

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média (N8204)

Kamera (8204T019)

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY FILMU NOIR A JEJICH  
VYUŽITÍ V DALŠÍM VÝVOJI SVĚTOVÉ  
KINEMATOGRAFIE**

**BcA. Petr Pospíšil**

Vedoucí práce : doc. MgA. Vladimír Smutný

Oponent práce: prof. Mgr. Jiří Macák

Datum obhajoby: 5. října 2017

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2017



ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**FILM AND TELEVISION DEPARTMENT**

Film, TV and photographic art and new media (N8204)

Cinematography department (8204T019)

**MASTERS THESIS**

**MEANS OF EXPRESSION IN FILM NOIR AND THEIR  
USE IN THE FOLLOWING DEVELOPMENT OF WORLD  
CINEMATOGRAPHY**

**BcA. Petr Pospíšil**

Thesis supervisor : doc. MgA. Vladimír Smutný

Reader: prof. Mgr. Jiří Macák

Date of defense: 5. října 2017

Title assigned: MgA.

Prague, 2017

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY FILMU NOIR A JEJICH VYUŽITÍ  
V DALŠÍM VÝVOJI SVĚTOVÉ KINEMATOGRAFIE

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## **ABSTRAKT**

Tato práce popisuje původ vzniku žánru film-noir, historické souvislosti éry klasického noiru a zároveň vlivy jeho filmových předchůdců, s důrazem na tradici německého expresionismu. Jednotlivé aspekty tvořící charakteristický look filmu noir jsou detailně rozebrány, popsány a doplněny ukázkami v podobě snímků z filmů, kde byly využity. Následně jsou stručně shrnuty důvody a okolnosti konce toho klasického období. V druhé části práce se věnuji využívání těchto noirových aspektů v pozdějších filmech až do současnosti. Text je opět doplněn praktickými ukázkami použití těchto prvků.

## **ABSTARCT**

This thesis describes the origins of film-noir genre, historical context of classic noir era as well as the influence of its film predecessors, emphasising the tradition of german expressionism. Each single aspect creating the characteristic film-noir look is analysed and described in detail, and illustrated using film stills containing such aspect. Following text summarises reasons and circumstances of the end of this classic era. The second part of my thesis is dedicated to the utilization of this noir aspects in later films all the way up to the present times. This part is also supplemented with practical examples of these elemets being used.

# OBSAH

<b>ÚVOD</b> -----	<b>9</b>
<b>STRUČNÁ HISTORIE ŽÁNRU</b> -----	<b>10</b>
<b>VLIVY OSTATNÍCH ŽÁNŘŮ</b> -----	<b>13</b>
<b>NÁSTROJE NOIROVÉHO LOOKU</b> -----	<b>19</b>
<b>KONEC KLASICKÉHO NOIRU</b> -----	<b>31</b>
<b>NOIROVÉ POSTUPY V NÁSLEDUJÍCÍCH OBDOBÍCH</b> -----	<b>33</b>
<b>NOIROVÉ PRVKY V JINÝCH ŽÁNRECH</b> -----	<b>44</b>
<b>ZÁVĚR</b> -----	<b>47</b>
<b>POUŽITÉ ZDROJE</b> -----	<b>48</b>





## ÚVOD

Asi těžko budeme v historii hraného filmu hledat období nebo chcete-li žánr, který by více svým výrazným a vyhraněným stylem ovlivnil světovou kinematografii. Film noir. Tento žánr je stejně jako všechny další filmovědné škatulky kritiky a teoretiky rozporuplně datován, ohraničován a charakterizován. Jedna věc se ale rozporovat nedá a tou je legendární vizuální styl, "noirový look", kterým oplývají jak stoprocentně pravé, klasické noiry éry Hollywoodu 40. a 50. let 20. století, tak i další dramata a thrillery té doby, které se třeba filmovědné klasifikaci "film noir" vymykají.

V této práci se pokusím přehledně popsat, které prvky, ve větší či menší míře používané, dávají dohromady skládačku typického noirového looku a odkud historicky pocházejí. Protože stejně jako u většiny ostatních stylů, styl filmu noir tvoří mix jednotlivých aspektů používaných v jisté formě již v předchozích dobách vývoje světové vizuální kultury. Další věcí, kterou je třeba učinit pro úplné popsání a pochopení noirového stylu, je vypátrat osoby prvních průkopníků, tvůrců prvních filmů noirových anebo přednoirových, kteří významně přispěli k ustanovení tohoto žánru. Podívat se na jejich předchozí práci, prostředí a poměry, ze kterých vycházeli, vlivy dalších tehdy souběžných či předchozích filmových žánrů a směrů. Teprve pak pochopíme, že vznik filmu noir je logickým vyústěním všech těchto vstupních aspektů.

Ačkoliv některé prvky vizuální kultury noirového filmu byly známy a používány již řadu let před jeho ustanovením, od doby klasického noiru se k nim už navždy odkazuje a bude odkazovat jako k "noirovým" - noirový kontrast, noirová atmosféra a tak podobně. Dokazuje to obrovskou stylovou vytříbenost a celistvou funkčnost vizuálu tohoto žánru, ze které filmaři čerpají dosud. Které žánry a které filmy převzaly prvky noirového obrazu a v jakých obměnách či souvislostech je používají? A je možný a funkční přesun noirové atmosféry do barevného prostředí filmů takzvaného neo-noiru, který s moderním přístupem však ctí některé základní stavební prvky klasického noiru? Kde a jak moderní tvůrci originální look přímo cítují a kde se pouze inspirují k vlastnímu, svébytnému navázání na noirové principy? Tím vším bych se chtěl zabývat v druhé části mé práce, která se bude věnovat působení noirového vizuálu na vývoj světové kinematografie po skončení "klasického" období.

# STRUČNÁ HISTORIE ŽÁNRU

*“Můžu vám říct, že to poznám, když to vidím, ale nevím, jak bych to definoval. Téměř každý z aspektů filmu noir sedí na Casablancu, ale Casablancu byste za film noir nepovažovali.”*

*Sydney Pollack*

Jako každý filmový žánr, film noir se v historii kinematografie nezjevil jako blesk z čistého nebe, jeho vznik byl důsledkem spojení několika faktorů, prolínal se s filmy více či méně podobnými, které se buď řadí nebo neřadí do tohoto žánru, přesná doba vzniku a zániku období noiru je nejasná. Na rozdíl od ostatních filmových žánrů je ovšem noir ještě rozporuplnější, jelikož se filmoví historici dodnes nedokážou shodnout, zda vůbec o žánr jde. Někteří jsou toho názoru, že šlo pouze o jisté období podobně vyhlížejících filmů, které ale svou stavbou, základními charakteristikami a dramaturgií spadají pod klasické gangsterské filmy nebo hard boiled pulp fiction, jak se tyto kriminální trháky již před druhou světovou válkou označovaly. Druzí zase naopak tvrdí, že spojením estetiky německého expresionismu dvacátých a třicátých let, brakových detektivních námětů a specifického přístupu k pojetí hlavních postav vznikl nový samostatný směr. A jeho zástupci se natolik odlišují od předchozích tzv. melodramat či hlavních studiových blockbusterů, že film noir uznávají jako svébytný žánr.

Otec Ted Crilly v legendárním irském sitcomu *Father Ted* říká, že na katolicismu je nejlepší, že je tak neurčitě, že nikdo vlastně neví, o čem to celé je. Občas se podle mě ve stejných nepojmenovatelných nuancích vyžívají i filmoví vědci. Tyto problémy s pojmenováváním a škatulkováním žánru naštěstí nic nemění na faktu, že film noir vznikl a šlo o epochu mistrovské práce s černobílou estetikou, nejen z hlediska fotografického, ale i z hlediska kameramanského řemesla - dramaturgická funkčnost použitých výrazových prvků, fungování filmu v původním slova smyslu jakožto vyprávění pomocí pohyblivé fotografie. Ačkoliv šlo již o filmy zvukové, duchem zpracování dle mého názoru patřily do staré éry němých filmů, kde byl příběh vyprávěn za pomoci záběrů a určování, co všechno v danou chvíli divák uvidí a neuvidí. Jde o takový poslední záblesk éry kamerových filmů, které nejdříve začal vytlačovat ve dvacátých letech vynález zvukového filmu a následná fascinace tvůrců synchronním zvukem. Navíc velice nedokonalé technické parametry prvních mikrofonů omezily jednak možnosti pohybu a umístění filmových kamer, které se musely zavírat do obrovských zvukotěsných boxů, druhá možnost režiséra v tvoření mizanscény, kdy se herci v okamžiku dialogu museli nacházet co nejbližší mikrofonu, takže většinou nenápadně hovořili nad stolem do vázy květin. Druhou ranou pro obrazové vyprávění byl právě nástup televizní formy zábavy, který byl (mimo jiné) koneckonců jedním z příčin konce noirového filmu.

Ale co tedy vedlo k tomu, že film noir vznikl? Vyhnu se teď faktorům ovlivňujících estetickou podobu tohoto žánru, neboť těm se budu věnovat dále. Ale mimo to tvořily

podhoubí noiru následující předpoklady.

Prvním z nich byla divácká oblíbenost námětů a žánrů, na kterých noir stavěl. Horror a mysteriózní příběhy byly ve velké oblibě už od doby romantismu, postupně se k nim začaly přidávat kriminální a detektivní zápletky, záhady, s důrazem na vnitřní pocity vypravěče či hlavních postav, čehož byl mistrem například Edgar Allan Poe. Příchodu čistě kriminálních gangsterek a detektivek zase přispěla rozsáhlá urbanizace společnosti začátku 20. století, spojená s rozvojem kriminalistických technik, technologií a postupů, které se těšily všeobecné pozornosti. Sešity s detektivkami (a westerny) se v meziválečném období prodávaly v trafikách v obrovských počtech.

Dalším byla praxe nazývaná "block booking", u jejíhož zrodu i konce stálo jedno z největších a nejmocnějších hollywoodských studií, Paramount Pictures. To mělo ve dvacátých letech, kdy jména filmových hvězd byla skoro jediným určujícím faktorem ekonomického úspěchu filmu, pod smlouvou většinu hlavních hvězd té doby - Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Harold Lockwood a další. Díky této moci si vynutili zavedení takzvané blokové distribuce filmů, kdy provozovatelé biografů byli nuceni objednávat filmy v balíčku, kde kromě kasovního trháku (tzv. A-list movies) museli zaplatit také za až desítky dalších, levnějších a hůře obsazených filmů (tzv. B-list movies), které nikdy ani neviděli anebo ještě ani nebyly natočeny. Výroba takového množství "béčkových" filmů vyžadovala nekonečný přísun námětů, kterými se staly právě trafikové detektivky v měkkých deskách, tzv. "pulp magazines" nebo prostě "pulp", podle nekvalitního dřevovinového papíru, na kterém byly vytištěny.

