

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

DISERTAČNÍ PRÁCE

Praha 2008

Petra Dominková

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Teorie filmové a multimediální tvorby

DISERTAČNÍ PRÁCE

Film noir a příroda

Petra Dominková

Vedoucí práce: PhDr. Michal Bregant

Oponenti práce: Prof. PhDr. Peter Michalovič, PhD.
Mgr. Karel Stibral, PhD.

Datum obhajoby: 20. října 2008

Přidělovaný akademický titul: PhD.

Praha 2008

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Film, Television, Photography and New Media

The Theory of Film and Multimedia

DISSERTATION

Film noir and nature

Petra Dominková

Primary Advisor: PhDr. Michal Bregant

Opponents: Prof. PhDr. Peter Michalovič, PhD.
Mgr. Karel Stibral, PhD.

The Date of Defense: October 20, 2008

Degree: PhD.

Prague 2008

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci s názvem

Film noir a příroda

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

V Praze dne 20. září 2008

podpis studenta

Upozornění

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

Abstrakt

Film noir je často chápán jako „městský žánr“. My jsme se však domnívali, že příroda může mít ve *filmu noir* daleko významnější roli, než se dosud soudilo. Proto jsme se rozhodli zkoumat téma „příroda ve *filmu noir*“. Doufali jsme, že se nám podaří ukázat, že město je pouze *jedním* z míst, kde se *filmy noir* odehrávají, a že důležitost přírody by se neměla přehlížet. Zhlédli jsme asi dvě stovky *filmů noir* a přemýšleli jsme o tom, jakou roli zde příroda zaujímá. Termínem „příroda“ myslíme zejména krajinu (včetně venkova a domu na samotě), zvířata a počasí. Zároveň jsme se zabývali vztahem mezi člověkem a přírodou. Oporou nám byla literatura z různých oborů: environmentalismu, estetiky, psychologie, biologie, filozofie, antropologie, architektury atd. Též jsme podrobně prostudovali akademickou literaturu o *filmech noir* a (auto)biografie různých *noir* režisérů, abychom se dozvěděli, nakolik je zde příroda reflektována. Naše zjištění je překvapující: alespoň v polovině *filmů noir*, které jsme viděli, se příroda v nějaké podobě objevuje a zároveň je tato skutečnost v relevantní literatuře většinou přehlížena. Příroda může být ve filmech přítomna různě: film se buď zcela nebo částečně odehrává v přírodních lokalitách (např. v lese, na pláži, na břehu jezera, v poušti); hrdinové mohou mít ve svých bytech vystaveny krajinomalby; mohou mluvit o přírodě, když sedí v baru; mají doma nějaké zvíře a často se ztratí v mlze či promoknou v dešti. Ačkoli příroda je většinou ignorována v akademické literatuře o *filmu noir*, my jsme získali dostatečné množství dokladů, které nám dovolují tvrdit: příroda je v tomto „městském žánru“ neméně důležitá než město samotné.

Abstract

Film noir is widely believed to be a „city genre“. However, we had a feeling that nature might have much more prominent role than was so far admitted. That is why we decided to focus on the topic of nature in *film noir*. We hoped to prove that city is just *one* of the *film noir*'s settings, and that the importance of nature should not be neglected. We watched approximately 200 *film noirs* while thinking about the role that nature fulfill. By the term „nature“ we mean particularly the landscape (including the countryside and the seclusions), animals and the weather. Simultaneously we were conducting an extensive research into the relation between people and nature. We found support in variety of fields: environmentalism, aesthetics, psychology, biology, philosophy, anthropology, architecture etc. Also, we studied thoroughly the scholarly literature about *film noir* as well as the (auto)biographies of various *noir* directors to learn how much nature is reflected. Our findings are surprising: at least half of the *film noirs* we have seen present nature in some way while at the same time this fact is usually not noticed in the relevant sources. Nature might demonstrate itself in various ways: the film fully or partly takes place in nature settings (e.g. forest, beach, lakeside, desert), the heroes might have the picture of landscape on display in their flats, they might talk about nature while sitting in the lounge, they have an animal friend and often they are lost in fog or deluged by rain. Although nature is mostly disregarded in scholarly writing about *film noir* we gathered enough evidence to claim: nature is in this „city genre“ equally important as the city itself.

Věnuji Amálii, Beckett, Cecílii a Dakotě

Obsah

1. Úvod: <i>Film noir</i>	1
2. Lokality	8
2.1 Venkov vs. město	8
2.2 Dům na samotě	28
2.3 Příroda	35
3. Zvířata	73
3.1 Pes (a jeden brouk)	73
3.2 Kočka	85
3.3 Had	89
3.4 Ryba a rybaření	93
3.5 Člověk jako zvíře	103
4. Počasí	108
4.1 Mlha	108
4.2 Déšť	117
4.3 Sníh	123
5. Závěr: <i>Film noir</i> a příroda	126
Literatura	129
Seznam filmů (původní názvy)	133
Seznam filmů (české názvy)	137
Seznam obrazového doprovodu	141
Rejstřík filmů	145
Jmenný rejstřík.....	149

Motto: Jak dobré, tak zlé, se člověku a dalším živým bytostem samozřejmě děje tehdy, když jejich těla jsou někde fyzicky přítomna, v nějakém konkrétním místě. Prostředí není pro nás něčím *jiným*, ale je součástí našeho bytí.*

* BUELL, L., *Writing for an Endangered World*, s. 55.

1. Úvod: *Film noir*

Termín *film noir* zřejmě poprvé použil 28. srpna 1946 francouzský filmový kritik Nino Frank v časopise *L'Écran français*. Označoval jím tehdy skupinu čtyř amerických filmů, které byly krátce po sobě promítány ve Francii po skončení druhé světové války, tedy po uvolnění dovozu filmů z USA, jenž byl v době války Němci pozastaven: *Double Indemnity*, *Laura*, *The Maltese Falcon* a *Murder, My Sweet*.¹ Tyto americké filmy natočené za války měly podle Franka mnoho společného. Lišily se od předchozích filmů s detektivní zápletkou, které na závěr často ztrácely tempo díky nekonečnému vysvětlování, jak detektiv zločin rozluštil. Detektiv sám pak nebyl ničím víc než jen myslícím strojem. Čtveřice filmů, o nichž Frank mluví, přišla s něčím navíc: s komplikovaným vyprávěním, v němž se divák lehce ztrácí, s detektivem, který má rysy reálné postavy a se zaměřením příběhu spíše na chování a motivy zločinců a nikoli na pouhé rozluštění toho, kdo zločin spáchal. Tři z těchto čtyř filmů byly adaptace tzv. *hard-boiled* románů od autorů Raymonda Chandlera (*Murder, My Sweet*), Dashiella Hammetta (*The Maltese Falcon*) a Jamese M. Caina (*Double Indemnity*). Tedy autorů (k nimž můžeme přiřadit třeba i Mickeyho Spillaneho² a Cornella Woolricha³), jejichž knihy francouzská veřejnost znala pod termínem *roman noir*. Termín *film noir* se proto přímo nabízel.

Frankovu ideu a jeho termín převzali záhy další francouzští kritici a historici. Název dalšího klíčového článku o *filmu noir*, který pro *La Revue du cinéma* napsal v listopadu 1946 Jean-Pierre Chartier, Les Américains aussi font des film noirs (Američané také natáčejí *filmy noir*), napovídá, že ve Francii nebyl *film noir* považován za něco nového, nýbrž za určité pokračování temných filmů poetického realismu, které vznikaly ve Francii už v předešlém desetiletí. Představiteli tohoto proudu byli například Marcel Carné, Julien Duvivier a Jean

¹ Vzhledem k tomu, že většina filmů, které zde zmiňujeme, nikdy nebyla uvedena v českých kinech, a neexistuje tedy oficiální distribuční titul, rozhodli jsme se uvádět jednotně pouze originální názvy filmů (tedy i u těch titulů, které v českých kinech uvedeny byly). V části **Filmografie** uvádíme u všech filmů také český titul, který je převzat z příručky Jaroslava Brože a Myrtily Frídy *666 profilů zahraničních režisérů (A-Z)*. Pouze v několika případech jejich překlad nerespektujeme, a to pokud se jedná o filmy, které uvedla Česká televize pod jinými (většinou obecně přijímanými) názvy (např. *The Postman Always Rings Twice* byl uveden pod názvem *Pošťák vždycky zvoní dvakrát* a nikoli *Listonoš vždy zvoní dvakrát*, jak navrhuje Brož s Frídou). Pokud tato publikace daný film neobsahuje, jde o náš překlad.

