom Conway). Betsy zjišťuje, že Jessica onemocněla tropickou horečkou, jejímž následkem je stav, kdy není schopna mluvit, cítit ani přemýšlet. Připomíná

---

<sup>44</sup> Název filmu lze do češtiny přeložit jako *Kráčela jsem se zombie* nebo *Putovala jsem se zombie*.

<sup>45</sup> Ineze Waallaceová je uvedena v titulcích jakožto autorka původního námětu, ale její článek, který je spíše anekdotou na praktiky voodoo, nemá žádnou spojitost s filmovou zápletkou.

<sup>46</sup> To lze přeložit jako *Potkal(a) jsem zombie*.

<sup>47</sup> Dále napsal scénáře k filmům *Frankenstein Meets The Wolfman*, *Ghost of Frankenstein* a *The Invisible Woman*.

<sup>48</sup> Dcera herečky Virginie Brissacové a režiséra Johna Griffithe Wraye. Lewton si ji vybral v projektu RKO, jenž byl věnován mladým spisovatelům.

<sup>49</sup> Převzato z:

<http://www.geocities.com/Hollywood/set/7321/zombiewalk2.html>

náměsíčního člověka, který nemůže být probuzen. Betsy se dozvídá i to, že Wesley Rand (James Ellison), nevlastní bratr Paula, měl s Jessicou vztah. Betsy se zamiluje do Paula, ale je přesvědčena, že Paul stále miluje svou ženu. Protože ho chce udělat šťastným, pokouší se vrátit Jessicu všemi různými způsoby do života. Po neúspěšném insulinovém šoku se dle rad Almy (Teresa Harris), služebné v Paulově domě, vydává spolu s Jessicou do Houmfortu, místa, kde jsou provozovány rituály voodoo. Tento experiment pouze zvýší zájem místních kněží, kteří věří, že je Jessica zombie a pomocí kouzel se jí pokouší přivolat zpátky do Houmfortu. Celou záležitost s Jessicou začne vyšetřovat místní komisař. Paní Randová (Edith Barrett), matka Paula a Wesleyho, se proto rozhodne před syny prvně promluvit o své zkušenosti s voodoo. Vysvětluje, že už léta chodí do Houmfortu, kde skrz ni promlouvají k nemocným lidem bohové a pomáhají je tak vyléčit. Přiznává se i k tomu, že proměnila Jessicu v zombie, aby nemohla utéct s Wesleyem, ale nikdo ji neuvěří. Nakonec Wesley, pod vlivem kněží voodoo a ve snaze ulevit jí, Jessicu zabije a spolu s jejím tělem mizí pod hladinou moře.

Velmi zajímavý je způsob, jakým tvůrci přistupují k filmovému narativu. Divák se s postavou nemá ztotožnit. Vzdálenost mezi ním a postavou je docílena pomocí:

1. narativu, který nevysvětluje některé motivy nebo jednání postav
2. hereckého stylu, který je buď extrémně přehnaný (např. postava Carrefoura), nebo naopak minimalistický (a to v dialozích, které jsou často jen klidným komentářem minulých událostí)

### 3. kamery, která podřizuje lidské postavy dekoraci a světelným vzorcům

Toto distancování od postav zvyšuje bezčasí a tajemství ve filmu a posiluje v nás humanismus. Soucítíme s nimi a milujeme je ne proto, že se s nimi ztotožňujeme (jak tomu bylo s Irenou v *Cat People*), ani se o ně nebojíme (Betsy nikdy není ve smrtelném nebezpečí, v jakém byla Alice v *Cat People*), ale proto, že je vidíme jako beznadějně ztracené a zmítané osudem.

Film je uveden záběrem, v němž se Betsy prochází s Carrefourem (hlídačem cesty vedoucí do Houmfortu) po pláži. Tento záběr má ve filmu zvláštní postavení. Stojí mimo filmový narativ, ale nabízí ikonické spojení s hlavními tématy filmu: Betsy je bílá, Carrefour je černoš; jdou po linii, která odděluje a spojuje moře a pevninu (tedy svět iracionální, nadpřirozený, se světem racionálním a materialistickým).

Nejpodstatnější ale je, že navozuje melancholickou atmosféru, jíž je celý film prosáknut skrz naskrz. Této nálady je zde dosaženo díky přesnému rámování obrazu (s mořem v dolním okraji plátna a s mraky v horním), melancholické hudbě i tónu Betsyna komentáře, který říká: „Putovala jsem se zombie. (smích) Může to znít zvláštně. Kdyby mi to někdo před rokem řekl, asi bych vůbec nevěděla, co zombie je. Měla jsem představu, že zombie je něco podivného a strašidelného, možná i něco trochu směšného.“ Tvůrci tedy využili hned první příležitost k zakomponování podivně znějícího titulu do filmu.

Základním tématem *I Walked with a Zombie* je konflikt mezi racionálním myšlením a fantastičnem, magií a nadpřirozenem. Ze všech Tourneurových filmů se pouze zde objevují všechny tři druhy fantastična, definované Tzvetanem Todorovem v jeho studii žánru:

1. čtenář (divák) váhá mezi přirozeným a nadpřirozeným vysvětlením popsanych (zobrazených) skutečností
2. váhání nevzniká na základě textu, ale je sdíleno postavami díla
3. čtenář chápe události doslovně, ne jako alegorii<sup>50</sup>

Budeme-li akceptovat realitu, kterou nám ukazuje film *Cat People*, musíme akceptovat Ireninu přeměnu v kočku; tento snímek potom můžeme zařadit k subžánru, který Todorov označuje jako „fantastický – podivuhodný“<sup>51</sup>.

*I Walked with a Zombie* divákovi nikdy neurčuje, zda má přijmout přirozené nebo nadpřirozené vysvětlení Jessičina stavu. Na konci filmu ještě stále nemusíme být přesvědčeni, že jednotlivé události byly determinovány nadpřirozenými

příčinami. Tajemství, které není za žádných okolností odhaleno, se týká všech úrovní i postav filmu. Průsvitné záclony v Jessičině



pokoji a vlající šaty, které obléká, jsou vizuálními metamorfózami jejího stavu, o kterém Dr. Maxwell (James Bell) říká, že je to jako býti „lunetikem, který nemůže být probuzen. Nic necítí. Nic neví.“ Jak se později dozvídáme,

<sup>50</sup> Fujiwara, Chris: Jacques Tourneur: The Cinema of Nightfall. The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1998, str. 87.

<sup>51</sup> Tamtéž, str. 87.

tento popis by mohl stejně tak odpovídat Jessičině stavu před onemocněním tropickou horečkou (epilog na konci filmu říká, že byla „utopena v egoismu své duše“). Může se to také týkat dalších postav, které somnabulně kráčí Tourneurovými filmy (a nakonec možná vůbec všech lidských postav v jeho filmech).

Jessičin stav je vysvětlován třemi různými způsoby. Nejprve se Betty dozvídá od Almy, že „byla velmi nemocná a následkem toho zešílela.“ Vysvětlení Dr. Maxwella je odbornější: „Jessica onemocněla tropickou horečkou, která částečně spálila její míchu.“ Paul zase přibližuje Jessičin stav těmito slovy: „Žena, která zešílela ze svého manžela ...Dříve než Jessica onemocněla, pohádali jsme se. Ošklivě jsme se pohádali.“

S otázkou nadpřirozena se setkáváme hned po úvodním záběru, když se zaměstnanec pracovní agentury ptá Betsy, zda věří v kouzla a magii. Betsy na otázku odpovídá vtipem: „Víte, v nemocnici nás tohle neučili, ale měla jsem podezření, že nás neučili správně.“ Tato reakce odkazuje k její racionální povaze. Ve stejné scéně se ale zároveň dozvídáme i to, že je Betsy velká romantička. Když ji muž vysvětluje, že práce v Západní Indii není zase tak špatná, protože se může neustále koupat v moři, sedět pod palmami atd, zamyslí se a pak zasněně řekne: „Palmy.“ Tento romantismus jí podle Paula znemožňuje vidět pod povrch věcí, které Betsy označuje za krásné. Paulův racionalismus je zase místy až přehnaný a hraničí s pesimismem: „To není krásné.“<sup>52</sup> ... Všechno se vám zdá krásné, protože to nechápete. Tyto létající ryby

---

<sup>52</sup> Reakce na Betsyn upřený pohled na třpytící se hladinu moře.



nevyskakují nad hladinu proto, že mají radost, ale ze strachu. Bojí se, že je uloví nějaká větší ryba. Tahle světélkující voda – získala svůj lesk z milionů drobných mrtvých těl. Třpyt hniloby. Není zde nic krásného. Jenom smrt a rozklad.“

S nadpřirozenem, magií a kouzly se ve filmu setkáváme mnohokrát. Jsou spojeny zejména s Houmfortem a rituály voodoo, které se zde pořádají. Předtím, než přijela do Indie, se Betsy s voodoo nikdy nesečkala. Paulovi líčí svou představu o voodoo těmito slovy: „Myslela jsem si, že je voodoo něco, čeho by se měl každý bát.“ Paul to vyvrací: „Obávám se, že voodoo není moc strašidelné. Oni zpívají a tančí a potom, jak jsem pochopil, se zjeví jeden z bohů a promlouvá skrz jednoho z nich.“ Jak se ale později ve filmu ukáže, voodoo není jen zábavou určité skupiny lidí, ale i nebezpečným prostředkem manipulace.