Tento blokový systém byl pro svou monopolní povahu zakázán Nejvyšším soudem v roce 1948, v případě Spojené státy vs. Paramount Pictures. Zásadně však ovlivnil vizuální podobu a formu noiru a to ze dvou důvodů. Zaprvé, navýšená filmová produkce dovolila nástup nehollywoodských umělců a tvůrců, kteří by se jinak k této práci dostávali obtížněji - šlo hlavně o filmové tvůrce z Evropy se zkušenostmi z němých filmů, tvůrce ovlivněné expresionismem. Zadruhé, fakt, že zařazením do producerského bloku měly béčkové filmy ekonomický výtěžek zajištěn často ještě předtím, než se začaly natáčet, studioví producenti mnohem méně tlačili na tvůrce a nechávali jim více svobody v experimentování a uměleckém přístupu.

Jedním z výrazných tvůrců, kteří v této době přišli do Hollywoodu, byl Michael Curtiz (narozený jako Mihály Kertész v Budapešti), který po zkušenostech s filmovou tvorbou ve Skandinávii i rodném Maďarsku přesídlil po konci první světové války do rakousko-německého prostředí, v roce 1926 ale podepsal smlouvu s Warner Bros. a tvrdě přesídlil do Států. Jeho kariéra vyvrcholila roku 1942, kdy natočil legendární **Casablanca**.

Dalším zásadním tvůrcem byl vídeňský rodák Fritz Lang, který se podílel na vzniku německé expresionistické kinematografie. Ve studiích UFA natočil kromě pětihodinových **Nibelungů** ("Die Nibelungen", 1924) i **Metropolis** (1927) - zásadní film výjimečný nákladností své produkce a použitými triky, jeden ze základních kamenů sci-fi kinematografie. Jeho první

zvukový film **Vrah mezi námi** ("M", 1931) je považován za jeden z prvních filmů, který by se dal označit jako "noir".

Další osobností byl rodák ze Dvora Králové nad Labem, německý židovský kameraman Karl Freund, jeden z pionýrů pohyblivé kamery. Jako kameraman natočil mnoho filmů expresionismu včetně **Poslední štace** ("Der letzte Mann", 1924) režiséra F. W. Murnaua (tvůrce legendárního **Nosferatu**) anebo právě **Metropolis** Fritze Langa. Po emigraci do USA natočil např. **Dracula** (1931) anebo, už na židli režiséra, původní horror **Mumie** ("The Mummy", 1932). Je zajímavostí, že Karl Freund byl začátkem padesátých let jako kameraman přizván do televizního seriálu **I love Lucy** (1951 - 1957), kde se stal jedním z tvůrců systému celoplošného plochého nasvícení ateliéru, umožňujícího volný pohyb tří snímajících kamer, který se principiálně používá dodnes. Zatloukl tak jeden z mnoha hřebíčků do rakve esteticky bohaté černobílé fotografie, kterou se "předtelevizní" žánry jako film noir vyznačovaly.

Billy Wilder, narozen v Haliči jako Samuel Wilder, také brzo přesídlil do Vídně a Berlína, kde pracoval nejdříve jako spisovatel a novinář, posléze jako scénárista. Po nástupu Adolfa Hitlera k moci přesídlil do Paříže, kde také natočil svůj režijní debut. Hned poté se ale přestěhoval do Ameriky, kde v roce 1944 natočil **Pojistku smrti** ("Double Indemnity"). Úspěšný film, který je kritiky považován spolu s **Maltézským sokolem** a **Občanem Kanem** za zakladatele noirového žánru. Film přinesl klasické noirové prvky jako stíny okenních žaluzií a narativní voiceover vypravěče, šokoval ale také odvahou, se kterou si vybral literaturu, která byla podle mnohých v době cenzurujícího "Hays Code" nefilmovatelná. Dalším významným Wilderovým filmem byl **Sunset Blvd.** (1950), který se stal ikonickým meta-filmem odehrávajícím se ve filmovém prostředí Hollywoodu, kde hlavními postavami jsou chudý scénárista a dávno vyhaslá herecká hvězda éry němeého filmu. Poté se začal podobně jako Michael Curtiz věnovat spíše komediím, kdy natočil oblíbený film **Někdo to rád horké** ("Some Like It Hot", 1959) nebo původní **Dannyho jedenáctku** ("Ocean's Eleven", 1960).

Když jsem napsal, že na počátku filmu noir stál mimo jiné i **Občan Kane**, nemůžu nezmínit všestranného divadelního, rozhlasového a filmového tvůrce, Orsona Wellese. Kane není vlastně v přísném slova smyslu noirem, jeho vizuální styl - šerosvitné svícení, neobvyklé kamerové úhly, používání extrémní hloubky ostrosti atd. však ovlivnil celou generaci tvůrců Hollywoodu čtyřicátých a padesátých let. Kromě toho Welles natočil ještě noiry **Cizinec** ("The Stranger", 1946) a **Dáma ze Šanghaje** ("The Lady from Shanghai", 1947). Wellesovu noirovou kinematografii uzavírá **Dotek zla** ("Touch of Evil", 1958), který se považuje za poslední film epochy klasického noiru. Dá se tak trochu říci, že tento výrazný nezávislý autor stál u zrodu i konce filmu noir.

## VLIVY OSTATNÍCH ŽÁNŘŮ

Film noir by se zjednodušeně dal možná popsat jako kombinace několika žánrů: klasické "hard-boiled" gangsterky, francouzského poetického realismu, italského poválečného neorealismu a hlavně německého expresionismu.

Hard-boiled byl literární detektivní žánr, který zásoboval předlohami velké množství noirových filmů. Od klasických detektivek se lišily obsahem jakéhosi cynického humoru a nadhledu, s nímž se hlavní postava potácí prostředím organizovaného zločinu a zkorumpovaného státního aparátu. Soukromí či policejní detektivové vystupující jako hlavní postavy těchto sešitů byly často takovými antihrdiny, alkoholiky a sukničkáři, kteří se lišili od klasických kladných literárních hrdinů. Vycházely celé série příběhů kolem takto vytvořených postav, z neznámějších jmenujme aspoň Philipa Marlowa, Mika Hammera nebo Sama Spadea.

Francouzský poetický realismus se podobně jako později film noir soustředil na postavy žijících v nižších či kriminálních vrstvách společnosti. Filmy odehrávající se v Evropě v době ekonomické krize byly většinou točeny ve studiu, ale kulisy se snažily (na rozdíl od expresionismu) působit co nejrealističtěji. Také způsob snímání měl divákům co nejvíce připomínat reálný život. Film noir si z toho odnesl jakousi špinavost a oprýskanost prostředí, které přenesl do kanceláří živořících soukromých detektivů, ošuntělých barů a špinavých ulic. Konečně k brakovým kriminálním námětům to sedělo mnohem více než lesk klasických hollywoodských ateliérů. Dalším realistickým prvkem, který film noir z Evropy převzal, bylo soustředění filmu na člověka, na hlavní postavu a její psychologii. Na hlavní postavu, která spíše než by konala, je jakousi fatalitou prováděna situacemi, se kterými nemá možnost nic udělat. Častým jevem je také tragický konec hlavního hrdiny. Příkladem vlivu francouzského realismu sahajícího za moře může být film ***Jsem uprchlý galejník*** (1932) režiséra Mervyna LeRoye. Hlavní hrdina je neprávem odsouzen do vězení s nucenými pracemi, ze kterého se mu ale podaří uniknout. Poté se snaží usadit v Chicagu a začít nový život, jeho minulost ho ale neodvratně dohání i tady.

Filmy tzv. italského neorealismu měly také na podobu noirových filmů svůj vliv. V poválečné Itálii začali tvůrci natáčet filmy, které svým prostředím a náměty lépe seděly vkusu obyčejných pracujících a válkou vyčerpaných diváků. Podobně jako u francouzského realismu se tyto filmy soustředily na charakter z chudých poměrů, které řeší své každodenní problémy. Základní zápletky byla většinou docela jednoduchá, o to však funkčnější. Například ve ***Zlodějích kol*** (1948) od Vittoria De Sica hlavnímu hrdinovi kdosi ukradne kolo, které nutně potřebuje k práci lepiče plakátů, kterou se mu konečně v době krize podařilo získat. Celý film je pak jen sledem událostí, do kterých ho tato krádež zavede. Podobně tak ve Wilderově filmu ***Sunset Blvd.*** (1950) je hlavní hrdina uvržen do celého kolotoče událostí tím, že nemá na nájem, a nakonec skončí plovoucí na hladině bazénu ve vile vysloužilé hollywoodské hvězdy. Dalším příkladem neorealistickeho přístupu je starší film tohoto režiséra ***Ztracený víkend***

(1945). Velice syrově a realisticky popisuje základní problém - alkoholismus hlavního hrdiny. Až dokumentárně působící film natáčený v reálných prostředích New Yorku získal nakonec čtyři Oscary včetně nejlepšího filmu a režie.

Další věcí, která totiž byla na neorealistických filmech také typická, bylo to, že byly natáčeny převážně v reálných exteriérech a interiérech. Jednak to přidalo realistickému dojmu těchto scén, druhak to umožnilo filmy v omezených možnostech poválečného filmového průmyslu vůbec natočit. Podobný princip využívaly i noirové filmy. Jejich tvůrci sice měli rozpočet většinou zajištěn už předem díky blokovému systému a nemuseli se bát, že by neměli produkci zajištěnou, ale na druhou stranu při obrovském množství béčkových filmů, které studio produkovalo, nebyl tento rozpočet nějak závratný. Navíc díky velkému technickému pokroku v konstrukci filmových světel, která byla menší, lehčí a přenosnější, noiry byly často natáčeny v reálných exteriérech měst a předměstí. Odpadlo tak omezení uliční scény na jedno papundeklové nároží postavené v ateliéru. Divákům, kteří navíc měli v živé paměti dokumentární filmy a týdeníky z druhé světové války, tak scény v reálných prostředích přinesly bezprecedentní pocit realističnosti a syrové pravdivosti. Aniž si to kdokoliv z nich uvědomoval, reálná ulice na ně působila úplně jiným dojmem než sebelepší drahý studiový set. Město se tak stalo pravdivým, nekonečným a "neoříznutým" bludištěm, které samo o sobě vyvolávalo pocit zmatku a klaustrofobie. Honičky zapadlými uličkami, tunely a stanice metra, kanály, čím více temných zákoutí, kde se může skrývat zlo, tím lépe. Čím více mohly být diváci i noirové hrdinové zmateni a dezorientováni, tím lépe.