² Mickey Spillane je autorem románu *Kiss Me Deadly*, podle nějž byl natočen jeden z nejvýznamnějších *filmů noir*.

³ Podle jeho románů byly natočeny např. tyto *filmy noir*: *Phantom Lady*, *Black Angel*, *Fear in the Night*, *Night Has a Thousand Eyes* a *The Window*.

Renoir⁴ (z jejich filmů náležejících do této kategorie jmenujme třeba *Pépé le Moko*, *Quai des brumes* nebo *Le Crime de Monsieur Lange*). Nepřekvapí nás tedy, že první kniha, která kdy byla o *filmu noir* publikována, je též ve francouzštině. Vyšla roku 1955 v Paříži a její autoři Raymond Borde a Etienne Chaumeton ji nazvali *Panorama du film noir américain (1941-1953)*. Ve Spojených státech, zemi původu *filmu noir*, se ovšem těmto diskusím dlouhou dobu nevěnovala přílišná pozornost. Anglosaský svět se *filmem noir* začal vážněji zabývat podstatně později – až v letech sedmdesátých.

Od té doby se ale *film noir* těší u akademické obce a u anglicky píšících filmových teoretiků a historiků velké oblibě. Bylo o něm napsáno nepřeborné množství literatury⁵ a každý rok jsou publikovány další a další tituly, které se pokoušejí hledat nové přístupy, jak *film noir* uchopit. Navzdory bohaté literatuře přesto stále nevíme, co vlastně *film noir* je. Tvrzení, že jde o žánr, vyvrací mimo jiné Paul Schrader ve své klíčové eseji *Notes on Film Noir*: „*Film noir* není definován na rozdíl od westernu a gangsterky konvenčním místem děje a typickým konfliktem, ale spíše jemnějšími kvalitami tónu a nálady.“⁶ Podobně autoři knihy *The Classical Hollywood Cinema* David Bordwell, Kristin Thompsonová a Janet Staigerová píší: „[P]roducenti a diváci rozpoznávají žánry jako určující entitu: nikdo nenatáčí *film noir* tak jako natáčí western, komedii nebo muzikál, ani se nikdo nejde do kina podívat na *film noir* tak, jako chodí na western, komedii či muzikál.“⁷

Jde snad tedy o styl? K tomuto tvrzení se kloní například Susan Haywardová: „*Film noir* je především vizuální styl vzniklý jako výsledek politických okolností.“⁸ Ale autoři knihy *The Classical Hollywood Cinema* nesouhlasí ani s touto definicí: „kritikům se nepovedlo definovat jednotné vizuální techniky *filmu noir* (které by zahrnovaly třeba filmy *Laura* a *Touch of Evil*) nebo narativní strukturu (která by zahrnovala *policiers*⁹, melodramata a historické filmy jako třeba *Reign of Terror*).“¹⁰

⁴ Jean Renoir ostatně natočil během svého působení v USA minimálně dva *filmy noir*: *Swamp Water* a *The Woman on the Beach*.

⁵ Pro vyčerpávající seznam literatury o *filmu noir* viz SOBCHACKOVÁ, V., *Lounge Time*, s. 73-74, poznámka pod čarou č. 2.

⁶ SCHRADER, P., *Notes on Film Noir*, s. 53.

⁷ BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K., *The Classical Hollywood Cinema*, s. 75.

⁸ HAYWARD, S., *Cinema Studies*, s. 128-129.

⁹ Tady autoři *The Classical Hollywood Cinema* zřejmě odkazují na termín *documentaire policier* (policejní dokument), který používají mj. Borde a Chaumeton ve své knize *Panorama du film noir américain (1941-1953)*. V anglosaské literatuře bývá termín někdy nahrazován anglickým *police procedural film* (film o policejním šetření). Filmy, pro něž se používá toto označení, bývají někdy chápány jako podžánr *filmu noir*, jindy jako

Je tedy *film noir* hnutí? Proud? Cyklus? Tón? Nálada? Stylistická a narativní tendence? Podžánr kriminálního thrilleru, gangsterky, nebo detektivky? Všechna tato označení se v souvislosti s *filmem noir* objevují. Je třeba ujistit čtenáře této práce, že se nemíníme zapojit do naznačené diskuse a nemíníme se klonit k žádné z teorií. Problém, co vlastně je *film noir*, není pro naše uvažování důležitý.

Ačkoli se autoři textů o *filmu noir* nemohou přesněji shodnout na tom, co to vlastně je, vesměs si jsou jisti jedním: naprostá většina *filmů noir* se odehrává ve městě. A to málokdy v maloměstě, jde většinou o ty nejrozsáhlejší aglomerace: New York, Los Angeles, San Francisco nebo Chicago. Městskému prostředí též odpovídají názvy filmů, které mnohdy obsahují slovo „city“ nebo „street“: *The Naked City*, *Night and the City*, *Cry of the City*, *Kansas City Confidential*, *While the City Sleeps*, *The House on 92nd Street*, *Panic in the Streets*, *Pickup on South Street*, *Scarlet Street*, *Side Street*. Město ve *filmu noir* bývá též často předmětem teoretických studií. K nejvýznamnějším publikacím, které se soustředí na město ve *filmu noir*, patří nedávno publikovaná kniha Edwarda Dimendberga *Film Noir and the Spaces of Modernity*¹¹.

Ale i další klíčové prameny k bádání o *filmu noir* zdůrazňují roli města. Třeba podle Jamese Naremorea je městské prostředí jednou ze čtyř hlavních charakteristik *filmu noir*: „Termín [*film noir*] bývá také často spojován s určitými vizuálními a narativními vlastnostmi, mezi něž patří tlumené (low-key) svícení, obrazy vlhkých městských ulic, vykreslení postav ovlivněné zpopularizovanou freudovskou psychoanalýzou a romantická fascinace osudovými ženami (femmes fatales).“¹² A podobně Susan Haywardová ve slovníkovém hesle *film noir* píše: „Místo děje je svázáno s městem a obvykle je to souhrn deštěm smáčených ulic a interiérů (obojí se noří v příšeří).“¹³ Podle jiného autora, Jacka Shadoiana, „většina gangsterek a kriminálních filmů se jasně vyjadřuje k podstatě a neomezené moci měst. Město zřídka hraje neutrální roli; obvykle je to prostředí přinášející zkázu.“¹⁴ Jiný akademik, Frank Krutnik, popisuje město *filmu noir* takto: „Město *filmu noir* je ústřední scénou, na níž se odehrává drama ztráty

samostatný žánr. Podstatou tohoto (pod)žánru je ukázat publiku, jakým způsobem pracuje policie při řešení kriminálních případů. Filmy bývají často natáčeny podle skutečných událostí a jsou v nich podrobně vysvětlovány některé metody vyšetřování – snímání otisků prstů, vytváření portrétů, balistické analýzy, používání odposlouchávacích zařízení a podobně. Mezi nejznámější filmy tohoto (pod)žánru patří *He Walked By Night*, *Naked City* a *T-Men*.

¹⁰ BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K., *The Classical Hollywood Cinema*, s. 75.

¹¹ DIMENDBERG, E., *Film Noir and the Spaces of Modernity*.

¹² NAREMORE, J., *Dějiny jedné představy*, s. 40.

¹³ HAYWARD, S., *Cinema Studies*, s. 129.

¹⁴ SHADOIAN, J., *Dreams & Dead Ends*, s. 7.

'domova' – ale namísto toho, aby se *film noir* zabýval přímo společenskými poměry, které z moderního města vytvořily zcela 'nežitelné' prostředí, zaměřuje se na psychické důsledky této choroby. V aréně *noirového* města se musí protagonista konfrontovat jak se zvláštností jiného, tak i se zvláštní jinakostí v sobě samém."¹⁵

Jsme si vědomi toho, že město jako místo děje má ve *filmu noir* prominentní postavení a naším cílem není v žádném případě toto tvrzení vyvracet. Chceme ale ukázat, že jiné než urbánní lokality – venkov, dům na samotě či příroda (les, mořské pobřeží, poušť, hory apod.) – nejsou ve *filmech noir* zas tak ojedinělé, jak by se mohlo na první pohled zdát. Objevují se poměrně často jako místo děje, pokud ne celého filmu, tak jeho části. Dokonce i ve filmech, kde žádnou přírodu nevidíme (např. *Lost Weekend*, *Killer's Kiss* nebo *The Big Heat*) se často vloudí do dialogů či do obrazů na stěnách. V první části této práce, **Lokality**, se budeme věnovat právě venkovu a přírodě. Ukážeme v jakých souvislostech se ve *filmech noir* tyto lokality objevují a jaký nesou význam. Troufáme si poznamenat, že tato část je průkopnická – textů zabývajících se jinými než městskými lokacemi existuje totiž pramálo. Zřejmě jediným textem, jenž tematicky pokrývá tuto oblast, je studie Jonathana F. Bella *Shadows in the Hinterland: Rural Noir* z knihy *Architecture and Film*.¹⁶ Existuje též několik studií, které se zabývají výhradně *filmy noir* odehrávajícími se na hranicích USA a Mexika či USA a Kanady.¹⁷ Vzhledem k tomu, že tyto hranice zřídka vedou osídlenými oblastmi, zaměření těchto studií se též částečně kryje s předmětem kapitoly **Lokality**.