Stejně jako v *Cat People*, či v dalších snímcích Lewtonovy školy nemá ani *I Walked with a Zombie* jediné určující téma, ale nabízí hned několik důležitých otázek z zamyšlení. Jednou z nich je postavení černochoů ve společnosti. Ve filmu můžeme vidět spoustu černochoů, v menších i větších rolích. Jsou to muži pracující u Paula Hollanda na lodi, služebná Alma<sup>53</sup>, Carrefour, hlídač cesty vedoucí do Houmfortu, zpěvák calypsa, řidič, většina účastníků rituálů voodoo a další řadoví obyvatelé Sv. Sebastiánu.

S touto otázkou významně souvisí i Ti-Misery (socha Sv. Sebastiána, patrona ostrovu) na zahradě u Paulova

---

<sup>53</sup> Její představitelku Teresu Harris obsadil Tourneur ještě do dalších dvou filmů. Hrála čisnici Minnie v *Cat People* a ženu v nočním klubu ve snímku *Out of the Past*.

domu. Je to socha černocho, v jehož hrudi je zabodnuto několik šípů a jehož tvář je zarmoucená.

Paul vysvětluje Betsy, proč má na zahradě právě tuto sochu: „Tahle socha kdysi stála na přídi otrokářské lodi. Odtud přišli *naši lidé*.“ Z těchto slov vyplývá, že Paul považuje černochoy za sobě rovné. Kontrastně pak působí Wesleyho hrubé chování k některým z nich (např. k černému zpěváku calypsa v restauraci). I přesto je to nakonec Wesley, kdo uvěří černochoům a jejich praktikám voodoo, které Paul naopak označí za „nonsens“.

K otázce zobrazování černých lidí ve filmu se Tourneur vyjádřil v rozhovoru pro časopis *Positif*:

„Vždycky jsem odmítal karikování černochoů. Nikdy nebo téměř nikdy jsem je neukázal jako zotročené. Vždy jsem se jim snažil dát nějakou profesi, nechat je normálně mluvit, aniž by měli vzbuzovat komický dojem. Vezměte si film *Out of the Past* a jeho scénu z nočního klubu, kde jsou pouze černoši, všimněte si, jak jsou oblečeni a zachyceni kamerou, elegance mladé ženy odpovídá Mitchumově. Mnohokrát jsem byl označen za „milovníka negrů“ a po několik měsíců jsem z tohoto důvodu nemohl pracovat ve studiu.“<sup>54</sup>

Jedním z nejlepších příkladů netradičního zacházení s černochoy v *I Walked with a Zombie* je scéna, ve které Alma zápasí s komisařovým koněm a Betsy jí ukáže, jak ho zvládnout. Divák by si mohl myslet, že Almina neschopnost má sloužit jako konvenční komický prvek ve filmu. Z následného dialogu se však dozvídáme, že Alma využila koňovu nepoddajnost jako záminku k poslouchání konverzace mezi komisařem a Paulem.

---

<sup>54</sup> Tamtéž, str. 92.

Další důležitou černošskou postavou ve filmu *I Walked with a Zombie* je zpěvák calypso (Sir Lancelot<sup>55</sup>), s nímž se setkáváme v sekvenci, v níž Betsy a Wesley popíjejí v restauraci. Tourneur v rozhovorech o této postavě rád mluvil a přeháněl: „Kdykoliv jsme ve filmu měli nějakou dramatickou scénu na noční ulici, musel zde projít, zpívat a objasnit toto drama, stejně jako ve starých řeckých tragediích. To vtisklo filmu nádherný poetický ráz. ... Používali jsme ho jako řecký chór....“<sup>56</sup>

Ve skutečnosti se zpěvák objevuje pouze ve zmíněné sekvenci. Slova jeho písně přináší zásadní informace, které jsme my, ani Betsy, předtím neznali. Dozvídáme se, že Wesley a Jessica měli románek, po kterém chtěli společně opustit ostrov, a že kvůli Paulovým zásahům proti tomuto plánu Jessica onemocněla.

Zpěváková role se tedy během této sekvence několikrát mění. Nejdříve je nám představen ve své veřejné roli, jakožto hudebník. Poté, co začne zpívat píseň týkající se Paula, Wesleyho a Jessicy, stává se nositelem klíčových informací a hybatelem děje. Zároveň vystupuje ze své veřejné pozice a mluví osobně (ke konkrétním lidem, o konkrétních událostech).

Zvláštnost této postavy souvisí i s hercovou barvou pleti. Robin Wood upozorňuje na zpěvákovu chování v kontextu kinematografie doby: „V Hollywoodu nevzniklo moc filmů v raných čtyřicátých letech, ve kterých je černochovi dovoleno, aby si dělal legraci z bělochů. ...“<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Sir Lancelot dostává další příležitost ve snímku *The Course of the Cat People* (1944), kde hraje postavu služebného (který je ovšem brán jako člen rodiny).

<sup>56</sup> Tamtéž, str. 91.

<sup>57</sup> Tamtéž, str. 92.

Zmínili jsme již téměř všechny podstatné postavy filmu. Nesmíme tedy opomenout ani matku Paula a Wesleyho, paní Randovou. Její poznámka k chlapci, kterého ošetřuje, že „je jednou nohou v Houmfortu a druhou v kostele“ platí i pro ni samotnou. Na jedné straně je to silně věřící žena, která pomáhá v městské ošetrovně, na druhé straně je přesvědčena o tom, že skrz ní v Houmfortu promlouvají a léčí bohové. Dokonce se domnívá, že má moc proměnit člověka v zombie. A právě otázka, zda paní Randová proměnila Jessicu v zombie nebo ne, je jádrem celého filmu. Pokud přistoupíme na variantu, že paní Randová takovou moc má, prožíváme velmi silně všechny projevy nadpřirozena ve filmu (rituály voodoo) a vnímáme určité skutečnosti jako následky jejich působení. Carrefoura tak automaticky akceptujeme jako další zombie přítomnou ve filmu a Jessičinu smrt nepřičítáme jenom snaze Wesleyho zbavit ji trápení, ale víme, že šíp, který Wesley vrazí Jessice do srdce, je veden rukou kněze voodoo.

Je ale možné přistoupit i na racionální vysvětlení všech událostí a paní Randovou pak chápat jako ženu, která zcela propadla vlastní imaginaci, Jessicu jako nevléčitelně nemocnou a Carrefoura jako blázna. Jessičinu smrt vnímáme jako vraždu, již spáchal nešťastný člověk pod vlivem alkoholu a všechny praktiky voodoo jako podivné hrátky podivných lidí.

Právě tato neurčitost a volnost interpretace, jež je ponechána divákovi, zahalují film tajemstvím a činí z něj výjimečné dílo.

Nejslavnější sekvencí filmu je noční cesta Betsy a Jessicy do Houmfortu. Ukazuje jasněji než jakákoliv jiná

sekvence Tourneurových snímků hlavní estetické a poetické rysy jeho umění.

Úvodní dlouhá jízda by lehce uspěla v konkurenci s podobnou jízdou z nějakého vysoko rozpočtového snímku. Kamera je umístěna před vchod Paulova domu a spojuje letmý pohled na Paula, který sedí ve svém pokoji a věnuje se psaní nějakého dokumentu, s Wesleyem stočeným na židli a s Betsy a Jessicou, které se vynořují zpoza dveří v pozadí záběru a procházejí přes zahradu. Tento záběr je přesným příkladem Tourneurovy obliby ve vizuální homogenitě, celistvosti a plynutí a jeho naléhavé potřeby nalezení co možná nejjednoduššího uspořádání postav a témat.

Kromě krátkého rozhovoru Betsy s Almou je celá sekvence bez dialogu. Zvukovou stopu tvoří různé přírodní šумы, zejména sílí vítr a šustění ženských šatů při prodírání se cukrovou třtinou. Kromě toho můžeme v dále zaslechnout zvuky voodoo bubnů.

V této sekvenci nočního putování jde zejména o překračování hranic<sup>58</sup>. Na své cestě totiž Betsy a Jessica překračují řadu míst



označených nějakými voodoo symboly: zvířecí lebka, kožešina, tykev a lebka uprostřed kruhu z kamenů, jež signalizují přechod z normálního, racionálního světa, do světa fantastična, který posilují i zvuky bubnů a postava Carrefoura. Ten navíc představuje symbolický přechod mezi životem a smrtí.

---

<sup>58</sup> Podobně jako v průběhu celého děje *Cat People*.

I v této sekvenci Tourneur důkladně pracuje se světlem a stínem, s bílou a černou barvou. Než se Betsy a Jessica vydají na cestu, připne Alma každé na hrud' kousek látky, který slouží jako propustka do Houmfortu. Betsy, která je oblečená do černých šatů, dostává bílý, kdežto Jessica v bílém dostává černý.

Ve filmu jsou ale ještě dvě další místa, v nichž Tourneur rozehrává hru světla a stínu nejdůrazněji. Jednak je to záběr na Betsy stojící na útesu, ve kterém se vyznává ze své lásky k Paulovi; za druhé je to záběr z Betsyiny ložnice. Betsy se probouzí poté, co uslyšela nějaký zvuk. Posléze s hrůzou zjišťuje, že ji přes pokoj prošel Carrefour.

Betsy leží na posteli a přes celou její postavu se rozprostírají stíny okenních mříží a obrovská



silueta Carreffourova těla.

K poetické atmosféře výrazně přispívá i filmová hudba, opět zkomponovaná Royem Webbem. Spolu s ní a hrdiny se noříme do hluboké melancholie, hrůzy, nebo klidného rozjímání (hudba stylu calypso). Jejím největším přínosem je ale vytváření mysteriózní atmosféry pomocí voodoo bubnů.