Zatímco francouzské a italské filmy inspirovaly film noir ve smyslu námětu, prostředí, zápletek či charakteristik a pozadí hlavních postav, směr, který je nejvíce zodpovědný za vizuální zpracování noirových filmů, je rozhodně německý expresionismus. Německý expresionismus vznikl hned po první světové válce a rozvíjel se během dvacátých let v Německu. V Německu poraženém, zničeném, potýkajícím se s poválečnou obnovou i velkými finančními reparacemi, v Německu sužovaném obrovskou chudobou, inflací a nezaměstnaností. Právě strach, pochmurná atmosféra, katastrofa, deziluze a paranoia se hojně vyskytovaly v expresionistické kinematografii. To vše nebylo jen otázkou scénářů, němečtí tvůrci dokázali tyto prvky geniálně ztvárnit i v obrazové rovině filmu. Nedostatek finančních prostředků v této nelehké době dokázali využít ve svůj prospěch. Ateliérové kulisy byly maximálně zjednodušeny často na pouhé grafické motivy, pokřivených rozměrů a proporcích, opticky dodávající scénám na klaustrofobičnosti a děsivosti. Tyto principy se krásně doplňovaly s makabrozností prostředí a příběhů, které se v nich odehrávaly. Kulisy neměly předstírat realitu, byly naopak přiznaně malované, schematické, filmy tohoto období díky tomu vypadaly jaksi "komiksově". Tři následující ukázky jsou z jednoho z prvních základních filmů expresionismu - ***Kabinet Dr. Caligariho*** (1920) režiséra Roberta Wieneho.



*Das Kabinett des Doktor Caligari*

Dalším z výrazných prvků expresionismu byla práce s černou a kontrastem černé a bílé. Černá byla buď součástí namalovaných scén anebo byla ve filmu používána v podobě stínů - ty znázorňovaly plíživé zlo nebo vnitřní psychologii postav. Vysoký kontrast zase přispíval k vykreslení vnitřní rozpolcenosti postav, kontrastní kulisy také působily agresivnějším, expresivním dojmem. To vše podobným způsobem používal i film noir. Další dvě ukázky jsou opět z vizuálně bohatého **Kabinetu Dr. Caligariho**, třetí obrázek je pak ikonické stoupání upíra **Nosferatu** (1922) po schodišti, v jednom ze základních kamenů hororové kinematografie. Autorem tohoto zpracování slavného Stokerova Draculy je F. W. Murnau -

režisér, který slavil v Americe velký úspěch hned se svým prvním tanním filmem **Východ slunce** (1927). Tento nákladný film vznikl s podmínkou, že studio nebude zasahovat do režisérových záměrů. Vznikl silně expresionismem ovlivněný snímek, který kromě Oscara za herečku v hlavní roli (Janet Gaynor) a za kameru (Karl Struss a Charles Rosher) získal i Oscara za "unikátní umělecký film".



*Das Kabinett des Doktor Caligari*



*Nosferatu*

Zatímco převzít rozsáhlé použití černé a stínů a bohatý kontrastní obraz nebyl problém, při zobrazování prostředí přece jen nemohli v Americe používat velice surreálné, grafické



kartonové kulisy. Stísněnost a záhadnost prostředí tak noiroví tvůrci vytvářeli za použití dynamickým kontrastem světla a stínů, optiky a perspektivy nebo použitím nezvyklých snímákových úhlů. Dalším výrazem anti-realistického přístupu při zobrazování psychologie postav bylo použití dvojexpozic, často při uměleckém ztvárnění snu, předtuchy, vzpomínky a tak podobně. Vznikaly celé kolážovité pasáže, jejichž ukázky z Murnauových filmů **Faust** (1926), výše zmiňového **Východu slunce** a nakonec z legendárního velkofilmu **Metropolis** (1927) Fritze Langa můžeme vidět níže. Ačkoliv použití vícenásobného obrazu v tak velké abstraktně-umělecké míře film noir nepřevzal, použití prolínaných přechodů bylo nesmírně oblíbené a často byl podrobně esteticky propracován, jak můžeme například vidět v úvodní scéně Wellesova **Občana Kanea**, kde si graficky pohrál s prolínáním záběrů Kaneova sídla, které jsou spojeny neměnným umístěným rozsvíceného okna, za kterým Kane umírá.



*Faust*



*Sunrise: A Song of Two Humans*



*Metropolis*

Německý film zaznamenal velký rozmach paradoxně během první světové války. V roce 1916 totiž německá vláda vyhlásila zákaz na zahraniční produkci. Vzniklé místo na trhu musely vyplnit domácí filmy. Počet filmů natočených v Německu tak vzrostli více než pětinasobně z dvaceti čtyř titulů v roce 1914 až na sto třicet snímků v roce 1918. Poměry a atmosféra v poválečném Německu spolu s filmovou izolací od okolního světa tak daly vzniknout vysoce originální kinematografii, která začala být ve dvacátých letech po zrušení izolace oceňována i ve světě. Mezi další výrazné filmy tohoto období patří ještě dříve režiséra Karlheinz Martina **Od jitra do půlnoci** (*"Von morgens bis mitternacht"*, 1920), které je scénograficky ještě abstraktnější a přehnanější než **Kabinet Dr. Caligariho** a také film pojmenovaný příznačně **Varovné stíny** (*"Schatten - eine nächtliche Halluzination"*, 1923) amerického Němce Arthura Robisona. Éra německého expresionismu neměla bohužel (nebo pro film noir bohudík) dlouhého trvání. Nastupující nacistická diktatura nepovažovala tento styl filmů za akceptovatelný a tvůrci expresionismu se zčásti i kvůli židovskému původu mnohých ocitli v emigraci. Otevřená náruč tehdejšího Hollywoodu (otevřená vyšší poptávkou pro objem produkce způsobenou blokováním) je přijala a autoři jako Lang, Murnau, Freund, Wilder a další mohli hned pokračovat ve filmové práci. Silně ovlivnění svými expresionistickými kořeny tak přinesli přes moře inspiraci, která silně ovlivnila americkou kinematografii a pro vznik filmu noir v podobě, v jaké ho známe, měla naprosto zásadní roli.

## NÁSTROJE NOIROVÉHO LOOKU

“Film noir má atmosféru, kterou každý vycítí. Jsou to lidé v nesnázích, v noci, s trochou větru a tou správnou hudbou. Je to krása.”

David Lynch

Film noir stavěl svou vizuální identitu hlavně na základech německého expresionistického stylu. V kombinaci s ostatními stavebními prvky a vlivy, které jsem popsal výše, však vznikl svébytný, výrazný a snadno rozpoznatelný styl, který se vepsal do historie. Dodnes, když se použije přídavné jméno “noirový”, každý si hned přesně představí, o čem je řeč. Před očima vidíme potmělý obraz noční ulice, siluetu postavy detektiva v klobouku, ideálně s pistolí v ruce a stínem vrženým na zeď. Jaké však byly základní nástroje, které kameramani noirových filmů mistrně používali pro podpoření atmosféry brakových kriminálek s vnitřně rozervanými a zatracenými hrdiny?

Základním stavebním kamenem všeho je černá. Dala i jméno celému žánru, film noir = “černý (tmavý) film”. Noirové filmy se topí v černé barvě. Odehrávají se v nočních ulicích, potmělých barech, zhasnutých interiérech, ve kterých číhá zlo. Vše, co jasně nevidíme, působí hrozivě a nebezpečně. V noirových filmech proto tvůrci často pracovali se siluetami postav. Efekt to má dvojí - buď klasický způsob zvýšení napětí, kdy do poslední chvíle nevíme, kdo na plátně je, anebo víme, kdo to je, ale nepotřebujeme vidět, jak se tváří. Obraz je pak zjednodušen na “pouhou” hru světla a stínů. Pokud bychom měli vidět jak se hrdina tváří, anebo má v jeho výrazu dojít k nějaké překvapující změně, často třeba dokročí do pečlivě nasměrovaného pruhu světla. Obecně se dá říci, že jeden z osvědčených receptů pro tvorbu noirového obrazu je ukázat divákům jen to, co musejí vidět. Zbytek scény je často utopen v temnotě a osvětlenému prvku naopak přidává na důležitosti. Tmavé siluety postav vyrýsované na světlém pozadí nebo protisvětlem jsou jedním ze signifikantních prvků, bez kterých si noir nedokážeme představit. Nejlépe to dokazuje poslední scéna filmu **The Big Combo** (1955) režiséra Josepha H. Lewise a kameramana Johna Altona. Záběr postav odcházejících do prosvětlené mlhy na letišti se stal jedním ze symbolů filmu noir a můžeme ho často vidět v článcích a publikacích na toto téma. Ze stejného filmu pochází i druhý záběr - gorily hlavního gangstera jsou skryty ve stínu, jsou pouhými figurkami, nejsou podstatné jejich tváře, Alton posvítí na samopaly, co drží v rukou. Na druhé straně Mr. Brown osobně stojí v pozadí nasvícen, to on je strůjcem a hlavní postavou této scény. **The Big Combo** se právem považuje za jeden z nejtemnějších noirů a jeho estetická kvalita vysoce převažuje nad plytkým příběhem a hereckými výkony. Třetí rámeček patří do filmu **Třetí muž** (“The Third Man”, 1949) režiséra Carola Reeda. Tento film se z velké části natáčel v nočních ulicích Vídně a kameraman Robert Krasker při tom využil snad všech noirových postupů, které na těchto stránkách budu

popisovat. Poslední dva snímky jsou z filmu **Lovcova noc** (*"The Night of the Hunter"*, 1955). Tento souboj dobra a zla představovaného mrazivým padouchem v podání Roberta Mitchuma sice patří do pozdější části období klasických noirů, o to více ale režisér Charles Laughton a kameraman Stanley Cortez odkazují a vzdávají hold filmům němé éry, snímkům Griffitha a hlavně německým expresionistům. Na ukázkách vidíme nekompromisní siluetní estetiku i scénu připomínající avantgardní geometrické papundeklové kulisy.



*The Big Combo*



*The Third Man*



*The Night of the Hunter*

Dalším temným nástrojem v rukou noirového kameramana jsou stíny. Vržený stín, ať už jsou jeho okraje více či méně ostré a konkrétní, je ze své podstaty ještě záhadnější než silueta postavy. Není hmatatelný, může měnit velikost, může se násobit a tak dále. V tvůrčím procesu přináší použití stínů ve filmovém obrazu nespočet možností uplatnění. Interpretace postav pomocí vrženého stínu přispívá k vysoké míře obrazové stylizace. Stíny pomáhají vytvořit nebezpečí noční ulice či temnotu kouta pokoje, odkud se může kdykoliv vynořit kdokoliv. Vyprávění obrazem pomocí stínů sahá přes počátky fotografie a jejího promítání, přes staré čínské stínové divadlo nejspíš až k prvopočátkům vyprávění příběhů, k ohňům v pravěkých jeskyních.