* * *

Dalším rysem *filmu noir*, na němž se mnozí badatelé shodnou, je osamělost hrdinů *filmů noir*. Například Vivian Sobchacková píše: „Prostředí *filmu noir* [...], spoře zařízený pokoj v penzionu, miliony hotelových pokojů, salóanky, bary, bistra u silnice, dokonce i chladné interiéry domů bohatých a zkorumpovaných hrdinů, se vzpírají individuální subjektivitě a intimitě (poněvadž podporují izolaci a samotu).“¹⁸ A Dana Polan vyjadřuje svůj názor, že „město je místem egoismu a agresivity – místem osamělých postav, které se snaží získat pro sebe to nejlepší“.¹⁹ A v souvislosti s filmem *Dark Passage* uvádí: „člověk je

¹⁵ KRUTNIK, F., *Something More Than Night*, s. 89.

¹⁶ BELL, J. F., *Shadows in the Hinterland*.

¹⁷ DELL'AGNESE, E., *The US-Mexico Border in American Movies*; BRÉGENT-HEALD, D., *Dark Limbo*.

¹⁸ SOBCHACKOVÁ, V., *Lounge Time*, s. 86.

¹⁹ POLAN, D., *Power and Paranoia*, s. 118.

buď úplně sám, nebo mezi lidmi, kteří mají nějaký *hlubší* vztah jen sami se sebou. Osamělost i společnost jsou obojí latentně zneklidňující podmínky".²⁰ My ale ukážeme, že i ti nejosamělejší hrdinové *filmu noir* mají nezřídka přátelský vztah s živou bytostí – se psem, kočkou či třeba s akvarijní rybkou. V části **Zvířata** se budeme zabývat domácími „mazlíčky“, kteří ve *filmu noir* hrají někdy až překvapivě významnou roli (třeba svědka u soudu ve filmu *Anatomy of a Murder*), a též rybařením, jež se ve *filmech noir* objevuje velmi často. Ve výzkumu k této kapitole jsme se museli obrátit výhradně k literatuře z jiných oborů, než jsou filmová studia. I když existují publikace zabývající se zvířaty ve filmu, jde v naprosté většině o texty, které si kladou za cíl zmapovat právní pozadí práce se zvířaty, případně o texty, které se věnují filmům s explicitně ekologickou tematikou. Ani jeden z těchto problémů nás nezajímá: svou pozornost soustředujeme na to, jakým způsobem jsou zvířata prezentována ve *filmech noir* a jaký vztah k nim hrdinové zaujímají. Zjistili jsme totiž, že zvířata ve *filmu noir* je více, než bychom od filmů o zločinu očekávali. Proklamovaná osamělost *noirového* hrdiny tak získává trhliny.

* * *

Dalším elementem, který se často zmiňuje v literatuře o *noir*, je déšť. Jak píše Paul Schrader, ve *filmu noir* je patrná „takřka freudovská posedlost vodou“. A pokračuje: „Prázdné *noir* ulice se takřka vždy blyští svěžím večerním deštěm (i když jsme v Los Angeles) a déšť většinou zesiluje v přímé úměře k dramatickým událostem.“²¹ Ve *filmech noir* skutečně často prší. Déšť, mlha a sníh jsou předmětem třetí části naší práce s názvem **Počasí**. Zajímá nás především kdy prší, sněží či padá mlha, kde se právě v tu dobu nacházejí hrdinové filmů, jak se chovají a jaký vliv na ně dané počasí má.

Počasí je často hybatelem mnoha katastrofických filmů – různá tornáda, písečné či sněhové bouře, neprostupné mlhy a nekonečné tropické deště se stávají často pozadím pro neuvěřitelné akce hollywoodských hrdinů. Pokud ale víme, specializovaná literatura o počasí ve filmu neexistuje. Opět jsme se tedy museli spolehnout na (nepočetnou) literaturu z jiných oborů. Ale podobně jako v předchozích kapitolách, i zde je pro nás prioritní analýza samotných filmů a pozorná studie toho, co se ve zmiňovaném počasí děje. Mění se nějak chování hrdinů? Ovlivňuje počasí jejich činy? Přichází déšť, mlha či sníh v pravý čas? Nebo naopak počasí situaci jen komplikuje?

²⁰ Ibid., s. 197.

²¹ SCHRADER, P., Notes on Film Noir, s. 57.

Značná část této práce je založena na podrobném sledování filmů samotných a na důsledném rozboru našich zjištění. Do našeho výzkumu jsme zahrnuli dostatečně reprezentativní vzorek děl – jde přibližně o dvě stovky filmů. Ne všechny z nich byly však pro tuto práci přínosné a ve filmografii se tak objevují pouze ty tituly, které jsou v textu zmiňovány.

Zkoumali jsme filmy, které se téměř výhradně odehrávají v přírodě či na venkově (*The Night of the Hunter*), ale i ty, které ačkoli se vesměs odehrávají ve městě, nás dříve či později – alespoň na chvíli – zavedou na venkov (*The Asphalt Jungle*). Mezi filmy, které byly předmětem našeho zkoumání, se ocitají díla, jež jsou všeobecně chápána jako *noir*, jako třeba film *Out of the Past* Jacquese Tournera, stejně jako filmy, které jsou za *noir* považovány zřídka, jako třeba *Rebecca* Alfreda Hitchcocka. Najdeme mezi nimi klíčová díla *filmu noir* (*On Dangerous Ground*), ale i filmy okrajové (*Storm Fear*). Jsou mezi nimi filmy lehce přístupné (*Gun Crazy*), ale i filmy, které jsou prakticky nedostupné (*The Woman on the Beach*). Domníváme se, že takto rozsáhlý výzkum má smysl, a věříme, že i díky množství zkoumaných filmů budou naše zjištění relevantní.

Po první fázi výzkumu (zhlédnutí filmů) jsme se obrátili k literatuře o *filmu noir* a snažili se zjistit, nakolik si přítomnost přírodních lokalit, zvířat a živlů uvědomují autoři publikovaných knih a statí. Uvidíme, že zejména povědomí o přírodních lokalitách a zvířatech je velmi chabé. Relevantní pro náš výzkum byly i (auto)biografie režisérů *filmů noir* a rozhovory s nimi. Někteří z nich v těchto pramenech reflektují svou práci v přírodních lokalitách, zkušenosti s filmováním zvířat i zážitky z natáčení za různého počasí. Důležitá pro nás byla též literatura ze široké škály humanitních i přírodovědných oborů (dějiny umění, environmentalistika, antropologie, sociologie, estetika apod.), která se dotýká vztahu lidské populace k přírodním lokalitám, zvířatům a počasí. Vycházíme totiž z předpokladu, že mezi světem reprezentovaným, diegetickým, a „přirozeným světem“ existují nezpochybnitelné vazby. Michail M. Bachtin se například ve své vlivné eseji *Čas a chronotop v románu* (Studie z historické poetiky) vyjádřil: „I když svět zobrazený a svět zobrazující nesplývají a dělí je trvalá a nezrušitelná hranice, jsou pevně propojeny a neustále na sebe působí; probíhá mezi nimi nekonečná směna.“²² Věříme tedy, že vztah člověka k přírodě v „reálném“ světě se podobá témuž vztahu ve světě diegetickém, světě na plátně.

²² BACHTIN, M. M., *Román jako dialog*, s. 373.

Třetí fází výzkumu byla aplikace našich zjištění ze sekundárních pramenů na filmy samotné a analýza toho, kde se tyto dvě sféry – četba a filmy – prolínají a kde nikoli. Věříme, že se nám podařilo objevit nosné a inspirativní téma. V závěru naší práce bude totiž evidentní, že přehlížení přírody ve *filmu noir* je velmi překvapivé.