Tourneur několikrát uvedl, že *I Walked with a Zombie* je ze všech snímků, které natočil, jeho nejoblíbenější. Tento film je pro své obrazy, náladu a použití hudby čistou filmovou poezií a díky síle sugesce i velkou magií. Vyjadřuje více než jakýkoliv jiný film základní Tourneurovy

postoje: odmítnutí odsuzovat, respekt k rozdílům mezi kulturami a uvědomění si neustálého hledání lidí, kteří neznají motivy svého jednání, neumějí komunikovat se sebou ani s jinými lidmi, kteří nemohou naleznout svoje místo ve vesmíru.

### 5.3 THE LEOPARD MAN (1943)

Filmoví kritici obecně označují snímek *The Leopard Man*<sup>59</sup> (1943) za nejslabší dílo vzešlé ze spolupráce Tourneura s Lewtonem. Joel E. Siegel ho např. nazývá „nesourodou snahou, vynikající v jednotlivých sekvencích ..., ale nejistou ve struktuře a nedostačující v hlubší tématické odezvě.“<sup>60</sup> Tourneur sám měl k filmu velké výhrady: „Byl příliš exotický, ani ryba ani rak: řada drobných obrazů, které nedržely pohromadě.“<sup>61</sup> V této reflexi Tourneur načrtnul dva zásadní problémy snímku. „Ani ryba ani rak“ odkazuje k žánru filmu. *The Leopard Man* nespadá zcela ani mezi horory, ani mezi thrillery. Titul filmu je zavádějící. Po zkušenosti se snímkem *Cat People* bychom očekávali, že i zde půjde o člověka, který se v určitých specifických chvílích svého života přeměňuje v kočku (konkrétně v leoparda). Ve filmu *The Leopard Man* se ale naopak setkáváme s člověkem, který předstírá, že leopardem je, psychicky se s ním ztotožňuje, ale nikdy se jím fyzicky nestává.

Jako thriller je *The Leopard Man* zřejmým neúspěchem, ačkoliv obsahuje požadované prvky žánru: vraždy, vraha, jehož identita je prozrazena až v závěru filmu a dva hrdiny (muže a ženu), kteří sehrávají úlohu amatérských detektivů. V kontrastu s jedním z nepsaných pravidel žánru nejsou všechny tři vraždy snímku spáchány stejným pachatelem. Pro rozuzlení záhady navíc film používá nejběžnější a nejbanálnější způsob: amatérští

---

<sup>59</sup> Do češtiny lze přeložit jako *Leopardí muž*.

<sup>60</sup> Fujiwara, Chris: Jacques Tourneur: The Cinema of Nightfall. The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1998, str. 98.

<sup>61</sup> Tamtéž, str. 98.



detektivové se snaží opakovat nějakou část zločinu a donutit tak vraha, aby se prozradil a přiznal.

Dalším častým bodem kritiky snímku *The Leopard Man* je epizodická narativní struktura filmu, jež vychází z románové předlohy *Black Alibi* Cornella Woolriche. Jednotlivé epizody nemají tak důležitou výpovědní hodnotu, aby mohly fungovat samy o sobě. Pomáhají vytvářet zápletku, skládají mozaiku jednotlivých útoků a zakomponovávají jednotlivé indicie, které mají vést k odhalení pachatele. Tyto indicie však nejsou dostatečné. Motivace a činy pachatele divák musí přijmout jako fakt, vysvětlení se omezuje na myšlenkové pochody amatérských detektivů. Jednotlivé mikropříběhy tedy neposkytují dostatečný počet informací pro pochopení ústředního tématu – zavraždění několika mladých dívek, naopak se příliš uzavírají samy do sebe, rozehrávají další situace, přivádí na scénu nové postavy a odvádí nás tak od hlavní zápletky. Jednotlivé epizody nejsou dohrány do konce, nepřinášejí nám nová vysvětlení, neposouvají děj ani nevnaší do příběhu nové důležité postavy. Vybíráme si z nich tedy jenom momenty napadení jednotlivých dívek, které nabízejí gradující napětí a vyvolávají kýžené pocity nebezpečí a děsu. Ve snímku *The Leopard Man* se nicméně nikdy nepohybujeme na hranici paranoie, která je pro snímky Lewtonovy sekce zásadní.

Hned v úvodu filmu jsme seznámeni se všemi třemi ústředními postavami filmu. Jsou jimi herečka Kiki Walkerová (Jean Brooksová), její agent Jerry Manning (Dennis O'Keefe) a tanečnice Clo-Clo (Margot). Jerry ,ve snaze pomoci Kiki co nejvíce se zviditelnit, si půjčí od místního umělce Charlieho How-Comea (Abner Biberman) leoparda a přemluví Kiki, aby se s ním ukázala na

veřejnosti. Kiki ho tedy vezme do restaurace, kde tančí její věčná rivalka Clo-Clo. Ta dráždí svými kastanětami leoparda tak dlouho, až se vytrhne Kiky z ruky a uteče pryč. Film pak přenáší pozornost na osudy tří žen, jež jsou postupně zavražděny: Teresa (Margaret Landryová), mladá dívka, již matka pošle večer do obchodu pro večeři, Consuelo (Tula Parma), mladá žena z bohaté rodiny, která jde na schůzku s milencem na hřbitov a již zmiňovaná tanečnice Clo-Clo. Policie přisuzuje všechny vraždy uniklému leopardovi, ale Kiki a Jerry přijdou na to, že druhou a třetí vraždu spáchal Dr. Galbraith (James Bell), ředitel místního muzea, učitel a odborník přes chování zvířat. Po nátlaku Jerryho a Kiki se Galbraith k vraždám přiznává, ale je zastřelen Raoulem (Richard Martin), Consueliným milencem.

I přes námitky některých kritiků se dnes film *The Leopard Man* jeví jako snímek, který předběhl svou dobu a vybočil z průměru tehdejší hollywoodské kinematografie. A to díky neotřelému filmovému stylu, který vytvořili Lewton s Tourneurem. *The Leopard Man* se od předchozích snímků neliší způsobem nakládání se světlem a stínem, hudbou a kompozicí, díky nimž nabývá na poetickém duchu. Do děje zakomponovává i podobná témata a symboly, čímž opět významně odráží životní názory a postoje tvůrců. Jednotlivé filmové mininarativy, v nichž jsou pronásledovány a posléze zavražděny tři zmíněné ženy, odkazují na spojení divákova pohledu se smrtí hrdinek, jež se objeví i v pozdějších Hitchcockových filmech. Film rovněž jistým způsobem předchází i snímek *Peeping Tom* Michaela Powella. I zde totiž strach obětí fascinuje vraha a nutí ho zabít.

Důležitou úlohu při budování napětí ve filmu sehrává i subjektivní kamera neúnavně pronásledující některou z postav. V divákovi se tak posiluje pocit strachu a očekávání momentu napadení. Během tohoto „šmírování“ nicméně postava často potkává nějakého dalšího člověka a v tuto chvíli se mění také filmové hledisko. Kamera se začíná zajímat o nově přichozí postavu a právě ona se nakonec stává obětí zločinu nebo se ocitne ve svízelné situaci.<sup>62</sup>

Již bylo řečeno, že snímek *The Leopard Man* není čistým thrillerem, ale není ani čistým hororem, a to kvůli zredukované a nepřímě se jevící úloze nadpřirozena ve filmu. V průběhu děje Clo-Clo několikrát potkává vykladačku karet (Isabel Jewellová), jejíž opakované pokusy vyložit Clo-Cloinu budoucnost končí vždy pohledem na pikové eso, upozorňující Clo-Clo na její předčasnou smrt. Na rozdíl od voodoo v *I Walked with a Zombie* nemá kartářčina předpověď vliv na vývoj událostí a nikdy nepřitahuje pozornost lidí, kterých se týká. Film zdůrazňuje tuto bezvýznamnost ve scéně, v níž se kartářka nonšalantně míjí s Jerryem, který ji ignoruje a pokračuje ve své cestě. Kartářka a Jerry jsou vůči sobě lhostejní, protože existují na jiné úrovni příběhu. Nicméně tím, že je svádí dohromady, upozorňuje film na to, že takovéto rozdělení lidí je neudržitelné a odkazuje tak i na jedno z témat snímku *The Leopard Man*, a sice na kolektivní odpovědnost a individuální zaměnitelnost.

Věci se dějí v souladu s kartářčinými věštbami: Clo-Clo potkává muže, který jí dá peníze a potom přijde „něco

---

<sup>62</sup> Kamera tak např. sleduje Clo-Clo, která kráčí domů. Cestou se pozdraví s Teresou, jež se vyklání z okna svého domu. Kamera si v tuto chvíli přestává všimnout tanečnice a vstupuje spolu s Teresou dovnitř domu a rozehrává její příběh.

černého“, co způsobí její smrt. Její neústupnost v předvídání spojuje film nejen s hororovým žánrem, ale také s osudovostí filmu noir. Filozofický fatalismus je obsažen i v samotném scénáři, konkrétně ve slovech Dr. Galbraitha, který komentuje balónek, jež poskakuje na gejzíru vody tryskající z fontány: „Víme tak málo o silách, které nás pohání a hýbou světem, jako ten prázdný balónek o vodě, která ho vynáší, nechává spadnout a opět chytá.“ Na konci filmu Jerry interpretuje tuto Galbraithovu filosofii Kiki: „Stejně tak to bylo s námi, akorát jsme byli příliš malí na to, abychom to poznali.“ Ke stylu filmu noir odkazují i záběry temných, prázdných ulic.