Stíny se staly dalším identifikačním prvkem, bez kterých si film noir nemůžeme představit. Také jsou různou měrou a různými způsoby použity snad v každém noirovém filmu. První ukázka je z filmu **Třetí muž**. Stejně jako v případě siluety jde o scénu s postavou utíkající noční ulicí. V tomto případě ale použití stínu přináší ještě více dynamiky, protože se na zdech křivolakých ulic oproti siluete můžu ještě různě zvětšovat a proměňovat. V tomto případě je vše ještě podpořeno nakloněním kamery - vytvořením neklidné diagonality záběru. V další ukázce, okénka z filmu **Lovcova noc** odkazuje stín reverenda Harryho Powella spíše k začátkům klasických hororů jako byl Nosferatu. Powell se vetře do rodiny popraveného spoluvězně, protože ví, že jeho děti vědí, kam schoval svůj lup. V nestřežených chvílích se to z

nich snaží dostat. Zjevení jeho stínu na zdi vedle malého Johnnyho působí velice dramaticky, vše je umocněno poměrnou velikostí jeho stínu, díky které chlapec vypadá bezbranně. Třetí ukázka znázorňuje chytré využití práce s vrženými stíny. Na začátku Wellesova filmu **Cizinec** je bývalý válečný zločinec naoko propuštěn z vězení, aby zavedl detektivy k větší nacistické rybě skrývající se v poklidném americkém městečku - Franzi Kindlerovi ztvárněnému Orsonem Wellesem. Při příjezdu do Ameriky je sledován osobou ženy, která za ním spolu s detektivy visí už od vylodění. Tento záběr z klasické sledovací sekvence je ozvláštěn tím, že když žena vychází z podchodu, mihne se za ní stín muže, kterého sleduje (anebo jde o někoho úplně jiného?). Kouzlo tohoto triku spočívá v tom, že se stín nachází přímo za ženou a na první pohled to tak vypadá jako nevinný stín vržený jí samotnou. Další ukázkou síly jednoduchosti je scéna z filmu **Cizinci ve vlaku** (*"Strangers on a Train"*, 1951) Alfreda Hitchcocka. Ten v polovině dvacátých let spolupracoval v Německu na filmu Grahama Cuttse a byl přitom ovlivněn tehdejšími díly Murnaua a Langa. V *Cizincích ve vlaku* je jednou z hlavních postav psychicky narušený Bruno, který se rozhodne zavraždit ženu, ke které ho neváže žádná spojitost či možný motiv. Sleduje ji, když si s přáteli vyrazí do zábavního parku. Když nastoupí na loďku plující do "tunelu lásky", Bruno skočí do druhé loďky a vyrazí za nimi. Záběr z tunelu je v podstatě jednoduchým plochým stínovým divadlem. Vidíme loďku nic netušících obětí, za nimiž do záběru vpluje stoicky klidný stín Bruna. Promyšleným pohybem před světlem se jeho stín pomalu zvětšuje a zezadu už už zachvacuje stín první loďky. Napjatý divák si malinko oddechne až v dalším záběru, kdy první loďka vyjíždí v tunelu v pořádku a s odstupem za nimi klidný Bruno - ještě nenastal jeho čas. Poslední ukázka je klasickou reprezentací noirového looku - drsný detektiv s fedorou, ve své potemnělé kanceláři s průsvitnými dveřmi. Přes celou jeho postavu je vržen stín žaluzií, jeden z typických prvků filmů této doby. Stíny žaluzií se hojně objevují na stěnách interiérů, osvětleny uličním světlem jako pozadí pro noční siluety anebo se v jejich stínu phybují přímo herci. Pomocí stínu žaluzií se rozbíjely jednolitě světlé plochy stěn, přidávaly do obrazu počet kontrastujících ploch a umožňovaly neprosvěcovat scénu více, než bylo nutné. Celkovou světlost plochy stěn nebo třeba kostýmu postavy tím srazily na polovinu. Okénko pochází z Wilderova filmu **Pojistka smrti**.





*The Night of the Hunter*



*The Stranger*



*Strangers on a Train*



*Double Indemnity*

Stejně jako zobrazování černé a stínů bylo pro vizualitu filmu noir zobrazování světla. Tím lépe dokázali autoři vytvořit kontrastní černobílý obraz, zakomponováním vysokých lesků, světelných zdrojů nebo paprsků do jinak temně černého obrazu. Jedním z důvodů byla mimo jiné nutnost konturovat obrysy postav velice silným protisvětlem, bez kterého by se v potměšilé černobílé fotografii ztratili. Proč toho nevyužít a nevyužít zdroje protisvětla jako praktické zdroje přímo v obraze? V noirových filmech se tak objevují často blikající světelné cedule, reflektory, promítačky, světla automobilů a tak podobně. Obecně osvětlování noirového filmu je plně podřízeno vizuálnímu účinku, realističnost či pravdivost směrů a zdrojů světla je vedlejší. Postavy jsou často osvětlovány ve vysoce kontrastních poměrech, scény jsou modelovány pomocí pruhů světla a stínů, herci jsou často světelně "oříznuti" na pouhou siluetu, když je to záměrem, jindy se dostanou do pruhu světla pouze jejich zářící oči, někdy je opět jejich pohled zastřen stínem z horního osvětlení. Mainstreamová produkce té doby, melodramata, milostné příběhy, muzikály a další žánry, se musely potýkat s tehdejšími technickými možnostmi málo citlivé filmové suroviny. V každém ateliéru tak muselo svítit velké množství světla, díky kterým herci vrhali na kulisy někdy i tři a více stínů. Řešením tohoto problému mohlo být akorát tak zeslabování, "vyžehlování" stínů dalšími reflektory. Film noir pro svou kontrastní stylizaci nepotřeboval doplňková světla, vzniklý ostrý stín využíval kreativně. Dá se říci, že film obecně tvoří světla a stíny. V různých tvarech, poměrech a intenzitách. Pro film noir to ovšem platí dvojnásob - světla a stíny se staly naprosto zásadním stavebním prvkem. V některých filmech je svícení používáno i významotvorně, jako další postava scény vyjadřující základní téma souboje dobra zla. Častá absence vyložené bílých či světlých scén, postav a prostředí má příčinu v samotných námětech noirů a charakteristikách jeho hlavních postav - morálně pochybných antihrdinů pohybujících se věčně na hraně zákona společnosti. Stávají se tím pádem stinně šedými, ne bílými ostrůvky pohybujícími se v okolní černotě.

Je zajímavé, že i při této stylizaci se občas projevila tehdejší studiová zvyklost nasvítit hlavní herečku tak, jak jí to sluší, bez ohledu na to, v jakém obraze se nachází. Jejich hlavy tak místy zvláště plují noirovou scénou.

První dva snímky jsou z filmu **Občan Kane**, na třetím můžeme vidět klasické



nekompromisní světelný pruh vržený pouze na oči, "eye light" na tváři policejního detektiva Lennyho Diamonda ve filmu **The Big Combo**. Čtvrtá ukázka pochází ze závěrečné scény tohoto filmu, kdy hlavní herečka světlometem oslňuje Mr. Browna, který je zahrán do kouta letištního hangáru a střílí naslepo po domnělé siluetě Diamonda. Celá tato závěrečná scéna je vlastně vystavěna jen světlem a tmou. Na posledním snímku vidíme Normu Desmond, hlavní ženskou postavu filmu **Sunset Blvd.** Jde o zapomenutou velkou hvězdu hollywoodu dvacátých let, kterou z výsluní vytlačil nástup zvukového filmu a konec celé její éry, "zlatých časů". V této scéně, kdy v temné komnatě svého bohatě přeplácaného paláce na bulváru Sunset promítá scénáristovi Joe Gillisovi svoje němé filmy, se dostává alespoň obrazně znovu na výsluní, do záře reflektorů, když vstane z křesla do světelného kuželu promítačky.





*Citizen Kane*



*The Big Combo*



*Sunset Blvd.*

Dalším zajímavým prvkem je práce s velkými detaily. Zatímco v němém filmu byly celkem často používané pro lepší možnost obrazového vyprávění a pochopení děje diváky, s nástupem zvuku začaly být filmy méně vizuálně výpravné, hlavním smyslem bylo ukázat tváře filmových hvězd, nákladné kulisy či ohromující davové scény ve výpravných eposech. V noirech se od používání detailů tvůrci neodklonili, částečně proto, že jejich filmy byly "ze staré školy" založené na klasické filmové řeči. Prozaičtější a praktičtější důvodem bylo však fungování tzv. "Motion Picture Production Code", někde též nazývaného "Hays Code" podle tehdejšího prezidenta asociace producentů a distributorů, Willa Haysa. Šlo o takový autocenzurní kodex, dílo jezuita Daniela Lorda a katolického novináře Martina Quigleyho, jehož všeobecným přijetím se hollywoodská studia snažila zamezit omezení a cenzuře ze strany státu. Hays Code byl přijat v roce 1930 a objevení se na stříbrném plátně zakazoval klení, nahotě (včetně siluety), drogám, prostituci, rasové mesalianci, zesměšňování duchovních a mnohým dalším věcem. Násilná kriminální a sexuální povaha noirového žánru pramenící z jeho brakových námětů se s těmito omezení musela potýkat právě skrýváním do stínů, černých siluet, náznaků a také zástupných detailů, kdy například místo zastřelení některé postavy divák viděl pouze její bezvládnou ruku visící z postele anebo jen střílející revolver padoucha. Produkční kodex platil až do roku 1968, kdy byl nahrazen ratingovým systémem.

Kromě obcházení cenzorů však noiry pracovaly s detailem i filmově. Detail na nějaký specifický znak postavy ji může v záběru zastoupit. Například na začátku **Cizince** vidí kolemjdoucí zločinec postavu muže s dýmkou, sedícího zády k nám. Při takto blízkém detailu však pozorný divák, že dýmka je slepena páskou, jde tedy nejspíš o hlavního detektiva, který v minulé scéně svou fajfku rozlomil o stůl. Těmito malými odměnami si tvůrce získává pozornost a přízeň diváka. V dalším Wellesově filmu **Občan Kane** zase vidíme nezvykle blízký detail rtů umírajícího Kanea, když zašeptá slovo "poupě". Pod záminkou pátrání po smyslu tohoto jediného slova se pak odvypráví celý film, aby se k němu zase obloukem vrátil. Jde tak o nejdůležitější slovo filmu, pro které byl zvolen nejnaléhavější detail filmu.