2. Lokality

Jak již bylo řečeno, naprostá většina *filmů noir* se odehrává ve městě: na osamělých ulicích, v temných zákoutích, odcizených mrakodrapech, slepých uličkách, zaplivaných barech, motelových pokojích, kancelářích pojišťoven, okázalých domech, v redakcích provinčních novin, na tanečních parketech, policejních stanicích, opuštěných nárožích a vlakových nádražích. Ale hrdinové a hrdinky *filmů noir* navzdory svému městskému životu také někdy piknikují na louce, hledají úkryt v lese, loví v bažinách či odpočívají na břehu řeky. Někdy jsou také obklíčeni v chatce uprostřed lesů, zastřeleni ve srubu mezi borovicemi, zřítí se ze srázu či jsou utopeni v jezeře.

2.1 Venkov vs. město

Dříve, než se začneme zabývat ryze přírodními lokalitami, rádi bychom se zastavili u osídlení, které tvoří jakýsi mezistupeň mezi městem a přírodou: u vesnice. Uvidíme, že venkov, podobně jako příroda, často symbolizuje hrdinovu šťastnou minulost či jeho – snad – šťastnou budoucnost.

Vzhledem k tomu, že venkov často stojí ve *filmu noir* v protikladu k městu, připomeňme si, čím je město specifické. Charles Mercer se zamýšlí nad vývojem měst a uvádí: „Starověká římská města byla samozřejmě centry kultury. Byla to místa, kde člověk mohl objevovat intelektuální a duchovní život, místa, kde civilizace vzkvétala. Věřilo se, že města působí pozitivně na kultivaci člověka. Dnes je ale nejpoužívanější analogií pro město buď asfaltová džungle²³ nebo lidské zoo. Městský život je spíše asociován se všemi možnými společenskými problémy jako je kriminalita, osamělost a odcizení a s různými environmentálními neduhy jako je znečištění vzduchu a vody, zatímco pozitivní, kulturní podoba města, se ignoruje.“²⁴ Yi-Fu Tuan ve své knize *Landscapes of Fear* věnuje jednu kapitolu strachu ve městě²⁵, a též hovoří o symbolu „džungle“, tak často se vztahujícím k městu. Připomíná, že „[t]ato metafora může odkazovat stejně tak k uspořádání města, k jeho propleteným uličkám jako i k populaci v ulicích: deviantní a nebezpečné“.²⁶ Upozorňuje i na to, že tyto dva

²³ Není jistě náhodou, že jeden z *filmů noir* nese přímo název *The Asphalt Jungle*.

²⁴ MERCER, Ch., *Living in Cities*, s. 13.

²⁵ Je to jen náhoda, že její rozsah je dvojnásobný než rozsah kapitoly o strachu na venkově? TUAN, Yi-Fu, *Landscapes of Fear*, s. 130-175.

²⁶ *Ibid.*, s. 156.

aspekty jsou nutně provázané. Různorodá populace města podle něj lehce přináší možnost konfliktu.

Město *filmu noir* odpovídá přesně městu, které líčí Mercer a Tuan. Hrdinové v něm vesměs trpí a buď se stávají obětí zločinců, kterým se v anonymním městě dobře daří, nebo se sami nechávají strhnout podsvětím a stávají se opět obětí – svých vlastních zločinů. *Kulturní život města*, o němž mluví Mercer, se ve *filmech noir* převážně omezuje na zábavu, která by se mohla nazvat pokleslou: na kabaretní čísla a hudební produkci v barech.²⁷ Trefně popisuje New York, časté místo dění *filmů noir*, Dana Polan: „New York [...] je místem trvalé hrozby a vzrušení, ruchu vrtkavého městského života. New York jsou nebezpeční gangsteři, zhýralé noční kluby, všechna energie světa bez jasného účelu.“²⁸

Mnozí z hrdinů *filmů noir* začnou být pobytem ve městě unaveni a touží po pobytě na venkově. Jak připomíná Jonathan F. Bell, autor textu *Shadows in the Hinterland: Rural Noir*, hrdinové se uchylují na venkov buď ve snaze uprchnout nebo najít útočiště.²⁹ Podívejme se prvně na ty hrdiny *filmu noir*, kteří na venkov utíkají (nebo se alespoň chystají utéct) před spravedlností. Jak si všímá Yi-Fu Tuan: „Myšlenka žít uprostřed blahodárné přírody (která připomíná ráj nebo taoistickou rajskou zahradu) fascinuje obyvatele města nikoli příslibem bezstarostnosti, ale příslibem nevinnosti; a s touto nevinností se spojuje naděje na dlouhý, nebo snad i nesmrtelný život.“³⁰ Plány hrdinů *filmů noir* strávit svůj život na venkově, se skutečně zdají být trochu idealistické: zdá se, že mnozí si od života na venkově slibují naprostou nedotknutelnost; „nevinnost“ v jiném smyslu, než o ní píše Tuan. I ti nejtěžší zločinci se totiž touží přestěhovat na venkov v naději, že tím smyjí své zločiny, že po nich snad policisté přestanou pátrat, a že přestěhováním se do venkovského domku se možná stanou „nevinnými“. Jejich plány se ale většinou neuskuteční – v naprosté většině případů jsou zabiti, případně zatčeni dříve, než se jim podaří vydat se na vlastní cestu na venkov.

Historii a symbolice ranče v americké kultuře se věnuje například Barbara L. Allenová. Píše, že během první poloviny 20. století byl „ranč [...] symbolem svobody a pionýrského ducha. Nabízel únik z komplikované městské a industriální společnosti. Byl něčím 'čistým', 'autentickým' a nacházel se blíže

²⁷ Pro podrobné vylíčení toho, jak vypadají hrůzostrašné bary *noirového* města viz popis *noirové* sekvence z filmu *It's a Wonderful Life* ve studii SOBCHACKOVÁ, V., *Lounge Time*, s. 85-86.

²⁸ POLAN, D., *Power and Paranoia*, s. 29.

²⁹ BELL, J. F., *Shadows in the Hinterland*, s. 222.

³⁰ TUAN, Yi-Fu, *The Good Life*, s. 31.

'přírodě'.³¹ Jak uvidíme v následujících příkladech, únik z města (a před zákonem) je skutečně tou pravou motivací hrdinů *filmu noir*.

Například ve filmu *Cry of the City* vysvětluje Rose, žena, která se na začátku filmu zúčastnila loupeže šperků a zřejmě chladnokrevně zavraždila jejich majitelku, svůj zločin slovy: „Chtěla jsem ty šperky, abych si mohla koupit něco na venkově. Čerstvá vajíčka každý den, mlíko, smetana...” (obr. 2). Vzhledem k tomu, že jde o jednu z nejsurovějších žen v celém *filmu noir* (večer před tímto monologem málem uškrtila hlavního hrdinu Martyho /obr. 1/ a druhý den se chce prostřílet policejním kordonem), je její romantické zamýšlení nad životem na venkově překvapující. Zdá se ale, že venkov je pro Rose prost zločinu – na rozdíl od města, kde se dobrovolně stala součástí podsvětí, z něhož se nedá jen tak



odejít. Její představy o životě na venkově se zcela vyhýbají možné kriminální aktivitě, zmiňuje jen idylické (a snad i idealistické) obrázky, které se jí s venkovem spojují. Zdá se, že kradla a zabíjela skutečně jen proto, aby mohla šťastně hospodařit ve venkovském domku. *Filmu noir* málokdy končí šťastně, a tak i Rose je na konci filmu zatčena a její plány se tedy stěží uskuteční.

Neslavně končí i Joe z filmu *Raw Deal*: na začátku filmu uprchne za pomoci své přítelkyně Pat z vězení a v závěru filmu fantazíruje o jejich společné budoucnosti v Jižní Americe³²: „Všechno necháme za sebou. Možná si zařídíme jiný život v Jižní Americe. Dobrý život... Dobrý místo... Možná si pořídíme malý ranč, obchůdek, něco... poctivého... dům, možná i děti...” Joe ovšem netuší, že Pat na něj ze žárlivosti poslala znepřátelenou skupinu gangsterů – jejich společné plány se tedy nikdy neuskuteční a na konci filmu Joe umírá.

Takřka totožné plány má jiný psanec *filmu noir*: Bart z filmu *Gun Crazy*. Zamýšlí se nad společnou budoucností s Annie Laurie, zahledí se do dáli a pronese: „Víš co uděláme, až přijedeme do Mexika? Koupíme si pěkný ranč a

³¹ ALLEN, B. L., *The Ranch-Style House in America*, s. 162.