Neobvyklá narativní struktura filmu nám nedovoluje, abychom se po delší dobu identifikovali s některou z postav. Pozornost diváků je neustále odvracena od jedné konkrétní postavy. Ve chvíli, kdyby k nějaké identifikaci mohlo teoreticky dojít (např. s amatérskými detektivy), je naše pozornost přenesena na jinou postavu.

Divák filmu *The Leopard Man* tedy udržuje odstup od postav, stejně tak jako divák snímku *I Walked with a Zombie*<sup>63</sup>. Styčné

body obou filmů nalézáme i v samotném příběhu. Jedná se zejména o střet dvou



odlišných kultur a důsledků, které jejich koexistence přináší. Ve snímku *I Walked with a Zombie* se jednalo o kulturu haitskou, ve filmu *The Leopard Man* o hispánskou.

---

<sup>63</sup> Je ale patrné, že v každém filmu je toho dosaženo jiným způsobem.

Děj filmu se totiž odehrává v Novém Mexiku. Nabízí se zde srovnání i se snímkem *Cat People*, ve kterém sehrála důležitou roli kultura srbská.

Jedním z klíčových prvků filmu *The Leopard Man* je rivalita mezi Kiki a Clo-Clo, která rozhodujícím způsobem zasahuje do filmového děje a mění běh jeho událostí. S touto rivalitou nás seznamuje hned úvodní záběr filmu. Jedná se o celek, v jehož centru se před námi otevírají osvětlené dveře. Vidíme tedy typický tourneurovský temný záběr s jediným osvětleným místem, které výrazně vystupuje z temnoty. Záběr nekončí stříhem, ale kamera pokračuje v jízdě, takže vstupujeme spolu s ní až za dveře, za kterými dynamicky protančí Clo-Clo. Silný zvuk jejích kastanět ruší sousedku Kiki, která našťvaně klepe na zeď. Předtím vidíme ale i Kikiiny osvětlené dveře vystupující ze tmy. Následuje již zmíněné klepání a přenesení do Kikiina bytu pomocí prolínačky<sup>64</sup>.

Film ukazuje obě ženy nejenom jako rivalky, ale podtrhuje i jejich rovnocenné postavení. V prvním záběru zahlédneme Clo-Clo v zrcadle; následně vidíme Kiki, jak se líčí před zrcadlem ve svém bytě. Již v tomto záběru se setkáváme s dalším typickým prvkem Tourneurovy kinematografie: se zdrojem světla umístěným před kamerou. V tomto případě se jedná o řadu malých žárovek, jež zdobí Kikiino zrcadlo. Během filmu pak budeme moci vidět celou řadu dalších světelných zdrojů: lampiček, pouličních lamp (naprosto stejných jako ve snímku *Cat People*), baterek, svíček, ale i opravdový oheň.

---

<sup>64</sup> Prolínačka slouží k přechodu mezi záběry vůbec nejčastěji. Ostrý stříh používá Tourneur zřídka kdy, většinou se objevuje jen jako součást velkých filmových scén. Dalšími oblíbenými přechody mezi záběry jsou zatmívačky a roztmívačky. Platí to pro všechny tři Tourneurovy snímky, které natočil ve spolupráci s producentem Lewtonem.

Leopard, který má upozornit na Kiki, rázem zaplní tento prostor nenávisti a rivality mezi ženami. Na konci sekvence se Kiki rozhodne obléknout černé šaty, až půjde s leopardem do restaurace: „Potom budu úplně jako on.“ Zde film poprvé rozehrává téma identifikace člověka se šelmou, které bude později příznačné zejména pro postavu Galbraitha, ale týká se i Kiki a Clo-Clo. Kiki je spojena s leopardem ještě jednou, a to v pohřební síni, během smutečního obřadu Teresy Delgadové. Na zdi za ní totiž vidíme podivný stín připomínající leoparda, který vytváří pomocí prstů Teresin bratr.

Rivalita mezi ženami vygraduje ve scéně, v níž Kiki přivádí leoparda

do restaurace. Protože ji chce Clo-Clo vyvést z rovnováhy, začne leoparda zblízka dráždit



kastaněťami. Leopard zuří, vytrhne se Kiki z rukou a utíká. Předtím ještě stačí zranit číšníka. Detail jeho podrápané ruky upozorňuje diváky na nebezpečí, které přijde. Zatím se ale nic vážného nestalo a Clo-Clo vítězí v tomto nesmyslném souboji o pozornost.

Jak již bylo uvedeno, i tanečnice Clo-Clo je se šelmou symbolicky spojena. Stává se tak během sekvence nočního hledání leoparda. Malý chlapec namíří baterkou do tmy, ze které před chvílí uslyšel zvuk kastaněť. Osvítí ale pouze Clo-Cloiny nohy a boty. Jejich podupnutí chlapce přiměje, aby baterku ihned vypnul. Clo-Clo tedy vystupuje ze tmy na místo očekávaného zvířete, navíc její dupnutí vystraší

chlapce stejně, jako předtím vystrašil hosty restaurace řev leoparda.

Každá ze tří vražedných sekvencí obsahuje řadu voleb a možností zaměnitelnosti a přemístění. Např. Teresa Delgadová je poslána svou matkou do obchodu, protože její bratr je příliš malý na to, aby to zařídil; musí jít do vzdáleného obchodu, protože ten bližší je zavřený; když se vrací domů, musí se rozhodnout, do kterého ze dvou tunelů vstoupí. O to je její smrt nešťastnější, protože víme, že stačilo udělat jednu z věcí jinak a dívka mohla zůstat naživu. Na povrch navíc vyvstává i otázka viny. Uvědomujeme si, že svým chováním mnoho postav nepřímo podepisuje Terese, Consuele a Clo-Co ortel smrti. Kdyby se v rozhodující chvíli zachovaly jinak, mohly by jim život zachránit: prodavačka mohla Teresu pustit dovnitř a ušetřit jí tak noční cestu do odlehlého obchodu, Paní Delgadová mohla rychleji otevřít dveře, když křičela o pomoc; Raul mohl počkat na hřbitově do té doby, než Consuelo dorazí, hlídač mohl zkontrolovat, zda na hřbitově někdo nezůstal. Některé postavy se na vzniku tragédie dokonce přímo podílejí: Charlie How-Come, protože přivezl do města leoparda; Jerry a Kiki, protože ho přivedli do restaurace; a Clo-Clo, protože ho dráždila.

Stejně tak, jako v *Cat People* Oliver nechtěl uvěřit Irenině legendě, ani zde nechce zprvu nikdo přijmout Jerryho výklad tragédie, a sice to, že druhou a třetí vraždu nespáchala šelma, ale člověk. Jistý druh viny tedy nesou i policisté, kteří vraždy vyšetřují. Kdyby včas prověřili Jerryho domněnky, nemuselo k poslední vraždě vůbec dojít.

Ve snímku *The Leopard Man* je navíc otázka viny rozšířena na celou sféru lidské společnosti a týká se i její historie. V závěru filmu se spolu s hlavními hrdiny snímku ocitáme uprostřed procesí černě oděných kajcníků, kteří připomínají zmasakrování Indiánů conquistadory. Toto procesí symbolizuje nenapravitelnou vinu, jež je přenášena na další generace.

Jiným tématem, které nám film předkládá a kterým apeluje na naše svědomí, je důležitost uvědomění si vlastních chyb a snaha napravit je. Film nás s ním konfrontuje prostřednictvím postav Kiki a Jerryho. Jejich počáteční posedlost prosadit se za každou cenu na veřejnosti, je vedla i k tomu, aby přivedli do restaurace plné lidí nebezpečnou šelmu. Tento výstřelek, o jehož následcích předem nepřemýšleli, pak naruší doposud klidný běh života ve městě. Teprve následná tragédie je přiměje zamyslet se nad svým dosavadním chováním a udělá z nich lepší lidi. Kiki se stane filmovou hrdinkou nejen díky tomu, že přizná svou vinu, ale i díky tomu, že ve snaze objevit pravého vraha na sebe bere stejné nebezpečí, kterým si musely projít i oběti. Postaví se za hřbitovní zeď a volá o pomoc, stejně jako předtím Consuelo, zahodí nedopalek cigarety na místě, kde byla zavražděna Clo-Clo, využívá zvuku Clo-Cloiných kastanět, a to vše jen proto, aby znervóznila vraha a donutila ho k dalšímu jednání. Tento čin přitom sama nechápe jako hrdinský skutek, ale jako samozřejmost a povinnost vůči obětem. Přistupuje k němu navíc nadmíru zodpovědně – tráví čas na hřbitově jenom proto, aby cítila to, co prožívala Consuelo předtím, než byla zavražděna.



Nejlepšími momenty celého filmu jsou stejně jako v předchozích snímcích scény, v nichž nějaká žena kráčí sama noční ulicí. Jsou důkazem toho, že je Tourneur mistrem světla a stínu, zvuku i budování napětí. V *Cat People* jsme viděli Irenu, která pronásledovala Alici na chodníku. V *I Walked with a Zombie* jsme zase sledovali noční putování Betsy a Jessicy do Houmfortu. Snímek *The Leopard Man* ale předchází filmy značně kvantitativně překonává: spolu s každou ženou, která později přijde o život, absolvujeme hned několik temných a strašidelných cest.



Nejemotivněji a nejděsivěji na nás působí Teresina výprava do vzdáleného obchodu. Tourneur při ní dvakrát používá podobný efekt, jako s autobusem v *Cat People*. Poprvé, při cestě do obchodu, se v nejvypjatější chvíli, kdy čekáme zaútočení leoparda, vykutálí z pod mostu klubko sena. Když se už Teresa vrací s nákupem domů, vyděsí ji v tíživé chvíli zase vlak, který přejede po mostě. Tentokrát ale hrdinka nebezpečí neunikne – leopard číhá hned za mostem. Stejně jako Alice v *Cat People*, i Teresa střídavě vystupuje z temnoty a vstupuje do osvětleného prostoru uprostřed filmového plátna. Rozdíl je jen v tom, že Alice kráčela po chodníku osvětleném pouličními lampami, kdežto Teresa prochází tunelem.