*The Stranger*



*Citizen Kane*

Další expresionistický prvek, sloužící k vystupňování dynamiky a neklidu scény, je náklon kamery či nepřirozené nadhledy a podhledy. Právě původ těchto kamerových postupů v německém expresionismu dal za vznik termínu, který se pro takovéto nezvyklé snímání úhly vžil v Hollywoodu - "dutch angle" totiž nemá nic společného s Nizozemím (dutch = holandský), jde o pouhou zkomoleninu slova "deutsch", tedy německý, tato chyba však Američany již tradičně nijak netrápí. Kromě výše ilustrovaných expresivně nakloněných vídeňských ulic z filmu **Třetí muž** můžeme dutch angle vidět na snímku z filmu **Zátah na Jižní ulici** ("Pickup on South Street", 1953) režiséra Sama Fullera. Na další fotografii je Orson Welles pečlivě namaskovaný jako obézní starý šerif Hank Quinlan ve filmu **Dotek zla**. Jeho postava je v celém filmu zabírána skoro výhradně z takového podhledu, aby byla zdůrazněna její velikost a děsivost. Věčná snaha potěšit diváka netradičním a neobvyklým záběrem dohnala i Billyho Wildera s kameramanem Seitzem k legendárnímu záběru ze dna bazénu na plavající mrtvolu scénáristy na začátku filmu **Sunset Blvd.** Přes zčeřenou hladinu pak můžeme nahoře pozorovat postavy policistů a blesky fotoreportérů.



*Pickup on South Street*



*The Touch of Evil*



*Sunset Blvd.*

Posledním z filmařských postupů přispívající k atraktivitě a dramatičnosti filmu noir, o kterém se zde zmíním, je pohyb. Nemyslím teď pohyb kamery, který byl samozřejmě také hodně používán (viz. slavná úvodní scéna **Doteku zla**, kdy byla ve studiích postaven celý blok ulic i s americko-mexickou hranicí a kamera nad tím vším tři a půl minuty proplouvá díky důmyslnému systému horního zavěšení), chtěl bych zmínit pohyb vnitrozáběrový. Ve vrcholících scénách noirových dramát totiž byly často používány sekvence, dalo by se říct až rapidmontáže, rozpořbovaných záběrů, které pomohly navodit ochromující atmosféru situace,

ve které se hlavní hrdina nachází. Situace, která se zrychluje a nezastavitelně spěje k vyvrcholení. Tyto pasáže, zpravidla umocněny použitím expresivních úhlů, někdy i dvojexpozic, často připomínají podobné pasáže v raných filmech sovětských anebo právě německých, např. **Metropolis**. Na první ukázce vidíme vrcholnou scénu z **Cizinců ve vlaku**, kdy se kolotoč na pouti zběsile roztočí a vymkne se kontrole. Následně se na něm odehraje souboj obou hlavních hrdinů. Kamera je často umístěna přímo na otáčejícím se kolotoči, rychlost tak vnímáme hlavně z rychle ubíhajícího rozmazaného pozadí a vlajících herců, k čemuž přispívají rychlé střihy mezi záběry. Podobně rozpohybovaná je i závěrečná scéna **Cizince**. Při souboji v hodinové věži kulka z revolveru spustí mechanismus hodin, Orson Welles prchající nahoru k nim za sebou zahazuje žebřík, který mine detektiva a rozbije okno. Nakonec se dostane až nahoru k orloji, kde je nabodnut na meč jedné ze soch obíhajících ciferník. Spolu s ní padá z věže dolů, zatímco ručičky hodin se stále nezastavitelně točí...



*Strangers on a Train*



*The Stranger*

## KONEC KLASICKÉHO NOIRU

Stejně jako všechna období ve filmové historii, ani éra filmu noir netrvala věčně. Její konec má na svědomí kombinace všech možných faktorů. Jedním z nich byl prostý fakt, že noirové filmy "vyšly z módy" stejně jako všechny styly, které zákonitě po pár letech už nemají co nového nabídnout a jejich popularita klesá, aby byly znovu po uplynutí určité doby znovuobjeveny. Ani filmu noir se tento kolotoč nevyhnul. Navíc ani nejvýraznější autoři té éry nechtěli stále vstupovat do stejné noirové řeky. Po letech v Hollywoodu neměli imigranti z Evropy co nového divákům tohoto stylu nabídnout. Někteří, jako třeba Fritz Lang, odešli do filmového důchodu, další se podobně jako Billy Wilder přesunuli například ke komediím či jiným žánrům a námětům.

Dalším důvodem byl mohutný rozvoj barevné kinematografie v padesátých letech. Tato novinka uchvátila diváky po celé Americe a barevné filmy se stávaly čím dál navštěvovanějšími a žádanějšími, než snímky černobílé. To se ovšem neslučovalo se samotnou podstatou filmu noir, založeného na brilantní černobílé fotografii a estetice šerosvitných záběrů. Barevný film byl na začátku své éry a tím pádem si musel projít jednou z klasických dětských nemocí - nadužívání nově nabytého nástroje převážně jako atrakce, využívání tzv. "wow efektu" u publika. K potměným záběrům, šerosvitu a estetice tlumených barev se filmaři zpětně vrátili až mnoho let poté, vyzbrojeni mimo jiné také mnohem dokonalejšími barevnými filmovými surovinami.

Třetím příčinou postupného úpadku noiru byla nelehká situace a měnící se atmosféra Hollywoodu padesátých let. Ty tam byly "zlaté časy" studiového systému, kdy studia neomezeně kontrolovala produkci, distribuce i samotná kina, která buď vlastnila nebo měla smluvně zavázána. Zákaz výše popsané blokového systému distribuce v roce 1948 přinesl mnohem přísnější podmínky pro financování menších, levnějších filmů.

V průběhu padesátých let se s atmosférou Hollywoodu také měnila situace samotné americké společnosti. Nové poválečné uspořádání světa s sebou přineslo nový strach z vlivu komunistického bloku, hrozbu atomové krize, rozsáhlou "amerikanizaci" americké společnosti - rozvoj fenoménu tzv. amerického snu, idealizování dokonalé americké rodiny a jejího způsobu života. Do tohoto světa patriotických úsměvů atomového věku čím dál méně zapadali pochybní soukromí detektivové noirového světa. Světa, kde jsou všichni hnáni do záhuby jakýmsi osudem (či omylem), bez jakýchkoliv důvodů a naděje na šťastný konec. Amerika potřebovala jasně definovat dobro a zlo, její státní orgány musely fungovat a navozovat pocit řádu a bezpečí i z filmového plátna. Novými zápornými hrdiny se namísto gangsterů z prohibičních let a kriminálních, dohnaných na scestí nešťastným osudem, stávají duševně vyšinití jedinci, šílení vědci, komunističtí špioni... Těmi byl ostatně prolezlý i samotný Hollywood, alespoň podle komise pro "protiamerické aktivity" která na sklonku čtyřicátých let, v době vrcholící

protikomunistické paranoie, vedla rozsáhlá vyšetřování, při kterých si předvolávala spousty lidí z filmové branže. Od nejpodezřelejších, scénáristů - levicových intelektuálů, kteří by mohli do filmových scénářů skrytě propašovat komunistickou propagandu, až po režiséry a herce. Mezi předvolanými byli i "friendly witnesses", "přátelští svědci", kteří obvinili mnoho svých kolegů. Mezi nimi například Ronald Reagan, který byl přesvědčen o existenci komunistické kliky v rámci hereckého sdružení, nebo Walt Disney, který zase komunisty vinil z vyvolání stávký pracovníků jeho studií. To vše vedlo k obvinění a zatčení deseti lidí, převážně scénáristů, kteří odmítli vyjádření ohledně své spojitosti s americkou komunistickou stranou. Jeden z nich, režisér Edward Dmytryk během pobytu ve vězení svůj postoj ke komisi nakonec přehodnotil a stal se svědkem "nejpřátelštějším", když udal dalších 26 kolegů z branže. Podobná atmosféra vládla i v televizním světě. V roce 1950 přinesl časopis **Counterattack** seznam 151 herců, scénáristů, novinářů a dalších pracovníků, které označil za "rudé fašisty a jejich sympatizanty". Ti se tak zařadili na pomyslnou černou listinu, bránící obviněným v získání jakékoliv práce v oboru. Jejich kariéry byly navždy poznamenány, mnoho scénáristů se skrývalo pod pseudonymy. Doba "blacklistu" pomyslně skončila v roce 1960, kdy byl jeden z původních deseti uvězněných scénáristů, Dalton Trumbo, oficiálně uveden v titulcích jako autor scénáře filmů **Exodus** a **Spartacus**. Kariéra mnohých dalších ale byla ovlivněna ještě léta poté.

Poslední okolností konce bezstarostného Hollywoodu byl raketový nástup televize. Čím více diváků trávilo večery ve svých vysněných domečkách na předměstí ve společnosti televizní obrazovky, tím méně jich chodilo do biografů. Hollywoodská studia se místo toho, aby televizi přijala jako nové médium a kanál k možnému nasměrování části svých obchodních aktivit, pustila do obtížného boje o přízeň diváků. V důsledku toho musely filmy vytáhnout všechny trumfy, nabídnout lidem něco úžasného, něco, co v televizi neuvidí. Kromě výše zmíněné fascinace barvou zažívala obrovský boom širokoúhlá kinematografie, umožňující větší vtáhnutí diváka do děje pomocí periferního vidění. Ohromit diváky měly i obrovské výpravné produkce, většinou historických filmů nebo muzikálů, s nákladnými kulisami a stovkami komparzistů. Všechny tyto snahy měl celkem jednoduchý důsledek - studiím nezbývaly finance na "běčkové" film a doba noirů byla nenávratně tatam.