³² Potíže se zákonem se v amerických filmech velmi často řeší přechodem jižní hranice s Mexikem.

usadíme se. Možná budeme i vychovávat děti³³, jak jsme se o tom kdysi bavili.“ V závěru filmu ale oba umírají – ani této milenecké dvojici nebylo umožněno prožít šťastnou budoucnost na ranči.

Jiní hrdinové *filmu noir* jsou vysněnému venkovskému domku blíže. Jeff, hlavní hrdina filmu *Out of the Past*, žije na vesnici a má poměr s místní dívkou Ann. Netrvá dlouho, než se dozvíme, že se na venkově skrývá pod falešným jménem před svou minulostí – konkrétně před Whitem Sterlingem, který si ho kdysi najal, aby našel jeho ženu Kathie. Jeff svůj úkol splní, ale namísto aby „navrátil“ Kathie Whitovi, naváže s ní milostný vztah a společně uprchnou. Po různých peripetích se Jeff rozhodne skrývat se a žít jiný život – život na vesnici. Během jedné z prvních scén filmu sedí s Ann za vesnicí, na břehu řeky, a mluví o společné budoucnosti (obr. 3):



Ann: *Ty jsi byl na mnoha místech, že ano?*

Jeff: *Bylo toho až příliš.*

Ann: *A které se ti líbilo nejvíc?*

Jeff: *Právě tohle (ukáže někam off-screen)... vidíš tamhle tu malou zátoku? Chtěl bych tam postavit dům... vzít si tě, žít v tom domě a nikdy už nikam jinam nevkročit.*

Právě v tomto momentu přichází Jeffův spolupracovník a informuje ho o tom, že ho hledá muž, jenž s sebou přináší Jeffovu temnou minulost. Ta ho opět zavede do města a na cestu zločinu (ve *filmech noir* ostatně není města bez zločinu) a jeho plány na společnou budoucnost s Ann v domě nad řekou se neuskuteční.³⁴

* * *

Další hrdinové *filmu noir* hledají na venkově útočiště, byť i oni nezřídka utíkají – ne nutně před zákonem, ale prostě před životem ve městě. Někdy má

³³ Poznamenejme na okraj, že dalším velmi zajímavým tématem by byla právě (ne)přítomnost dětí ve *filmech noir*. V některých sice děti přítomné jsou, ale v jiných, a chtělo by se říct *signifikantně*, chybí. Je to snad tím, že město a děti se navzájem vylučují, jako to vyplývá z uvedených promluv hrdinů v *Raw Deal* a *Gun Crazy*?

³⁴ Začátek této podkapitoly jasně ukazuje, že se mýlí Dominique Brégent-Heald, která tvrdí, že „poválečné snění o vlastnictví domu se ve *filmech noir* nevyskytuje“. BRÉGENT-HEALD, D., *Dark Limbo*, s. 128.

únik na venkov podobu návratu: hrdinové se vracejí (nebo se alespoň chtějí vrátit) tam, kde prožili „šťastnou minulost“ a kde, jak věří, by mohli prožít i „šťastnou budoucnost“. Mimo jiné pozorujeme tuto cestu, která se dá schematicky vyjádřit venkov → město → venkov, ve filmech *Killer's Kiss* a *The Asphalt Jungle*.

Oba jsou plné nostalgického vzpomínání hrdinů na šťastné chvíle strávené na venkově u strýce George (*Killer's Kiss*) či na farmě u koní (*The Asphalt Jungle*). Jak příznačná se v tomto kontextu zdají být následující slova Lawrence Buella: „Místa minulosti, která zůstávají v člověku [...] jako nahromaděná součást identity, se mohou při rozjímání znovu objevovat. Ačkoli je velmi podstatné, že tyto vzpomínky odkazují ke skutečným místům, k nimž jsme doslova připoutáni, stejně tak je významná i přeměna, která v nás tato místa uchovává [...] ve stylizované, subjektivizované podobě.“³⁵ Podobně Yi-Fu Tuan o „mytické minulosti“, kterou si dle něj každý z nás vytváří, tvrdí, že „je legendární, obývají ji polobozi a nadlidští hrdinové, a proto nemůže být ani řeč o návratu se k této minulosti“.³⁶ Venkov i farma mají ve vzpomínání hrdinů zmíněných filmů skutečně jen idylické kontury a oba prostory v hrdinech vyvolávají příslib šťastné a snad nikdy nekončící budoucnosti. Při sledování obou filmů si divák ve své mysli postupně vytváří popisovanou krajinu, o jejíž realitě lze v obou případech pochybovat. Modelujeme tak spolu s hrdiny vysněnou krajinu. Ale jak tvrdí sociolog Anthony Smith: „Snová krajina je daleko významnější než jakýkoli skutečný prostor.“³⁷ Není proto nikterak důležité, že ani v jednom případě nám není umožněno porovnat imaginativní krajinu z hrdinovy mysli s krajinou „reálnou“ – ve filmu *Killer's Kiss* se s hrdinou rozloučíme na nádraží, kde čeká na vlak do vesnice, kde žije jeho strýček George, aniž bychom jeho dům viděli byť na jedinou chvíli (krátce spatříme jen několik fotografií, které zřejmě pocházejí z Georgeovy farmy) a ve filmu *The Asphalt Jungle* sice vidíme louku, kde se pasou koně, ale poněvadž hrdina vzápětí po svém vstupu na pozemek umírá, ani tady nevíme s jistotou, nakolik hrdinova „snová krajina“ odpovídá této krajině. Vlastně si nemůžeme ani být zcela jisti, že pastvina, kde Dix umírá, je opravdu pastvinou, kde strávil mládí.

Podívejme se blíže na to, jak jsou tyto dva prostory – venkov a farma – vylíčeny v samotných filmech. Na první pohled se zdá, že ve filmu *Killer's Kiss*

³⁵ BUELL, L., *Writing for an Endangered World*, s. 70-71.

³⁶ TUAN, Yi-Fu, *The Good Life*, s. 22.

³⁷ SMITH, A. D., *The Ethnic Origins of Nations*. New York : Wiley-Blackwell, 1991, s. 28. Citováno dle BUELL, L., *Writing for an Endangered World*, s. 72.

není vůbec žádná příroda. Je pravda, že nevidíme žádnou přírodní lokaci, film se odehrává výhradně ve městě, odkazů k přírodě je zde ale poměrně mnoho. Záhy pochopíme, že Davy žil kdysi se svým strýcem Georgem na venkově. Nyní, když žije ve městě, ho strýc George často kontaktuje: v metru si Davy čte jeho dopis³⁸, v němž mu strýc píše, jak ho postrádá. Později mu strýc telefonuje a snaží se ho přesvědčit, aby navštívil jeho ranč na venkově. Pronese: „Na venkově je v této roční době neskutečně krásně.“ Je ironií, že my nevíme, jaká je „tato roční doba“, nevíme, jestli je jaro, léto, nebo podzim, poněvadž městské ulice – na rozdíl od přírody a venkova – vypadají během těchto ročních dob podobně.³⁹

Davy si také ve své garsonce vystavil kolem zrcadla fotografie, které zřejmě pocházejí z Georgova ranče a ukazují idylickou minulost hrdiny: žena



obr. 4

před venkovským domem, stařík (snad strýc) se psem v sadu, krávy na louce. Vidíme Davyho, jak pozoruje své obočí v zrcadle a následují čtyři záběry, které v detailu zachycují výjevy z fotografií (obr. 4-8). Ačkoli se ani vteřina filmu neodehrává na venkově, přesto je venkov neustále připomínán a prolíná se celým příběhem.

Film začíná v New Yorku na Pennsylvania Station, kde čeká Davy na vlak, aby svým odjezdem skončil se svou kariérou nepříliš úspěšného boxera (obr. 9). Teprve v retrospektivě se dozvíme, že čeká na svou sousedku, s níž navázal milostný vztah a vyzval ji, aby přišla na nádraží. Chce ji vzít s sebou na venkov. Kovová konstrukce nádraží, obklopující Davyho, je zřetelně v protikladu s příslibem idylického venkovského domu, kde je, jak řekne strýc George: „vše při



obr. 5



obr. 6



obr. 7



obr. 8

³⁸ Příslušná kapitola na DVD má trefný název „Dopis z domova“.