„Autobusová scéna“ se objevuje i během nočního bloudění Consuely po hřbitově. Zde se v kýženém

okamžiku sice neobjeví brzdící autobus, ale na poslední chvíli se zde ozve zvuk motoru auta, které projíždí za hřbitovní zdí.

Celá hřbitovní scéna je neobyčejně vizuálně zajímavá. Důležitou roli při jejím působení na diváka sehrává střih. Tourneur se s jeho pomocí snaží vsugerovat co největší pocit desorientace v prostoru, zvýšit tak filmové napětí a posílit rostoucí Consuelin i divákův strach. V jednotlivých záběrech vidíme střídavě dívku, hřbitovní cestu, náhrobky a kříže, sochu svatého, kterou Consuelo několikrát míjí a nakonec i hřbitovní zeď.

Napadení dívky (ani ostatních obětí) nevidíme. Pouze ho tušíme – vidíme, že větev stromu, pod kterým stojí, se k ní nebezpečně naklání, zpozorujeme změnu výrazu v jejím obličejí a konečně slyšíme její výkřik. Poté už vidíme jen postavy, které objevily Consuelino mrtvé tělo.

Odhalení skutečného vraha je pro ostatní postavy velmi komplikované. Je jím totiž Dr. Galbraith, který je jako znalec přes chování zvířat přivolán k tělu každé oběti a vždy potvrzuje, že vraždila šelma. Díky svým znalostem dokáže zločin spáchat stejným způsobem, jakým by zaútočil leopard. Navíc má jako správce muzea přístup k předmětům, které pak může na místě činu nastražit (např. drápy leoparda).

Tím, že chce svést útoky na Charlieho How-Coma sice zprvu znemožňuje, aby byl odhalen, v konečném důsledku se ale sám prozrazuje, když říká, že takové vraždy by mohl spáchat jen někdo, kdo dobře zná chování šelem. Poté, co se ukáže, že je Charlie nevinný, totiž připadá v úvahu už jen on.

Podobně jako v předchozích snímcích má i ve filmu *The Leopard Man* důležité postavení hudba skladatele Roye Webba. Opět napomáhá budovat napětí a gradovat děj, spoluvytváří potřebnou atmosféru konkrétních prostředí a podtrhuje emoce hrdinů. Důležitým prvkem a leitmotivem<sup>65</sup> celého filmu je zvuk Clo-Cloiných kastanět. Objevuje se dokonce i po její smrti, přičemž má zásadní vliv na vývoj dalších událostí.

Poprvé zazní během úvodních titulků, aby nás pak provázel po celý zbytek filmu a upozorňoval nás nejen na postavu Clo-Clo<sup>66</sup> a její exotičnost, ale i na rivalitu s Kiki. Jeho nemalým přínosem je i několikerá změna filmového rytmu.

Stejně důležitá jsou i místa, ve kterých je naopak jakákoliv filmová hudba záměrně vynechána. První vražedná scéna je celá bez hudby až po konečný záběr, ve kterém zpod dveří vytéká kaluž krve na podlahu; ve druhé vražedné scéně zase vymizí těsně před jejím vyvrcholením a náhlé ticho tak zvýší Consuelin i divákův strach<sup>67</sup>; třetí vražedná scéna hudbu opět zcela vynechává. Stejně jako během Irenina pronásledování Alice na chodníku a v bazénu v *Cat People* a během cesty do Houmfortu v *I Walked with a Zombie*, absence hudby v těchto scénách přispívá tíživosti okamžiku a nechává vyniknout kompozici a světlo, které by při použití výrazné hudby mohly být potlačeny, a jejich působení na emoce diváka by tak bylo značně oslabeno.

---

<sup>65</sup> Podobně jako Irenino pobrukování ve snímku *Cat People*.

<sup>66</sup> Její jméno není určité zvoleno náhodně – jeho zvuková stránka nápadně odkazuje ke zvuku, který vydávají její kastaněty.

<sup>67</sup> Který je navýšen i díky vhodnému použití střihu, jak bylo uvedeno výše v textu.

I přes námitky některých filmových kritiků byl film diváky přijat kladně a vydělal spoustu peněz, stejně jako *Cat People* a *I Walked with a Zombie*. Tourneur přičítal tento komerční úspěch „válečné psychóze... V době války se lidé chtěli bát.“<sup>68</sup>

Ze všech tří snímků, na kterých Tourneur spolupracoval s Lewtonem, je právě *The Leopard Man* spjat s válkou nejtěsněji. Edmund Bansak nazývá film „odvážným pokusem ukázat smrt jako náhodnou a přirozenou... Publikum válečného období nespíš nevidělo příliš rádo *Leopardí* depresivní poselství – že mladí a nevinní také umírají – ale důležité bylo, že si díky němu tento smutný fakt uvědomili.“<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Fujiwara, Chris: Jacques Tourneur: The Cinema of Nightfall. The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1998, str. 106.

<sup>69</sup> Tamtéž, str. 106 –107.

## 6. ZÁVĚR

Rozhodnutí producenta Charlese Koernerera založit speciální sekci studia RKO pro natáčení nízkorozpočtových hororů se ukázalo šťastné nejenom kvůli velkému finančnímu zisku, který nově vzniklé filmy přinesly. Díky postavení Vala Lewtona do vedení sekce byl vytvořen nový tvůrčí tým, jehož způsob práce a přístup k filmovému žánru hororu se zcela vymykal všem dosavadním hollywoodským praktikám. Všechny jedenáct filmů, které byly v rámci sekce natočeny, disponovaly jen velmi malým rozpočtem, což sehrálo důležitou roli při hledání nejvhodnějšího způsobu pro budování napětí a strachu v divácích.

Lewton se rozhodl zlo nikdy nezobrazovat, ale pouze ho naznačit pomocí dalších filmových prostředků (zejména světla a stínu, zvuku a prostředí) a vsugerovat ho prostřednictvím emocí hrdinů. Toto předsevzetí, které Lewton a jeho spolupracovníci téměř beze zbytku dodrželi, silně kontrastovalo s dřívější produkcí hororů studia Universal, které naopak upřednostňovalo zobrazování hrůzostrašně vypadajících monster. Nejenom, že znamenalo cestu do neznáma a riskování neúspěchu u diváků, kteří byli navyklí na jiný způsob vyvolávání hrůzy a budování napětí, ale zároveň vyžadovalo experimentování v řadě filmových profesí. Velké požadavky byly kladeny zejména na hlavního kameramana sekce Nicholase Musuracu nebo hudebního skladatele Roye Webba.

Žádný film by ale nemohl vzniknout bez vedení všech profesí k jednotnému cíli a sdílení stejné myšlenky i estetických principů. Tuto úlohu plnil Val Lewton, který kromě produkční práce stál u zrodu specifického stylu

sekce, který ustanovil spolu s režisérem Jaquesem Tourneurem. V jejich směřování pak pokračovali další dva režiséři sekce Mark Robson a Robert Wise.

Všichni tvůrci tzv. Lewtonovské školy se podíleli na propracování jedinečného filmového stylu, který se stal mezníkem pro žánr hororu. Důsledně používané expresivní svícení, pečlivý výběr exteriérů i interiérů, jedinečná schopnost sugesce a navození pocitů paranoie, způsob, jakým nakládali s monstrem a jak hrůzu a nadpřirozeno začleňovali do současné civilizace, to všechno předjímá postupy moderního hororu. Na jejich práci navázalo přímo i nepřímo množství filmařů. Za všechny budu jmenovat Alfreda Hitchcocka, George Andrewa Romera, Wese Cravena, Tobeu Hoopera, Jacquese Rivetta a Paula Schradera.

Neméně důležitým přínosem sekce je také zpracování odvážných témat, jakými jsou odmítnutí odsuzovat, respekt k rozdílům mezi kulturami, hledání motivů lidského jednání, upozornění na soudobou neschopnost komunikace a důsledky, které s sebou přináší či pokus o hledání a nalezení sebe sama v rovině každé individuální osobnosti. Všechny tyto aspekty poukazují na neutichající potřebu celého Lewtonova týmu opakovaně promlouvat skrze své filmy k divákům a apelovat na jejich svědomí.

Vypovídá o tom také Lewtonův přístup k natáčení, kdy důsledně zvažoval, co a jakým způsobem filmovému publiku předloží, protože si uvědomoval odpovědnost za miliony lidí, kteří jeho postoje budou vnímat skrze filmová plátna. Proto sám věnoval spoustu času přípravě každého scénáře. Jak uvedl jeho spolupracovník Robert Wise: „Lewton směřoval k daleko vyšším cílům než byla výroba velkolepých děsivých příběhů. Pečlivě zkoumal legitimní

psychologické konflikty a jejich důsledky v každodenním životě. Lewtonovy filmy byly dělány v chudých podmínkách, ale v žádném případě nebyly chudé.<sup>70</sup>

Tato diplomová práce přináší rozbor specifického filmového stylu Lewtonovy produkční jednotky prostřednictvím popisu jeho jednotlivých součástí a analýzy prvních třech snímků, které byly v rámci sekce natočeny. Zohledňuje také jednotlivé funkce prostředí a zamýšlí se nad jejich determinací vzhledem k filmovým postavám. Opomenuty nezůstaly ani netradiční produkční podmínky, v nichž jednotlivé filmy vznikaly. Pochopení stylistického i narativního směřování této jediné sekce studia RKO, zaměřené na tvorbu B hororů, vede k uvědomění si vlivu sekce na tvorbu Lewtonových současníků i pracovních postupů režisérů moderních hororů.