## NOIROVÉ POSTUPY V NÁSLEDUJÍCÍCH OBDOBÍCH

Film noir samozřejmě neskončil úderem jakési dvanácté. Jeho výrazné prvky se pomalu vytrácely během druhé poloviny padesátých let, až se postupně kriminální scénáře přelily do jiného stylu filmařiny, který už noirem nazvat nešel. Jako každý žánr a styl, který za něco stojí, ovšem ovlivnil nespočet filmů nejrůznějších autorů a v nejrůznějších obdobích veškerého vývoje další kinematografie. Specifická kombinace jeho znaků byla tak výrazná a ohraničená, že byl styl (žánr?) "film noir" francouzskými teoretiky vlastně pojmenován, ustanoven. Stejně tak, po uplynutí určité doby, byly některé filmy noirem natolik ovlivněné a odkazovaly k tolika jeho prvkům, že byly pojmenovány jako neo-noiry. Pokud se ovšem dodnes vede debata, zda ucelenost a výjimečnost noiru byla natolik výrazná, aby mohl být prohlášen za svébytný žánr, argumenty pro existenci žánru "neo-noir" se hledají ještě obtížněji. To ovšem nic nemění na tom, že filmy využívající noirových filmařských postupů, vznikaly a vznikají dodnes, ať už jdou označit za neo-noiry anebo si pouze vypůjčily některé jeho aspekty.

Jako jedni z prvních se noirem nechali inspirovat Francouzi a to ne náhodou. Vždyť právě od francouzských filmovědců označení žánru pochází. Ačkoliv z amerických filmů, které zkoumali, si pro nově vznikající tvůrčí éru vypůjčovali hlavně filozoficko-scénáristické a režijní prvky, vizuální forma filmu byla na tyto předpoklady přímo navázána. Tato "francouzská nová vlna", jak byl tamní přelom padesátých a šedesátých let pojmenován, totiž měla s noirem podobné některé základní předpoklady, díky kterým tato návaznost vypadá skoro nevyhnutelně. Byla to orientace na psychologii postav, "obyčejných lidí" nebo lidí z nižších vrstev společnosti, a často také omezené finanční a technicko-realizační možnosti mladých tvůrců, kteří se zároveň toužili vymezit proti zavedeným postupům a pořádkům, přinést svojí práci změnu, udělat "něco jinak". Jejich experimentování na základě těchto předpokladů bylo samozřejmě mnohem odvážnější a jejich autorský rukopis výraznější, než u přece jen komerčních a studiových filmů jejich amerických předchůdců. Dá se samozřejmě říci, že skrz své ovlivnění filmem noir byly filmy nové vlny vlastně ovlivněny původním francouzským realismem a italským neorealismem, ze kterých zase naopak vycházel film noir. Každopádně vlivem kombinace těchto vlivů (tedy noiru) a na základech tradice evropských realistických filmů vznikly snímky zásadní a formálně originální, o kterých bylo nejspíš napsáno ještě více, než o filmu noir, a které nejspíš ještě více filmů ovlivnily.

Vymýšlení originálních řešení, vynucených buď limitovaným rozpočtem anebo cenzurou Haysova kodexu, vedlo k typickému vzhledu noirových filmů. Někdo by to mohl nazvat za z nouze ctnost. Podobným způsobem však francouzská nová vlna pro film "objevila" ruční kameru, dokumentaristický přístup k hranému filmu, jump-cuty a další. Oba žánry udělaly z méně více, dávající moc do rukou divácké fantazie. Krásně můžeme tento přístup vidět na scéně vyloupení banky ve filmu **Gun Crazy** (1950) režiséra J. H. Lewise, která skoro působí dojmem, že patří například do Godardova **U konce s dechem** ("À bout de souffle", 1960).

Scéna začíná záběrem, kdy ústřední dvojice manželů - lupičů jede ukradeným autem vykrást banku. Kamera je umístěná v zadní části reálného vozidla, vidíme před sebou pouze záda herců a před nimi ubíhající ulice. Žena řídí. Konečně zaparkují před bankou, muž vystoupí a po chvíli váhání vchází dovnitř. Kamera zůstává v zaparkovaném autě za čekající ženou. Ta však zpozoruje, že před bankou se přimotal policista na pochůzce. Musí tedy jednat. Vystupuje z auta a zabředá do nevinné konverzace s policistou, aby ho rozptýlila. Kamera v tu chvíli v rámci auta popojede dopředu a celou situaci na chodníku sledujeme z okénka automobilu. Žena je nervózní a čeká, že každou chvíli vyběhne její komplic s ukradenými penězi. Konečně rozrazil dveře, zní zvonek bezpečnostního alarmu. Žena vmžiku udeří policistu pistolí do hlavy a už oba naskakují do auta (kamera se vrací na původní pozici vzadu) a ujíždějí z místa činu. Pohledem přes čelní sklo můžeme vidět ostře vybrané odbočky, žena skrz zadní okno kontroluje, jestli je nikdo nesleduje. Celá tato scéna, která trvá tři a půl minuty, je natočena v jednom záběru. Auto bylo uzpůsobeno pro osazení kamerou a herci byli vybaveni nejen moderními klopovými mikrofony, ale také obecnými režijními pokyny, že prostě musí zastavit tam a tam, vykrást banku tímto způsobem a co nejrychleji ujet. Vše, co si řekli, tedy bylo jejich improvizací. Divák se volbou toho stylu natočení této scény stává jakoby spolupachatelem čekajícím v autě, s napětím pozorujícím budovu banky, do které zaběhl komplic. Celá scéna tak působí o to více dramatičtěji, že vše podstatné je nám vlastně skryto. Vyvrcholení této kriminální akce je podle neorealistických tradic zachyceno bez skrupulí a zbytečného filmového "protahování". Vše se semele tak rychle, že se divák ani nevzpamatuje a už s lupiči ujíždí ulicemi pryč. To vše jsou opět kladné body pro realističnost, pravdivost a uvěřitelnost této scény a o to větší dojem udělala na publikum, které klasicky záběrovanou vykrádačku banky vidělo už stokrát. "Podle původního plánu jsme to měli točit čtyři dny. Natočili jsme to asi za tři hodiny. A myslím, že mnohem lépe." říká v dokumentu **American Cinema: Film Noir** (1995) americké veřejné televizní stanice PBS režisér filmu Joe Lewis. "Ta scéna byla tak reálná, že lidé na ulici křičeli - Vykradli banku! ...a my jsme pokračovali v natáčení." K screenshotům tohoto záběru jsem pro porovnání přidal okénka z Godardova **U konce s dechem**.



Gun Crazy



À bout de souffle

Přelom šedesátých a sedmdesátých let zastihl Hollywood v průběhu velké přestavby. Velké studiové filmy padesátých a šedesátých let už diváky moc netáhly, širokoúhlá historická dramata a muzikály rozhodně nebyly schopny přilákat do kin právě dospívající generaci tzv. "baby boomers". Hollywoodská studia se proto rozhodla dát možnost mladým začínajícím absolventům filmových škol, kterým se naskytlá neopakovatelná příležitost zahájit kariéru snímky s velice slušnými rozpočty. Producenti si slibovali, že mladá generace lépe rozpozná a uspokojí požadavky mladých diváků. A povedlo se. Kromě tvůrců veleúspěšných sérií **Star Wars** a filmů o **Indiana Jonesovi** George Lucase a Stevena Spielberga se začátkem sedmdesátých let objevil na scéně i newyorská rodák Martin Scorsese. Tento autor, silně ovlivněný černobílými noirovými filmy a gangsterkami, se stal jedním ze symbolů novodobého mafiánského filmu, když v devadesátých letech natočil legendární **Mafiány** ("Goodfellas", 1990) nebo **Casino** (1995). Jeho cesta ale začala v roce 1973 u filmu **Špinavé ulice** ("Mean Streets"). Scorseseho cílem bylo, jak říká, zkusit udělat noir v barvě, ještě syrovější a reálnější. Vykreslit pravdivě atmosféru městského podsvětí.

Americké kriminální filmy sedmdesátých let v sobě kromě inspirace klasickými noiry mísily ještě vlivy evropských mladých tvůrců šedesátých let, filmů francouzské nové vlny a italské generace šedesátých let (Antonioni, Fellini,...). Z nich si vypůjčili lehkost a pravdivost zpracování, používání ruční kamery, porušování linearity narativu. Zásadním momentem určující atmosféru hollywoodských sedmdesátých let je zrušení Haysova kodexu roku 1968. Filmy "Nového Hollywoodu" nebo také "Americké nové vlny" se tak vyznačují častým zobrazováním neskrývaného násilí a sexuality. Za nejlepší ilustraci tohoto uvolnění poměrů v sedmdesátých letech jsem vybral dva záběry z filmu **Mechanický pomeranč** ("A Clockwork Orange", 1971) režiséra Stanleyho Kubricka, ačkoliv jde už o britský snímek po jeho přesídlení z Hollywoodu do Velké Británie v šedesátých letech.



*A Clockwork Orange*

Uvolněním cenzury přišly americké filmy o jeden z aspektů, které pomohly vytvořit takovou formu filmu noir, jakou známe z klasického období, tedy o rafinované obcházení nepřijatelných scén a témat, skrývání ve tmě, důmyslné hry detailů a stínů. Přesto však byly nadále používány další filmové postupy, které pomohly vytváření dramatické atmosféry v noirových filmech. Na první ukázce vidíme využití výrazného pohledu právě ve Scorseseho filmu **Špinavé ulice**. Tento extrémní pohled, později také pojmenovaný "trunk shot" (podle častého využití jako subjektivního pohledu někoho svázaného v otevírajícím se kufru auta), se stal oblíbeným "cool" prvkem mafiánských filmů, používaný kromě Scorseseho později hlavně Quentinem Tarantinem. Na druhém snímku vidíme film **Vymítač ďábla** ("The Exorcist", 1973) a důkaz že i hororový žánr se místy vracel ke kořenům noiru a německého expresionismu. Na třetím obrázku je záběr z vynikajícího špiónážního thrilleru **Rozhovor** ("The Conversation", 1974) režiséra Francise Forda Coppoly, dalšího autora, jehož kariéra vrcholila v sedmdesátých letech. Toto komorní psychologické drama, kde v roli paranoidního experta na odposlechy exceluje Gene Hackman, je v Coppolově tvorbě těsně orámováno prvními dvěma částmi jeho stěžejní trilogie **Kmotr** ("The Godfather", 1972, 1974 a 1990). Opět zde můžeme vidět využití dramatického pohledu, navíc odrazy v tabuli skla telefonní budky vyvolávají (podobně jako noirové dvojexpozice) dojem zmatku a paranoie, jako by byl hlavní hrdina přes toto "popředí" kýmisi pozorován.