³⁹ „Město je prostředí, které chrání své obyvatele před deštěm, chladem a větrem,“ píše Yi-Fu Tuan. „Je fascinující tím, jak úspěšně vzdoruje rytmům přírody. Zatímco na venkově je léto plné života a zima obdobím odpočinku a ukrývání, ve městě je to právě naopak: město se v létě stává letargickým, ale v konfrontaci s chladnými a dlouhými nocemi se z něj stává zářivý a báječný svět.“ TUAN, Yi-Fu, *The Good Life*, s. 71.

starém". Úvodní záběr tedy ukazuje prostředí, z něhož chce Davy uniknout (však také střešní konstrukce nádražní haly může připomínat klec). Film končí velmi podobným záběrem – jen Davy se tentokrát objímá se svou přítelkyní. Konec filmu *Killer's Kiss* je tak jedním z mála *happy endů* filmu noir.⁴⁰



S Davym má něco společného Dix z filmu *The Asphalt Jungle*. Ačkoli každý stojí na jiné straně zákona – Davy vystupuje jako čestný a charakterní muž, zatímco Dix, právě propuštěný z vězení, plánuje další loupež – mají společnou touhu vrátit se na místo svého mládí. Dix často vzpomíná na své mládí strávené na farmě u koňů. Kamarádce Doll vypráví o šťastném dětství a o svém oblíbeném černém hříběti. Když je Dix postřelen a vážně zraněn, rozhodne se vrátit na místo, kde prožil své dětství. To se mu povede – byť farma už dávno nepatří jeho rodině – a umírá mezi koňmi. Dix tak ve své snaze o návrat domů uspěje částečně: na vysněné místo se vrací, aby zde alespoň zemřel. Kůň bývá považován za ambivalentní symbol: „je symbolem jak života, tak i smrti,“ popisuje Cooperová⁴¹ a tato nejednoznačnost odpovídá i ambivalentnímu závěru filmu. Dix sice konečně našel odvahu vrátit se na místo svého dětství, ale prožije zde sotva pár minut.

⁴⁰ Srov. též BELL, J. F., *Shadows in the Hinterland*, s. 222-223.

⁴¹ COOPEROVÁ, J. C., *Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů*, s. 94.

Režisér tohoto filmu John Huston sám vlastnil několik závodních koní⁴² a měl i velké zkušenosti se zálibou, která přivedla Dixe do záhuby – se sázením na koně. Svůj film, jehož hrdina může být do jisté míry odrazem režiséra samotného, popsal slovy: „Chtěli jsme ukázat něco zcela konkrétního: tento muž



musel být vychován mezi koňmi, ale byl moc vysoký, aby mohl být žokejem a málo inteligentní, aby se stal trenérem. Začal sázet, a to ho zatáhlo do systému. A najednou tady byla ta strašná potřeba vrátit se domů... a pak upadl na poli. A když upadneš na poli, uvidíš koně, kteří se k tobě blíží a dívají se na tebe, ať jsi kdo jsi. Jeho skutečný domov byl s těmi koňmi.“⁴³ I z těchto slov je patrné, že Huston mínil natočit „šťastný konec“. Dix se na farmu vrátí a to, za jakých okolností se tak stane, je již podružné. Předposlední záběr filmu má zvláštní, nevyváženou kompozici: Dixova tvář a hlava jednoho z koňů jsou v pravém úhlu a v pravém horním rohu, daleko na horizontu, vidíme budovu (obr. 10). Ta snad může být farmou, o níž Dix tak často mluvil. Poslední záběr filmu zachycuje velký celek krajiny: vidíme louku, kde se srocují koně kolem Dixova mrtvého těla a

⁴² Například o jednom ze svých koňů jménem No Bargain a o jeho potomkovi Bargain Lass se rozepsal ve své autobiografii: HUSTON, J., *An Open Book*, s. 152-153. Ve fotografických přílohách té samé knihy je překvapující množství zvířat, s nimiž se John Huston nechal vyfotit: od psů, koček a koňů přes býka, velblouda, slona, pštrosa a rybu až ke gorilám. Není tedy asi náhoda, že Dix, protagonista jeho filmu *The Asphalt Jungle*, patří k těm hrdinům *filmu noir*, kteří mají pro zvířata značnou slabost.

⁴³ STUCLAR, G.; DESSER, D. (eds.), *Reflections in a Male Eye*, s. 225.

farmu v pozadí. I když sledujeme mrtvé lidské tělo, přesto má tento záběr zvláštní poetiku, jež je zcela v rozporu s tím, co jsme až dosud viděli – se syrovými záběry městských ulic.

I Jim z filmu *On Dangerous Ground* prožije podobný návrat jako Dix a Davy. Sice svou pouť začíná ve městě a na venkově je pouze pracovně, ale po krátkém návratu do města se vrací zase na venkov. Ze sociologického průzkumu *Cultural meanings of nature*, kde se autoři zaměřili mimo jiné na to, jaké vlastnosti respondenti přidělují různým přírodním lokalitám (např. pláži, ostrovu, horám, oceánu, džungli) vyplývá, že venkov všichni zúčastnění chápali jako bezpečné místo.⁴⁴ Město, jak jsme již několikrát výše naznačili, je možné chápat spíše jako místo nebezpečné. „Nebezpečí“ figuruje i v názvu tohoto filmu: *On Dangerous Ground* (V nebezpečném území). Ale které „území“ je pro Jima



obr. 11

„nebezpečné“? Město, nebo venkov? Policista Jim, pro kterého je pracovní cesta do hor trestem za jeho brutální chování k podezřelým, přijíždí na venkov ve zcela nevhodných šatech. Má za úkol chytit vraha malého děvčete a ve stíhání mu pomáhá její otec. Režisér filmu, Nicholas Ray, klade ve filmu zřetelný důraz na zcela

odlišný oděv dvou pronásledovatelů, venkovana Waltera Brenta a Jima, muže z města (obr. 11). Walter má čepici, vysoké boty a sportovní bundu do pasu a Jim klobouk, polobotky, dlouhý pršiplášť, košili a kravatu. Když společně pronásledují vraha v zasněženém terénu, Jimovo oblečení je pouze na obtíž. Jim ale není schopen zvládnout kluzký terén v horské krajině ani když jede autem a havaruje. Ačkoli ho předtím Walter, zřejmě v předtuše Jimovy nešikovnosti, zapřísahal „nechte mě řídit“, Jim odmítl. Jimův pohyb venkovem je nepatřičný, zejména když ho srovnáme se zkušeným Walterem. Zdá se, že pro Jima – alespoň dočasně – je „nebezpečné území“ na venkově. To ale pomine na konci filmu. Zatímco dosud se Jim (a diváci s ním) stále někam velkou rychlostí přemísťoval – přičemž následoval jednu trajektorii, která se dá schematicky naznačit takto: jízda městem → odjezd do horské oblasti → pronásledování vraha k Maryině

⁴⁴ POLLIO, H. R.; ANDERSON, J.; LEVASSEUR, P.; THWEATT, M., *Cultural meanings of nature* (dále citováno jako *Cultural meanings of nature*).

domu na samotě → pokračování pronásledování k chatě na vrcholku hory –, na konci filmu, poté, co se Jim po krátkém pobytu ve městě rozhodne vrátit na horskou samotu, už nikam nespěchá. Film končí panoramatem krajiny – kamera setrvává v jednom bodě a jen jakoby v údivu se otáčí za hustými lesy. Ačkoli s největší pravděpodobností nejde o záběr z Jimova *point of view*, i tak toto panorama zřetelně vyjadřuje jeho zklidnění. Nebezpečí, které se z města s postavou Jimyho přemístilo do hor, pominulo. Závěrem filmu sledujeme dokonce Jima, jak vede zasněženým lesem slepou Mary, která není schopna se ve volné přírodě orientovat. Zatímco dříve to byl on, kdo se musel nechat vést horským terénem, nyní je již schopen sám vést. Jeho předchozí nejistota se tedy zcela vytratila. Zajímavé je, že režisér filmu, Nicholas Ray, chtěl původně zakončit film Jimovým návratem do města, čímž by se celá pointa filmu vytratila.⁴⁵

U těchto třech zmíněných filmů můžeme mluvit o šťastném konci. Je příznačné, že těmto hrdinům, kteří hledají na venkově útočiště, se únik z města daří, zatímco Rose z *Cry of the City*, Joe z *Raw Deal*, Bart z *Gun Crazy* a Jeff z *Out of the Past*, kteří na venkov utíkají (nebo chtějí utéct) před zločinem, který spáchali, jsou vesměs zabiti dříve, než se jim podaří jejich plán uskutečnit.