---

<sup>70</sup> Edmund G. Bansak: *Fearing the Dark: The Val Lewton Career*. McFarland Company, Inc., Publishers, North Carolina 1995, str. 222.

## 7. PRAMENY

### Filmy:

#### **Cat People** (1942) RKO

Režie: Jacques Tourneur

Produkce: Val Lewton

Scénář: DeWitt Bodeen

Kamera: Nicholas Musuraca

Hudba: Roy Webb

Hrají: Simone Simon (Irena Dubrovna), Kent Smith (Oliver Reed), Jane Randolphová (Alice Moore), Tom Conway (Dr. Louis Judd), Elizabeth Russellová („kočičí žena“ v restauraci), Teresa Harrisová (Minnie), Elizabeth Dunneová (paní Plunkettová, majitelka akvaristiky), Alec Craig (zaměstnanec zoo), Dot Farleyová (paní Agnew, uklízečka), Charles Jordan (řidič autobusu), Don Kerr (taxikář).

Premiéra: prosinec 1942

71 minut

#### **I Walked with a Zombie** (1943) RKO

Režie: Jacques Tourneur

Produkce: Val Lewton

Scénář: Curt Siodmak a Ardel Wray

Kamera: J. Roy Hunt

Hudba: Roy Webb

Hrají: Frances Dee (Betsy Connellová), Tom Conway (Paul Holland), James Ellison (Wesley Rand), Edith Barretová (paní Randová), Christine Gordonová (Jessica Hollandová), James Bell (Dr. Maxwell), Teresa Harrisová (Alma), Sir Lancelot (zpěvák), Darby Jones (Carrefour), Jieno Moxzer (Sabreur), Richard Abrams (Clement), Martin Wilkins (Houngan), Jeni LeGonová (tanečnice), Arthur Walker (Ti-Joseph), Kathleen Hartfieldová (tanečnice), Alan Edmiston (pan Wilkens).

Premiéra: duben 1943

68 minut

#### **The Leopard Man** (1943) RKO

Režie: Jacques Tourneur

Produkce: Val Lewton

Scénář: Ardel Wray (podle románu *Black Alibi* Cornella Woolriche)



Kamera: Robert De Grasse  
Hudba: Roy Webb  
Hrají: Dennis O'Keefe (Jerry Manning), Margo (Clo-Clo), Jean Brooksová (Kiki Walkerová), James Bell (Dr. Galbraith), Abner Biberman (Charlie How-Come), Ben Bard (šéf policistů), Margaret Landryová (Teresa Delgadová), Tula Parma (Consuelo Contreras), Ariel Heathová (Eloise), Richard Martin (Raoul Belmonte), William Halligan (Brunton, bohatý muž), Jacqueline De Wittová (Helene), Robert Anderson (Dwight), Kate Lawsonová (paní Delgadová), Fely Franquelliová (Rosita), Tola Nesmithová (paní Contreras), Brandon Hurst (hlídač), Jacques Lory (Philippe), Bobby Spindola (Pedro), Russel Wade (muž v autě), Margaret Sylvaová (Marta), Charles Lung (Manuel), John Dilson (ohledač mrtvol), Mary MacLarenová (zdravotní sestra), Tom Orosco (čistič oken), Eliso Gamboa (pan Delgado), Joe Dominguez (policista), Betty Roadmanová (matka Clo-Clo), Rosa Rita Varella (sestra Clo-Clo), John Piffle (prodavač květin), Rene Pedrini (vystrašený číšník), Rose Sherwood (poručík), John Tettemer (ministr), Belle Mitchellová (paní Calderonová).  
Premiéra: květen 1943  
66 minut (film byl později zkrácen na 59 minut)

### **The Seventh Victim (1943) RKO**

Režie: Mark Robson  
Produkce: Val Lewton  
Scénář: Charles O'Neil, DeWitt Bodeen  
Kamera: Nicholas Musuraca  
Hudba: Roy Webb  
Hrají: Tom Conway (Dr. Lewis Judd), Jean Brooksová (Jacqueline Gibsonová), Isabel Jewellová (Frances Fallonová), Kim Hunterová (Mary Gibsonová), Evelyn Brentová (Natalie Cortezová), Erford Gage (Jason Hoag), Ben Bard (Bruns), Hugh Beaumont (Gregory Ward), Chef Milani (pan Romari), Marguerita Sylvaová (paní Romariová), Mary Newtonová (paní Rediová), Wally Brown (Durk), Feodor Chaliapin (Leo), Eve Marchová (paní Swiftová), Milton Kibbee (Joseph), Marianne Mosnerová (slečna Rowanová), Elizabeth Russellová (Mimi), Joan Barclayová (Gladys), William Halligan (Radeau), Lou Lubin (Irving August), Kernan Cripps (policista), Dewey Robinson (soudce), Lloyd Ingraham (hlídač), Ann Summersová (slečna Summersová), Tiny Jones (zprávař), Sara Selbyová (slečna Gottschalková), Betty Roadmanová (paní Wheelerová), Eileen O'Malleyová a Lorna Dunnová (matky)

Premiéra: květen 1943  
71 minut

### **The Ghost Ship** (1943), RKO

Režie: Mark Robson  
Produkce: Val Lewton  
Scénář: Donald Henderson Clarke  
Kamera: Nicholas Musuraca  
Hudba: Roy Webb  
Hrají: Richard Dix (kapitán Stone), Russell Wade (Tom Merriam), Edith Barrettová (Ellen Robertsová), Ben Bard (Bowns), Edmund Glower (Sparks), Skelton Knaggs (Finn), Tom Burton (Benson), Steve Winston (Ausman), Robert Bice (Raphael), Lawrence Tierney (Louie), Dewey Robinson (Boats), Charles Lung (Jim), George De Normand (John), Paul Marion (Peter), Sir Lancelot (Billy Radd), Boyd Davis (Roberts), Harry Clay (McCall), Russell Owen, John Burford, Eddie Borden, Mike Lally a Charles Regan (členové posádky), Nolan Leary (stenograf), Herbert Vigran (lodní inženýr), Shirley O´Hara (dívčí silueta), Alec Craig (slepec), Bob Stevenson a Charles Norton (němečtí námořníci), Norman Mayes (nosič zavazadel)  
Premiéra: srpen 1943  
69 minut

### **The Curse of the Cat People** (1944) RKO

Režie: Gunther Von Fritsch, Robert Wise  
Produkce: Val Lewton  
Scénář: DeWitt Bodeen  
Kamera: Nicholas Musuraca  
Hudba: Roy Webb  
Hrají: Simone Simon (Irena), Kenth Smith (Oliver Reed), Jane Randolphová (Alice Reedová), Ann Carterová (Amy), Elizabeth Russellová (Barbara), Julia Deanová (Julia Farrenová), Eve Marchová (slečna Callahanová), Erford Gage (policejní kapitán), Sir Lancelot (služebný), Joel Davis (Donald), Juanita Alvarezová (Lois), Charley Bates (Jack), Gloria Donovanová, Ginny Wreonová a Linda Ann Bieberová (dívky), Sarah Selbyová (slečna Plummetová), Mel Sternlight (státní zástupce)  
Premiéra: říjen 1944  
70 minut

### **Youth Runs Wild** (1944) RKO

Režie: Mark Robson  
Produkce: Val Lewton  
Scénář: John Fante  
Kamera: John Mescall  
Hudba: Paul Sawtell  
Hrají: Bonita Granville (Toddy), Kent Smith (Danny), Jean Brooksová (Mary), Glenn Vernon (Frank), Tessa Brindová (Sarah Taylorová), Mary Servossová (paní Hauserová), Arthur Shields (pan Dunlop), Lawrence Tierney (Duncan), Dickie Mooreová (Georie Dunlopová), Johnny Walsh (Herb Viger), Rod Rodgers (Rocky), Elizabeth Russelová (paní Taylorová), Juanita Alvarezová (Lucy), Gloria Donovanová (Nancy Taylorová), Jack Carrington (Bart), Ida Shoemakerová (hráčka karet), Claire Carletonová (řidička), Art Smith (pan Hauser), Harold Barnitz (Stevie), Frank O'Connor (policista), Rosemary La Planche a Joan Barclayová (ženy), Margaret Landryová (hysterická dívka), Harry Clay (muž v dobré náladě), George De Normand (požárník), Danny Desmond (Eddie Wilson), Fritz Lieber (soudce), Robert Strong (soudní úředník), Tom Burton (voják se Sarah), Russell Hopton (Dickens), Chris Drake (Usher), Edmund Glover (hraničář), Lee Phelps (požárník), Gordon Jones (řidič nákladáku), Harry Harvey (hlídač), Maxwell Hayes (kněz), Bud Wiser (dopravní policista)  
Premiéra: září 1944  
67 minut