Důkaz, že triky fungující v noiru si v pozdějších obdobích vypůjčovaly i filmy, které nemají svojí formou ani obsahem s noirem nic společného, můžeme vidět na posledních dvou obrázcích. Prvním z nich je okénko z filmu **Absolvent** ("The Graduate", 1967), který by se dal žánrově označit oblíbeným českým výrazem "hožká komedie". V podstatě jde o zachycení nelehké situace čerstvého absolventa v podání Dustina Hoffmana, který je pod tlakem svého okolí ohledně své životní budoucnosti. Do toho je navíc sveden rodinnou známost, paní Robinsonovou, následně se ovšem zamiluje do její dcery a její matka mu díky tomu dělá ze života peklo. Režisér Mike Nichols s kameramanem Robertem Surteesem chtěli podle mě touto

scénou vyjádřit význam této ženy pro osud chlapce, se kterým si ve filmu zahrává. Tímto modernizovaným noirovým lookem pak stylizovali paní Robinsonovou do tradiční noirové "femme fatale". Hluboce prostorové aranžmá záběru, mírný pohled, její noha v popředí v detailu a siluetě (jako za časů Haysovy cenzury), nezapomeňme na odkaz v podobě žaluziových dveří. Poslední snímek je z prvního dílu Jonesovské série z dílny přátel Stevena Spielberga a George Lucase, z **Dobyvatelů ztracené archy** ("Raiders of the Lost Ark", 1981). Indiana Jones se po letech setkává s dávnou přítelkyní Marion. Kdo ji přišel do jejího úkrytu před světem překvapit se dozvídáme z pouhého stínu Indiana Jonese na zdi za ní. Spielbergovi se podařilo vytvořit tak svébytnou a ikonickou postavu, že se i její silueta s typickým kloboukem (nesmíme zapomínat na geniálnitu obrovského využití vybudované značky, merchandisingu, který sériím Indiana Jonese i Star Wars vydělal možná víc peněz, než samotné filmy) stala ikonou. K tomuto záběru se vrací i při příchodu Indiana Jonese na scénu čtvrtého filmu této série z roku 2008.



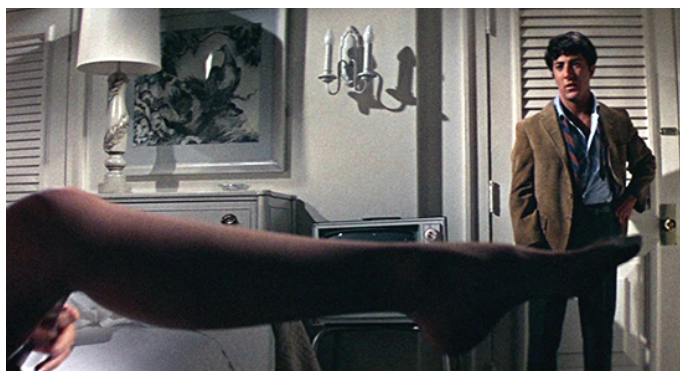
*Mean Streets*



*The Exorcist*



*The Conversation*



*The Graduate*



*Raiders of the Lost Ark*

Jakkoliv se filmy druhé poloviny dvacátého století mohly anebo nemusely inspirovat noirovým vizuálem a odkazovat na něj, existuje skupina filmů, které se noirové stylizaci takřka stoprocentně nemohou vyhnout. Jsou to dobové snímky odehrávající se v "noirovém" období 30. - 50. let, které jsou navíc velmi často zasazeny do podobného prostředí - kriminálního podsvětí, organizovaného zločinu a vyšetřujících policistů a detektivů.

Je zajímavé, že vizuální obraz místa a doby vnímáme především díky obrazovým reprodukcím, které máme k dispozici. A fenoménem, který nám zprostředkovává onu dobu prostě byla černobílá fotografie, kontrastní tisky na nekvalitním novinovém papíru, noirová kinematografie plná stínů a obrysů, kriminalistické noční fotografie míst činu ozářené jednorázovými bleskovými žárovkami tehdejších fotoaparátů. A věřím, že i pamětníci oněch časů mají touto zažitou podobou historie chtě nechtě ovlivněný mentální obraz této éry. I já začínám vzpomínat na dobu devadesátých let, kdy jsem vyrůstal, ve formě tehdejšího looku VHS videa a opožděné estetiky "západáckých" osmdesátých let, která se k nám konečně dostávala. Realita samozřejmě vypadala mnohem normálněji, než jak je zhuštěna v mých vzpomínkách, a stejně tak věřím, že ve čtyřicátých letech nebyla všechna města každou noc zahalena mlhou, v interiérech si lidé svítili lampami a počet slunečných dní během roku nebyl o mnoho jiný, než je tomu dnes.

A stejně tak jako jsem jako malé (hodně malé) dítě věřil tomu, že kdysi bylo všechno černobílé (protože jsem to tak viděl ve filmech), musí být dobové krimifilmové stylizovány do té verze tehdejšího světa, kterou známe z noirových filmů. A teď to nemyslím jako výtku vůči malé invenci moderních tvůrců - obrazy podle vzoru filmů noir dokážou esteticky potěšit, jejich

vzhled nadčasově překonává všechny trendy a ono kombinování, hra na hranici mezi krásnou, leč překonanou tradicí a moderní filmařinou diváka jen tak bavit nepřestane. Všechny filmy, které jsem si k ukázkám vybral, mají jednu společnou vlastnost. Představíme-li si následující okénka v černobílé podobě, automaticky bychom je mohli zařadit mezi filmy z období klasického noiru. Přesto často nejde o filmy, které by měly noirovou formu a splňovaly další parametry toho žánru - individuální, zatracené postavy, hry náhody a osudu, hlavního vypravěče a tak dále.

První z nich je samozřejmě Coppolův **Kmotr**, ve kterém se vyznamenal kameraman Gordon Willis, který s Coppolou spoluvytvořil jedny z nejikoničtějších scén kinematografie dvacátého století. V úvodní scéně je nám představen hlavní boss, Vito Corleone. Diváci jsou však neustále trochu napjati, protože mu díky zdánlivě jednoduchému triku s horním osvětlením dlouho nevidíme do očí. Ačkoliv je venku slunečný den, pracovna zatažená žaluziemi se noří do stínů. Ačkoliv tedy celý příběh začíná na prosluněné svatbě Corleonovy dcery, první scéna v temné pracovně nám určuje atmosféru, v jaké se bude film odehrávat. Další obrázek pochází z předsálí soudní síně **Neúplatných** ("The Untouchables", 1987) režiséra Briana De Palmy. Hlavní hrdina, zvláštní agent ministerstva financí Eliot Ness v podání Kevina Costnera se nemůže víc lišit od noirových soukromých detektivů. Je ztělesněním zákona a jediné překážky, se kterými tento Mirek Dušín bojuje, je nedůvěra a posměch jeho okolí. Mimochodem Brian De Palma je také autorem druhé (a zřejmě slavnější) verze filmu **Zjizvená tvář** ("Scarface", tentokrát 1983). Další ukázkou je film bratří Coenů **Barton Fink** (1991). Trn pojednává podobně jako **Sunset Blvd.** o neúspěšném scénáristovi, který se shodou náhod dostává do všech možných i nemožných situací. Noirovému schématu tak odpovídá mnohem více, než jeho dva předchůdci. Stejně tak nalezneme noirové prvky i v následujících dvou zástupcích. Prvním z nich je neoddiskutovatelné retro **L. A. - Přísně tajné** ("L. A. Confidential", 1997) natočené v klasické "chandlerovské tradici" snažící se co nejvíce imitovat atmosféru filmů padesátých let. Další obrázek pochází z filmu, který se ovšem nechce prvoplánově tvářit jako retro. Ačkoliv je noirem v nejlepší slova smyslu ovlivněn, využívá moderní filmové postupy. Jde o Mendesův film **Cesta do zatracení** ("Road to Perdition", 2002) nasnímaný skvělým kameramanem Conradem Hallem (Frajer Luke, Butch Cassidy a Sundance Kid, Americká krása). Bohužel zemřel pár týdnů předtím, než byl za tenhle vizuálně úchvatný film oceněn soškou Oscara. Všimněme si celkové monochromatickosti této scény, která navozuje pocit z černobílého filmu, ačkoliv obraz celkově, s jemnými přechody ve stinných plochách a bez výrazných lesků a protisvětla, vypadá mnohem moderněji než předchozí ukáзка. Poslední okénko nám ukazuje, že noir inspiruje i v současné době digitální, přebarvené kinematografie. Film **Gangster Squad** (2013) sice díky digitální snímací technologii (zde Arri Alexa) ztratil kouzlo kontrastní černoty a zapečených stínů, ale vidíme, že inspirace noirem ve formě pohledů a nakloněného "dutch" úhlu kamery nemůže chybět ani dnes.



*The Godfather*



*The Untouchables*



*Barton Fink*



*L. A. Confidential*



*Road to Perdition*





*Gangster Squad*

Základní problém, otázka přístupu k noiru a jeho reinkarnování v současných dílech, má v zásadě dvě možná řešení - volnější inspiraci a přenesení prvků, které v černobílém noiru fungovaly, do nového, barevného prostředí, anebo snahu o kopii stylu klasického noiru za použití moderní techniky. Druhá varianta může znít jako odsouzeníhodná, nicméně filmům s mafiánskými náměty odehrávajícím se v inkriminované době většinou nic moc jiného nezůstane. Čestnou výjimkou je například výše zmiňovaná **Cesta do zatracení**.