* * *

Na rozdíl od idylického venkova, který slibuje šťastnou budoucnost, je město, jak jsme již uvedli, často líčeno jako zkažené. Někdy je dokonce považováno za *příčinu* všeho zla, které protagonisty potká. Například ve filmu *Body and Soul*, příběhu vzestupu a pádu boxera Charleyho, se jeho matka domnívá, že právě městské prostředí z jejího syna udělalo boxera, což je v rozporu s jejími představami o synově budoucnosti. V jedné scéně si postěžuje: „Před dvaceti lety jsem se chtěla přestěhovat na nějaké hezké místo, aby z něj vyrostl hodný kluk a aby se naučil něčemu užitečnému, ale místo toho žijeme v džungli, takže z něj může být jen divoké zvíře.“ Je evidentní, byť to není řečeno, že „hezkým místem“ Charleyho matka myslí venkov. Aby byla matčina slova o hrůznosti města potvrzena, několik minut poté, co je pronese, skupina gangsterů vyhodí do povětří obchod s potravinami, který Charleyho rodiče živí, přičemž v troskách zahyne Charleyho otec.

Vraha ve filmu *Phantom Lady* dožene k jeho činům New York. Muž uškrtí svou kravatou ženu hlavního hrdiny a několik nepohodlných svědků a ve finále se přiznává mladé dívce, své další potenciální oběti: „Nikdy jsem neměl rád město, všechen ten zmatek a špínu. A lidé ve městě, ti mě nenávidí, protože jsem jiný

⁴⁵ McARTHUR, C., *Underworld U.S.A.*, s. 132.

než oni. Nepatřím sem. Ani ty sem nepatříš. Není spravedlivé, aby někdo jako ty tak trpěl. Měla bys být šťastná.“ Ve zvrácené logice vraha je lepší být mrtvý, než žít ve městě. On sám se tak považuje spíše za spasitele, který svým obětem pomáhá, jelikož je svým způsobem osvobozuje od utrpení, které přináší život ve městě.

Prohnilost města se jasně projeví i ve společensko-kritickém filmu *Thieves' Highway*. Chudá rodina hlavního hrdiny Nicka bydlí na venkově a jeho otce, který si chce přivydělat peníze prodejem rajčat v San Francisku, podvede nepoctivý kupec. Překupník, který mu měl za rajčata zaplatit, ho opije a posadí za volant jeho nákladního auta. Otec havaruje a přijde o nohy. Nick se rozhodne odhalit muže, který podvedl jeho otce a vydá se stejně jako on do San Franciska – tentokrát prodávat jablka. Ačkoli i život na vesnici je ve filmu protkán různými drobnými podvody a nepravdami (Nickův společník, Ed Kinney, lže dělníkům, s nimiž měl původně jet do San Franciska, že nikam nepojede; nezaplatí farmářům za jablka, co slíbil apod.), nikdy nejde o podvody takových rozměrů, s nimiž se Nick a jeho otec setkají v San Francisku. V žádném případě pak na vesnici nejde o zdraví, natož o život. Naopak z cesty do San Franciska se Nickův otec se vrátí zmračený a Nick sám jen těsně unikne smrti.

Ve filmu *Beyond the Forest*, jenž se odehrává v maloměstě, se objevuje hrdinka, Rosa, která na rozdíl od Nika a jeho rodiny život na maloměstě nesnáší a touží žít v blízkém Chicagu. Jak popisuje Mary Ann Doane: „Film ukazuje na tradiční rozdíl město/venkov: Rosina touha – odjet vlakem do Chicaga a nechat za sebou podle ní nudu a klaustrofobii života na maloměstě – je ztělesněna v soundtracku neustálým opakováním písně 'Chicago, Chicago'. Rosa se každý den co nejlépe obleče a jde na nádraží, jen aby se *dívala* na vlak do Chicaga. [...] Její fascinace vlakem je vlastně fascinací jeho falickou mocí dovézt ji 'někam jinam'.“⁴⁶ Rosa od počátku filmu udržuje nemanželský vztah s bohatým mužem z Chicaga a touží, aby si ji její milenec vzal a odvezl do města. Zdá se, že samotná osoba milence není podstatná – mnohem důležitější roli tu hraje jeho sociální status a bydliště. Když ale za ním sama do města iniciativně přijede, zjistí, že město je poměrně nehostinné. Milenec ji zprvu odmítne přijmout ve své kanceláři, později se spolu setkají a on ji sdělí, že se žení. Když se Rosa v reakci na milencovo přiznání nechá vysadit z automobilu, v němž spolu právě jedou, je konfrontována s negativní stránkou města: hustě prší, na ulicích ji obtěžují muži, když vejde do baru, číšník ji vykáže s tím, že zde nemůže sedět bez doprovodu,

⁴⁶ DOANE, M. A., *The Desire to Desire*, s. 64.

lidé se jí posmívají apod. Následuje střih a v dalším záběru hrdinka jede vlakem domů. Ačkoli touží po životě v Chicagu, je jasné, že se v něm neumí prosadit, nedokáže přemoci jeho nehostinnost. Poněvadž ovšem nechce žít ani na maloměstě, není překvapující, že na konci filmu umírá. A jak konstatuje Mary Ann Doane: „ostentativně umírá na zánět pobřišnice, způsobený potratem, který si [Rose] sama vyvolala, ale její smrt ve skutečnosti zapříčinila šílená, nepotlačitelná touha opustit navždy maloměsto a odjet vlakem do Chicaga“.⁴⁷

Podobný, byť ne tak extrémní, „trest“ za touhu odstěhovat se do města potká i jednu z dívek ve filmu *The Red House*. O mladíka Natha se uchází dvě dívky: jedna z nich, Tibby, je posedlá myšlenkou žít ve městě, zatímco Meg je spokojená se svým životem v domku na samotě. Není zřejmě náhoda, že ani tentokrát „městachtivá“ dívka nedopadne dobře – podvádí Natha s Tellerem, o němž diváci vědí, že je vrah, a při zběsilém automobilovém útěku (zřejmě do města) milenci havarují. Tellera vzápětí zatknou policie.

Na rozdíl od zkaženosti města a potažmo i těch, kdo v něm žijí nebo chtějí žít, se ve *filmech noir* často zdůrazňuje léčivá síla venkova. Tento rys ostatně není ničím novým, píše se o něm již několik století. Podle Simona Schamy se podobné tvrzení objevilo již v první příručce, jak kreslit krajiny od Henryho Peachama z roku 1612: „Peachamův emblém *Rura Mihi et Silentium* [...] vyjadřoval naprosto jednoznačně, že venkovský život má být ceněn jako mravní lék na neduhy dvora a města – pro léčebné schopnosti zdejší flóry, pro křesťanské souvislosti býlí a květeny a především pro své svědectví o nekonečné dobrotě stvořitelově.“⁴⁸ O bezmála tři a půl století později tato slova stále platí. Jen na venkově se hrdina může uzdravit. Například ve filmu *Du rififi chez les hommes*⁴⁹ doporučuje mladík staršímu muži, který pokašlává: „Jed' na venkov. Dostaneš trochu vzduchu do plic.“ Muž na jeho pobídku reaguje: „A kdo myslíš, že jsem? Farmář?“ Mladík ale trvá na svém: „Potřebuješ výlet na venkov.“ Muž se na venkov nevydá a záchvat kašle (který by snad vesnický vzduch potlačil) později málem prozradí skupinku lupičů v momentě, kdy se pokoušejí zneškodnit alarm v klenotnictví. *Fallen Angel*, jiný *film noir*, se odehrává v maloměstě Walton zhruba na půli cesty mezi Los Angeles a San Franciskem. V městečku

⁴⁷ Ibid., s. 39.

⁴⁸ SCHAMA, S., *Krajina a paměť*, s. 9.