#### Mademoiselle Fifi (1944) RKO

Režie: Robert Wise  
Produkce: Val Lewton  
Scénář: Josef Mischell, Peter Ruric  
Kamera: Harry Wild  
Hudba: Werner Heymann  
Hrají: Simone Simon (Elizabeth Roussetová), John Emery (Jean Cornudet), Kurt Krueger (Fifi), Alan Napier (de Breville), Helen Freemanová (jeho žena), Romaine Callender (dělník), Fay Helmová (jeho žena), Edmund Glover (mladý kněz), Charles Waldronn (léčitel), Mayo Newhall (pan Follenvie), Lillian Bronsonová (jeho žena), Alan Ward (řidič), Daun Kennedyová (služka), William Von Wymetal (major), Max Willenz (kapitán), Marc Cramer (Lieutenant), John Good (Fritz), Allan Lee (Hostler), Frank Mayo (seržant), Margaret Landryová (Eva), Rosemary La Plancheová (Amanda), Marie Lundová (Helene), Margie Stewartová (Pamela), Violet Wilsonová (teta Marie), Tom Burton a Steve Winston (mladíci), Paul Marion (občan), Ed

Allen (voják), Richard Drumm (německý sanitář), Victor Cutler (voják)  
Premiéra: srpen 1944  
69 minut

### **Isle of the Dead** (1945) RKO

Režie: Mark Robson  
Produkce: Val Lewton  
Scénář: Ardel Wray, Josef Mischel  
Kamera: Jack Mackenzie  
Hudba: Leigh Harline  
Hrají: Boris Karloff (generál), Ellen Drewová (Thea), Marc Cramer (Oliver), Katherine Emeryová (paní St. Aubynová), Helene Thimigová (kyra), Alan Napier (Aubyn), Jason Robards, Srov. (Albrecht), Ernst Dorian (Dr. Drossos), Skelton Knaggs (Robbins), Sherry Hall (řecký plukovník), Erick Hanson (úředník)  
Premiéra: září 1945  
71 minut

### **The Body Snatcher** (1945) RKO

Režie: Robert Wise  
Produkce: Val Lewton  
Scénář: Philip MacDonald, Val Lewton (uvedený jako Carlos Keith)  
Kamera: Robert de Grasse  
Hudba: Roy Webb  
Hrají: Boris Karloff (Gray), Bela Lugosi (Joseph), Henry Daniell (MacFarlane), Edith Atwaterová (Meg), Russell Wade (Fettes), Rita Cordayová (paní Marshová), Sharyn Moffettová (Georgina), Donna Leeová (pouliční zpěvačka), Robert Clarke (Richardson), Carl Kent (Gilchrist), Jack Welch (chlapec), Larry Wheat (námořník), Mary Gordonová (paní Mary McBrideová), Jim Moran (obchodník s koňmi), Ina Constantová (služka), Bill Williams (student medicíny)  
Premiéra: prosinec 1945  
78 minut

### **Bedlam** (1946) RKO

Režie: Mark Robson  
Produkce: Val Lewton  
Scénář: Carlos Keith (Val Lewton), Mark Robson  
Kamera: Nicholas Musuraca  
Hudba: Roy Webb

Hrají: Boris Karloff (pan Sims), Anna Leeová (Nell Bowenová), Billy House (Lord Mortimer), Richard Fraser (Hannay), Glenn Vernon (zlatý chlapec), Ian Wolfe (Sidney Long), Jason Robards, Srov. (Oliver Todd), Leland Hodgson (John Wilkes), Joan Newtonová (Dorthea), Elizabeth Russellová (slečna Simsová), Victor Holbrook (Tom - tygr), Robert Clarke (Dan – pes), Larry Wheat (Podge), Bruce Edwards (dozorce), John Meredith (blázen), John Beck (Solomon), Ellen Corbyová (královna artyčoků), John Ince (soudce), Skelton Knaggs (Varney), John Goldsworthy (vrchní komisař), Polly Baileyová (zakrslá žena), Foster Phinney (Lord Sandwich), Donna Leeová a Nan Leslieová (měšťáčky), Tom Noonan (první kameník), George Holmes (druhý kameník), Jimmy Jordan (třetí kameník), Robert Manning (John Footman), Frankie Dee (Pompey), Frank Pharr (druhý komisař), Harry Harvey (John Gray), Victor Travers (přítel Simse), James Logan (Bailiff), Betty Gillette  
Premiéra: duben 1946  
79 minut

### **Scénáře:**

scénář k filmu *Cat People* (1942), RKO  
autor DeWitt Bodeen  
Převzato z: The Val Lewton Screenplay Collection:  
[http://www.whiskeyloosetongue.com/lewton\\_index.html](http://www.whiskeyloosetongue.com/lewton_index.html)  
12.2. 2006

scénář k filmu *I Walked with a Zombie* (1943), RKO  
autoři Curt Siodmak, Ardel Wrayová  
Převzato z: The Val Lewton Screenplay Collection:  
[http://www.whiskeyloosetongue.com/lewton\\_index.html](http://www.whiskeyloosetongue.com/lewton_index.html)  
12.2. 2006

scénář k filmu *The Leopard Man* (1943), RKO  
autor Ardel Wrayová  
Převzato z: The Val Lewton Screenplay Collection:  
[http://www.whiskeyloosetongue.com/lewton\\_index.html](http://www.whiskeyloosetongue.com/lewton_index.html)  
12.2. 2006

## 8. LITERATURA

Bansak, G. Edmund: *Fearing the Dark: The Val Lewton Career*. McFarland Company, Inc., Publishers, North Carolina 1995.

Bordwell David, Thompson, Kristin: *Film Art: An Introduction*. McGraw-Hill Companies, New York 2008.

Chatman, Seymour: *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Host, Brno 2008.

Fujiwara, Chris: *Jacques Tourneur: The Cinema of Nightfall*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1998.

Kołodzyński, Andrzej: *Schůzky s upírem. Český filmový ústav*, Praha 1990.

Nemerov, Alexander: *Icons of Grief*. University of California Press, Berkley 2005.

Prokopová, Alena: *Dokonalá hrůza*.  
In: *Cinema*, r. 2004, č. 5, str. 48 – 50.

Stránská, Michaela: *Filmy Jacquese Tourneura v produkci Vala Lewtona*. Univerzita Palackého v Olomouci, 2006.

Zuska, Vlastimil: *Dvakrát Cat People – Od symbolu k naturalistickému ikonu*.  
In: *Iluminace*, r.1997, č.3, str. 7 – 19.

Žilka, Marek: *Děti noci z Universalu*.  
In: *Cinema*, r. 2004, č.11, str. 96 – 97.

### **Internetové studie:**

Heath, Roderick: *Les Fleurs du Mal: The Leopard Man and Le Corbeau*.

Převzato z:

<http://www.brightlightsfilm.com/50/leopardraven.htm>

2.12. 2005

Kuersten, Erich: „What It Takes to Make a Softie“.

Převzato z:

<http://www.brightlightsfilm.com/50/leopard.htm>

6.1. 2006

Nochimson P. Martha: I Walked with a Zombie.

Převzato z:

<http://archive.sensesofcinema.com/contents/cteq/07/44/i-walked-zombie.html>

13. 1. 2009

Schimera, Rudolf: Jacques Tourneur a lewtonovská škola hororu.

Převzato z:

<http://www.fantomfilm.cz/?type=article&id=90>

9.10. 2005

Weems, Erik: Val Lewton and I Walked with a Zombie.

Převzato z:

<http://www.geocities.com/Hollywood/set/7321/zombiewalk2.html>

6.1. 2006

Weismann, Brad: Cat People.

Převzato z:

<http://archive.sensesofcinema.com/contents/cteq/07/44/cat-people.html>

13.1. 2009

Wikkof, Karin: I Walked with a Zombie.

<http://www.acm.vt.edu/~yousten/lewtom/misc/zom-rev.html>

6.1. 2006

## 9. SUMMARY

The special department of the RKO studio, which was dedicated to the production of B horror movies and was supposed to help getting the studio out of the financial crisis, was founded in 1942. The leader of this department was the experienced producer Val Lewton, whose task was to find a team of co-workers, who will be producing the horrors under very special conditions.

The Lewton's team (consisting of the directors Jacques Tourneur, Mark Robson, Robert Wise, the director of photography Nicholas Musuraca and the music composer Roy Webb) managed to do almost the impossible. They gained the admiration of the high number of movie fans, who were repeatedly coming back to the theatres in order to watch these movies again. In addition to that, the profit from these movies (*The Cat People*, 1942; *I Walked with a Zombie*, 1943; *The Leopard Man*, 1943; *The Seventh Victim*, 1943; *The Ghost Ship*, 1943; *The Curse of the Cat People*, 1944; *Youth Runs Wild*, 1944; *Mademoiselle Fifi*, 1944; *Isle of the Dead*, 1944; *The Body Snatcher*, 1944 a *Bedlam*, 1946) helped to get the studio RKO out of the depts, which helped the studio to continue in further production.

However, the biggest contribution of the Lewton's team was the new, personal and novel movie style, as well as the authentic general approach to the horror genre. The number of modern producers follow up with this style of work.

The goal of this thesis is to evaluate the working style of the Val Lewton's team, to describe the specific condition of its production, but especially to provide a



closer look at the authentic stylistic and narrative structure of these films.