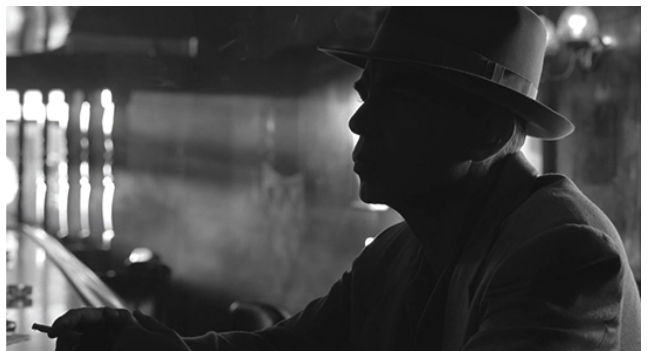
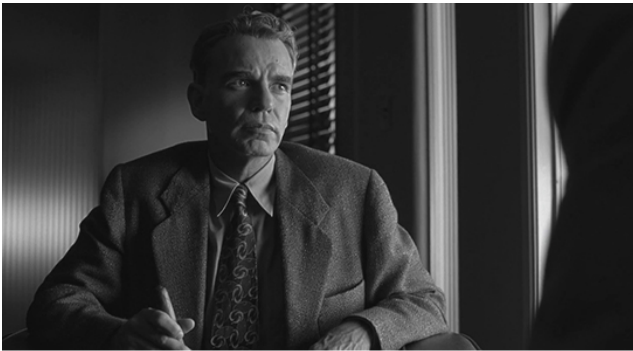
Pro ilustraci obou těchto cest jsem vybral díla tvůrců, vyrůstajících z kořenů nezávislé tvorby, kteří se tématu noiru věnují ve významné části svých filmů. Bratři Joel a Ethan Coeni se potýkali s tímto stylem hlavně ve svých filmech devadesátých let jako byl jejich debut **Zbytečná krutost** ("Blood Simple", 1984), **Millerova křižovatka** ("Miller's Crossing", 1990), již zmiňovaný **Barton Fink**, ve velice moderní podobě noirovým nádechem zavánějící **Fargo** (1996), pak v roce 1998 natočili kultovní kriminální komedii (pokud se tento film dá někam zařadit) **Big Lebowski**, která splňovala většinu znaků noiru - centrální postavu vypravěče, která nás ani na jednu scénu neopustí, kriminální zápletku, prvky zmatení a náhody - ale svým vizuálním zpracováním na klasické noirové filmy nenavazovala. A potom v roce 2001 přišel **Muž, který nebyl** ("The Man Who Wasn't There"), černobílá pocta klasickým noirovým filmům splňující všechny aspekty žánru včetně voiceoveru vypravěče, který nás provází celým kriminálním filmem až k nevyhnutelnému konci. K moderní a "coenovské" podobě noiru, tak jak ji můžeme vidět ve **Fargu**, se pak vrátili ještě v roce 2007 s filmem **Tahle země není pro starý** ("No Country for Old Men") a podobně jako klasický **Sunset Blvd.** nás do atmosféry Hollywoodu padesátých let zavádí jejich zatím nejnovější snímek **Ave, Casear!** ("Hail, Caesar!", 2016). V zásadě se dá říct, že návaznost na film noir je v jejich tvorbě těžší nenáchat, než nacházet. Pro srovnání jsem si vybral právě jejich první film **Zbytečná krutost** a retro noir **Muž, který nebyl**. V prvním jmenovaném filmu jsou noirové prvky použity funkčně, odpovídají námětu a atmosféře filmu, který ještě postrádá jistou odlehčenost a nadhled typický pro pozdější filmy této dvojice. Jejich debut je temným příběhem o lásce, zradě, vraždě a dalších klasických aspektech kriminálního dramatu, s násilnými scénami v již moderní tradici - tedy neskrývanými, v případě tohoto filmu však kameramanem Barrym Sonnenfeldem velice esteticky zpracovanými. Celý film působí neobyčejně temně, drsně,

kontrastně, ale zase ne špinavě a neuhlazeně jako některé filmy sedmdesátých let. Na druhé straně, o sedmnáct let později, pak vidíme mistrovsky zpracovanou černobílou poctu noirovým filmům kameramana Rogera Deakinse ve filmu **Muž, který nebyl**. Ačkoliv je film naplněn krásnými obrazy s temnými siluetami a kontrasty světlých a tmavých ploch, nemůžu se ubránit pocitu, že tyto noirové prvky lépe fungují paradoxně ve starší **Zbytečné krutosti**, která je doopravdy využívá pro účely, ke kterým mají primárně sloužit - vyhrocení dramatické atmosféry strachu a temnoty. V **Muži, který nebyl** tuto atmosféru klasických noirů lehce sráží právě drobný coenovský humor a některé scény, kde černobílý kontrast nebyl do té správné míry dotažen, jako kdyby se báli černočerné siluety a ostře černé stinné tváře herců. Dlužno uvést, že film byl natáčen na citlivější a "měkčí" barevný negativ a do černobílé podoby převáděn až v rámci postprodukce. V barevné, byť velmi utlumené, až monochromatické variantě, se dokonce film prodával na DVD nosičích například ve Francii a v Jižní Koreji. To vše neznamenaá, že by **Muž** byl špatným filmem, jen na mě prostě nepůsobí dojmem toho pravého noiru, ke kterému se svým zpracováním hlásí.





*Blood Simple*



*Man Who Wasn't There*

## NOIROVÉ PRVKY V JINÝCH ŽÁNRECH

Ačkoliv k inspiraci výše popsanými postupy samozřejmě nejčastěji inklinují filmy v rámci kriminálního žánru, kde existuje přímá návaznost na film noir a podobné předpoklady pro využití jeho prvků, jisté odkazy na noirový vizuál můžeme pozorovat ve filmech odlišných žánrů. Expresivní kamerové postupy dokáží velice dobře posloužit k vytvoření paranoidní a klaustrofobické atmosféry psychologických thrillerů, mysteriózních filmů (např. **Blue Velvet** nebo **Mulholland Drive** Davida Lynche), pak samozřejmě hororů, které se pod vlivem německého expresionismu vyvíjely paralelně s noirem a v neposlední řadě snímků science-fiction.

Kategorie science-fiction je velmi obsáhlá a rozmanitá, stejně tak rozdílné jsou vizuální podoby té či oné představy o budoucnosti. Kromě subžánrů steampunku, cestování časem, "vesmírného westernu", alternativní historie či současnosti je z hlediska noirové estetiky nejvděčnější tzv. kyberpunk, který se zpravidla odehrává ve velice blízké budoucnosti, kdy je lidstvo ovládnuto technologiemi a umělou inteligencí, případně korporacemi, které je vlastní. Přístupů k vizualizaci budoucnosti je několik, od retrofuturismu až po elegantní minimalistické vize nanotechnologické budoucnosti. Kyberpunk staví svůj svět na základech dnešních, nám známých ulic a měst, avšak zapadlých do nejhlubších temných koutů mezi obrovské mrakodrapy. Měst utápějících se ve smogu, kde místo slunce na obloze svítí jen blikající neonové reklamní panely. Toto prostředí samo o sobě působí velice noirově a když k tomu připočteme častý výskyt subverzivních hlavních hrdinů nebo rebelských skupin, které se musejí v podsvětí těchto měst skrývat před všeovládajícími technologiemi, použití noirových principů a looku je nasnadě.

Na prvním obrázku vidíme snímek z legendárního krátkometrážního foto-filmu **Rampa** ("La jetée", 1962) režiséra Chrise Markera, který se stal předlohou slavným **12 opicím** ("Twelve Monkeys", 1995) Terry Gilliana. Další okénko pochází z přelomového filmu vizionáře Jamese Camerona **Terminator** (1984). V záběru můžeme vidět světelný nápis baru TECHNOIR, tímto termínem se také někdy tento kyberpunkový subžánr sci-fi právě díky své inspiraci filmem noir označuje. Další záběr je z další technoirové ikony - **Blade Runnera** (1982) Ridleyho Scotta. Poslední ukázka je z neméně zásadního **Matrixu** (1999) tehdy ještě bratrů Wachowských.



*La Jetée*



*The Terminator*



*Blade Runner*



*The Matrix*

Posledním "žánrem", kde se můžeme s film noir připomínajícími záběry poslední dobou setkávat, je televize. Slovo žánr je samozřejmě ve velkých uvozovkách, stejně tak bych ale do uvozovek dal slovo "televize". Noirový vizuál nebyl na televizních obrazovkách (kromě vysílání filmů určených primárně pro kina) zas tak častým jevem. Nepřály mu jednak omezené technické možnosti klasické analogové televize, druhak nároky na rychlost a levnost natáčení televizních projektů. Ačkoliv film noir primárně vznikl jako "druhé housle" ve studiových produkcích, pustit se do propracovaného svícení a stínohry vyžaduje přece jen víc času a

práce, než světlem zalitá studia klasických televizních inscenací. V současné době zásadní přeměny (a podle mého názoru konce) fenoménu televizního vysílání se však na scénu vrací mnohem dražší, esteticky propracovanější a "filmovější" projekty. Producenti totiž pochopili, že budoucnost multimediálního světa hraje do karet internetovým "televizím" s kdykoliv spustitelným předplaceným obsahem. Příkladem může být americká online streamovací služba Netflix, která dokonce začala produkovat vlastní internetové série, podobně jako například HBO nebo Amazon Prime. Jako ukázkou noirem inspirovaných záběrů v televizním seriálu vybírám však dílo ještě klasické televizní stanice AMC, **Breaking Bad** (2008 - 2013). Tento nejen obrazově nesmírně zajímavý seriál byl i v době, kdy začínal být digitál samozřejmostí, natáčen na 35mm negativ.



*Breaking Bad*

## ZÁVĚR

Film noir možná nebyl svébytným žánrem, šlo možná jen o jakýsi jednotný styl, formu, do které se oblékaly hollywoodské kriminálky a detektivky čtyřicátých a padesátých let dvacátého století. Specifická kombinace atraktivních napínavých námětů a esteticky bohatých černobílých vizuálů, ovlivněných německými expresionistickými filmy, však dala vzniknout natolik výraznému stylu, že se stal ikonickým. Snad k žádnému dalšímu kousku filmové historie si tvůrci nechodili pro trochu té inspirace, žádný jiný žánr není tak často kopírován, parodován, citován. Stal se symbolem své doby, zastupujícím poválečnou hollywoodskou produkci, který si vždy automaticky vybavíme. Zároveň se seznámením s jeho původem a historií můžeme dozvědět mnoho o historických souvislostech, dobových praktikách a poměrech v americkém showbusinessu. Co je však nejpodstatnější, neustálý kolotoč vizuálních vlivů a variací určitých témat, která se vyvíjejí napříč žánry a styly, nám dokládá propojenost umění filmu se svojí vlastní historií a nikdy nekončící vývoj stavěný na základech i mnoho desítek let starých filmů. Příkladem může být právě podoba filmu noir, která se vyvinula z meziválečných evropských národních hnutí, přes vrcholnou, klasickou éru a následnou reinkarnaci ve francouzské nové vlně, Novém Hollywoodu sedmdesátých let až k oceňovaným neo-noirům let devadesátých a dnešní digitální kinematografie dokazuje, že tento noirový look bude "in" už asi navždy. Pozorný a poučený tvůrce se tak musí pozorně nahlížet do všech koutů historie filmu, kdoví, zda si něco "cool" pro svůj další projekt neodnese z děl Mélièsových...

## POUŽITÉ ZDROJE

BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin, „*Dějiny filmu*“, AMU/NLN, 2007

DUNCAN, Paul, „*The Pocket Essential: Film Noir*“, Revival Books Ltd., 2000

MAYER, Geoff a MCDONNELL, Brian, „*Encyclopedia of film noir*“, Greenwood Publishing, 2007

DIRKS, Tim, „*Film noir*“, filmsite amc (online), <http://www.filmsite.org/filmnoir.html>

KUČERA, Jakub, „*Film noir – záblesky černé*“, Cinepur č. 19 (online), únor 2002, <http://cinepur.cz/article.php?article=29>

„*A Guide To Film Noir*“, (online), <http://cargocollective.com/FilmNoirGuide>