## 10. ANOTACE

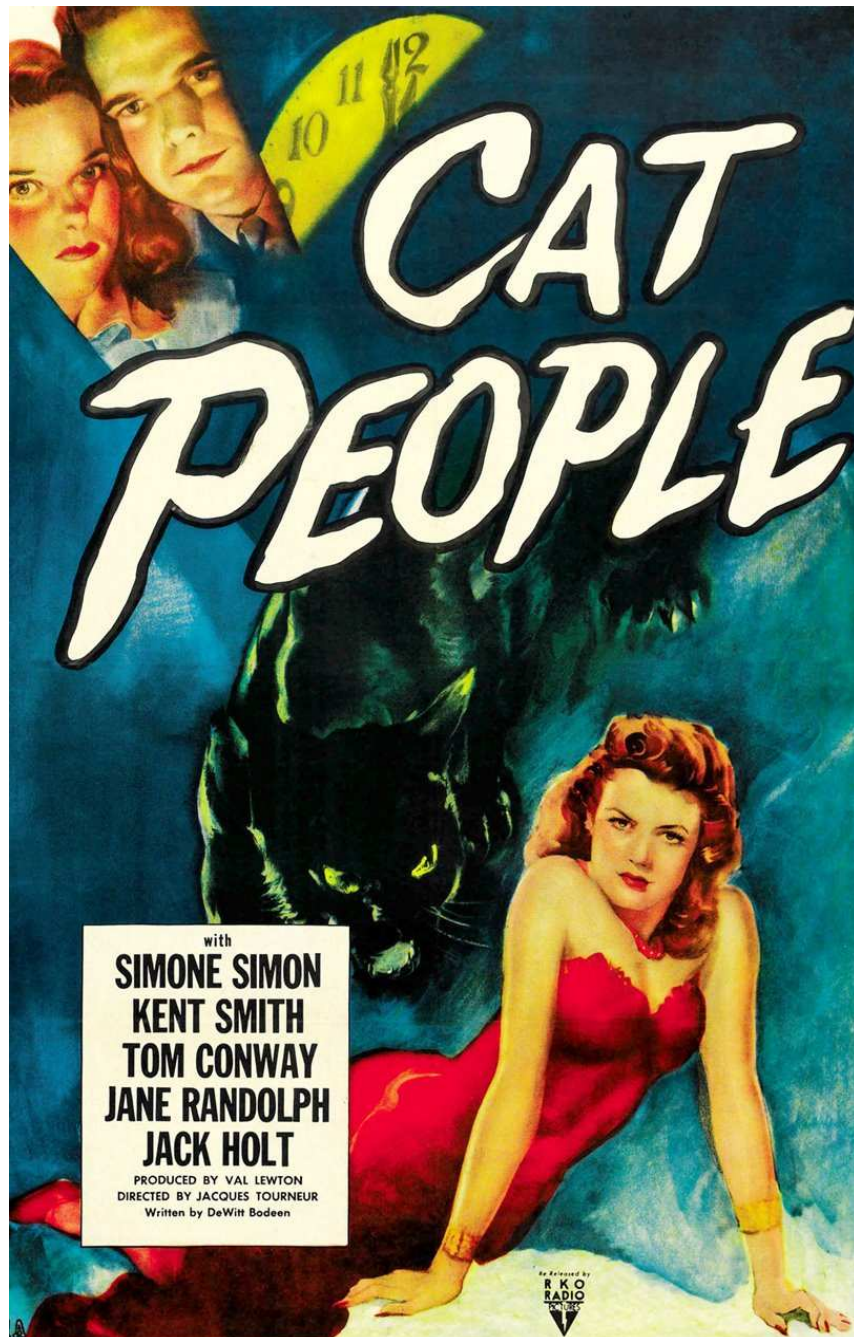
<b>Jméno a příjmení:</b>	Bc. Michaela Stránská
<b>Katedra:</b>	Divadelních, filmových a mediálních studií
<b>Vedoucí práce:</b>	Mgr. Jan Křipač, Ph.D.
<b>Rok obhajoby:</b>	2009

<b>Název práce:</b> Produkční jednotka Vala Lewtona při hollywoodském studiu RKO
<b>Název v angličtině:</b> The Val Lewton´s Production Unit in RKO
<b>Anotace práce:</b> Zhodnocení fungování a způsobu práce produkční jednotky Vala Lewtona, zmapování specifických produkčních podmínek, za kterých jednotlivé filmy této sekce vznikaly a přiblížení jedinečné stylistické i narativní struktury těchto snímků na základě analýz snímků režiséra Jacquese Tourneura <i>Cat People</i> (1942), <i>I Walked with a Zombie</i> (1943) a <i>The Leopard Man</i> (1943).
<b>Klíčová slova:</b> Val Lewton, produkce, expresivní svícení, napětí, horor, RKO, strach, sugesce
<b>Anotace v angličtině:</b> The goal of this thesis is to evaluate the working style of the Val Lewton´s team, to describe the specific condition of its production, but especially to provide a closer look at the authentic stylistic and narrative structure of these films.
<b>Klíčová slova v angličtině:</b> Val Lewton, production, highlights and shadows, suspense, horror, RKO, fear, suggestion
<b>Přílohy vázané v práci:</b> obrazová příloha jako součást práce
<b>Rozsah práce:</b> 113 stran vč. Příloh
<b>Jazyk práce:</b> čeština

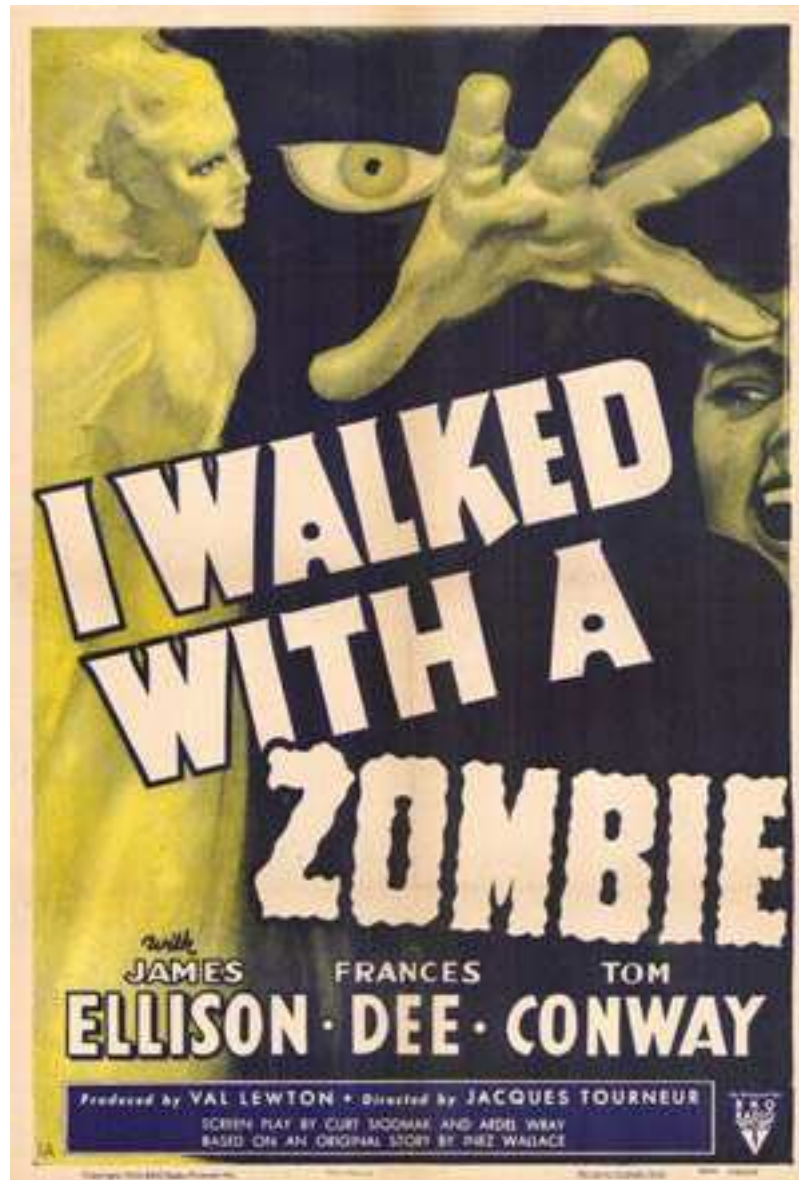
## 11. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

Filmové plakáty snímků Lewtonovy produkční jednotky

### CAT PEOPLE (1942)



**I WALKED WITH A ZOMBIE (1943)**



**THE LEOPARD MAN (1943)**





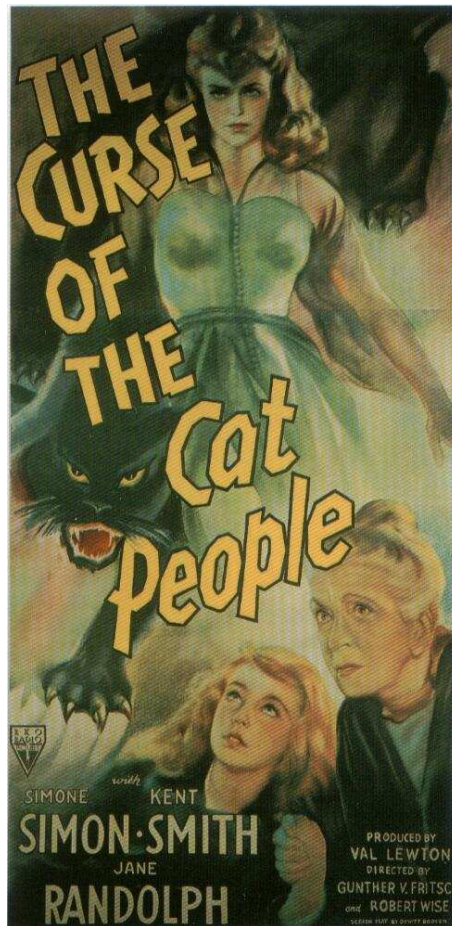
**THE SEVENTH VICTIM (1943)**



**THE GHOST SHIP (1943)**



## THE CURSE OF THE CAT PEOPLE (1944)



## YOUTH RUNS WILD (1944)



**MADMOISELLE FIFI (1944)**



**THE ISLE OF THE DEAD (1944)**





**THE BODY SNATCHER (1944)**



**BEDLAM (1946)**