⁴⁹ Ačkoli je tento film francouzský, zařadili jsme ho do našeho zkoumání, poněvadž byl natočen Julem Dassinem, který v USA natočil několik klíčových *filmů noir* (mj. *The Naked City* a *Brute Force*) a USA opustil roku 1953 pouze proto, že byl nařčen z „neamerické činnosti“ a dostal se na „černou listinu“. Film *Du rififi chez les hommes* zřetelně navazuje na jeho americkou kariéru.

pobývá i policista z New Yorku, který podle servírky Stelly „Přijel sem, aby se uzdravil.“

Neobvyklým filmem „o venkově bez venkova“ je *The Lost Weekend*. Žádnou přírodu sice nevidíme, ale chybělo málo: víkend z názvu filmu je totiž „ztracený“, protože není prožitý na venkově. Na začátku filmu mají jet bratři Wick a Don na farmu. Během balení Wick nabídne Donovi svetr a popisuje idylickou přírodu, která na ně čeká: „Radši si ten svetr vem s sebou, Done. Na farmě bude zima... Uděláme si bezvadnej víkend. [...] To ti udělá dobře, Done, po tom všem, číms' prošel. Stromy, tráva, sladký jablečný víno a podmáslí a voda ze studny, která je tak studená, že jsi to ještě nezažil.“ Jejich plány se ale nakonec neuskuteční a my jsme tak namísto léčivé síly venkova svědky Donova (městského) deliria tremens. *The Lost Weekend* se neočekávaně stal obrovským hitem v USA a v časopise *Life* se psalo, že fráze: „let's lose a weekend“ (doslova „pojďme ztratit víkend“) se tehdy běžně užívala ve významu „pojďme na sklenku“.⁵⁰ Idylická podoba venkova, kterou nám není dáno ve filmu spatřit, vyniká ještě více v kontrastu se zobrazením města. Axel Madsen ho ve Wilderově biografii popisuje takto: „Podoba New Yorku v *The Lost Weekend* je jedna z nejnelítostnějších v celé historii kinematografie: noční můra ulic, po nichž jsou poházeny odpadky, zaneřádné byty s výhledem do polorozpadlé kamenné divočiny, hučení vlaku nadzemní dráhy na Third Avenue v mizerném světle letního rána.“⁵¹

Jak opět vidíme, ve srovnání s městem se venkov většinou prezentuje jako idylický. Má ale často ještě jeden aspekt: je zaostalý. Dana Polan rozvíjí svou myšlenku, že zobrazení vesnice ve filmu je v protikladu s technologií kinematografie jako takové, následovně: „kinematografie, produkt modernity, usiluje o to, aby sama sebe propagovala skrze předvádění strojů a zobrazení technologických možností, které jsou, zdá se, nekompatibilní s mytologií jednoduchosti vesnického života.“⁵² Jeho poznámka o „jednoduchosti vesnického života“ se vztahuje i k *filmu noir*. V tomto ohledu je typický film *Laura*. Když Laura, o níž si všichni myslí, že je mrtvá, přichází do svého domu, vysvětluje detektivovi, proč neměla přístup k žádným médiím, a nevěděla proto o své údajné vraždě: „Byla jsem na venkově... Tam nedostanete noviny. [...] Rádio bylo rozbité.“ Podobně ve filmu *Anatomy of a Murder* Paul Biegler neví nic o vraždě, která se stala ve městě. Jeho přítel mu řekne: „Kdybys nebyl na rybách tam, kde lišky dávají dobrou noc, věděl bys' o tom.“

⁵⁰ LALLY, K., *Wilder Times*, s. 162.

⁵¹ MADSEN, A., *Billy Wilder*, s. 26.

⁵² POLAN, D., *Power and Paranoia*, s. 118.

Na venkově tedy postavy často nemají žádné spojení s městem. V obou výše zmíněných filmech se hrdinové nedostanou k informaci o vraždě, jelikož jsou mimo dosah médií. A možná právě tato izolace vytváří z přírody nebo z venkova tak atraktivní prostředí pro hrdiny *filmů noir*. Polan má ještě jednu teorii o zobrazení vesnice ve filmu: „Též je možné, že samotná mytologie vesnického života je prostě nevhodná pro *narativní* reprezentaci, poněvadž tato mytologie vyžaduje obraz vesnice mimo veškerý konflikt, mimo drama.“⁵³ Je příznačné, že hrdinové obou výše zmíněných filmů jsou mimo dění, dokud se nevrátí do města, kde se dovědí o probíhajících vyšetřováních. Na základě jejich výpovědí a jejich překvapených reakcí tušíme, že mimo město „pouze“ odpočívali, neboli: nedělali nic.

* * *

Vraťme se ještě jednou k Danovi Polan. Jako jeden z typických rysů narativity amerických filmů z čtyřicátých let zmiňuje návrat z vesnice k městu: „[...] vyprávění o vesnici není konečné řešení. Všimněme si, že mnoho pastorálních filmů končí odkazem k lesku města, což lze chápat jako symbol této nedokončenosti.“⁵⁴ Ve *filmu noir* sice spíše převažuje vyprávění, kdy se hrdina ve městě touží vydat na venkov a pokud se mu to podaří, tak tam zůstává, ale výjimečně se ve *filmu noir* hrdina vydává po trajektorii město → venkov → město. Jedním z takových filmů je *Outrage*, který natočila jediná žena mezi *noir* režiséry: Ida Lupino. Ann Waltonovou, hlavní hrdinku filmu, která se míní brzy vdát, záhy po začátku filmu znásilní náhodný kolemjdoucí. Nedokáže se s takovou potupou smířit, psychicky se zhroutí, svatbu odloží a odjíždí z města. Závěrečnou část cesty jde dokonce pěšky. Zraní se, omdlí a pomůže jí muž z blízké vesnice. Oba muži, s nimiž se během první třetiny filmu setká, ji neznají, je pro ně cizí. První z nich, kterého potká ve městě, ji znásilní. Druhý, kterého potkává na vesnici, jí pomůže.

Tato dualita stvrzuje myšlenky Yi-Fu Tuana, který se otázkou cizích lidí zabývá ve své knize *The Good Life*: „Mimo úzký okruh rodiny, přátel a známých je [ve městě] velké množství cizích lidí. Žití mezi nimi je výhradně městskou zkušeností. Ve světě mimo město jsou cizí lidé výjimkou. Mohou se setkat i s vlídným přijetím.“⁵⁵ Jak ale přidává: „Neznamená to nutně, že venkované jsou nezbytně k cizím lidem milejší; vidí jich ale daleko méně a laskavost se snáze

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid., s. 117.

⁵⁵ TUAN, Yi-Fu, *The Good Life*, s. 74.

zažehne, když je vyžadována tak málokrát.⁵⁶ Sociolog Paul R. Amato podporuje tvrzení Yi-Fu Tuana s odkazem na empirické výzkumy, které byly v této oblasti provedeny. I jeho závěr je jednoznačný: „Tendence obyvatel města většinou nepomáhat cizím lidem se zdá být univerzálním aspektem života ve městě.“⁵⁷

Bruce, místní duchovní, se Ann ujme, když je v nejzuboženějším stavu – je znavená po dlouhé chůzi, zranila si nohu a zemdleně leží u cesty. Nechá ji u sebe bydlet a ukáže jí okolí vesnice, především svůj tajný úkryt, v němž jako chlapec „čekal na bizona“ a nyní sem chodívá odpočívat a kreslit. Jeho úkryt se později stane i Anniným úkrytem, kde se schová poté, co zaútočí na muže, který ji obtěžoval. Bruceho úkryt jasně vykazuje rysy „místa s tajemstvím“, případně „místa jako stavu vědomí“ tak, jak je popsala Dana Hodrová: „Právě tam, kde je místo spjato s mystickou událostí – mystickým vytržením, iniciačním poznáním, začíná být zřejmé, že je něčím jiným než pouhou ohradou, prostorovým rámcem či 'nádobou' událostí, že totiž je metaforickým vyjádřením stavu vědomí, ne-li přímo tímto stavem.“⁵⁸ Když Bruce ukazuje Ann svůj úkryt, říká: „Uplynulo pětadvacet let než jsem se sem zase vrátil. Víš, něco jsem hledal. Říkejme tomu víra. [...] Bylo to nádherné. Konečně jsem našel sám sebe. Svou víru. Byl to ten nejbáječnější pocit, který jsem kdy zažil.“ Na tomto místě Bruce prožl a právě tady zasvěcuje Ann do svého zážitku. Když se později Ann sama do úkrytu vrací, zdá se, že hledá nejenom bezpečí, ale že čeká i na osvícení, které tady prožil Bruce. Kde jinde by se jí ho mělo dostat než tady, v místě s tajemstvím, které si „v sobě nese vzpomínky na všechny bytosti, které se na něm ocitly“.⁵⁹ Tento úkryt, můžeme-li to tak říci, ví o Bruceově víře a ví, že ji Bruce nabyt právě zde. I Ann zde pochopí, kam patří a chce zůstat s Brucem ve vesnici. Ten jí to ale z



⁵⁶ Ibid., s. 76.

⁵⁷ AMATO, P. R., *Urban-Rural Differences in Helping Friends and Family Members*, s. 249. Amato v této studii též ukazuje, že tendence (ne)pomáhat přátelům a příbuzným může být odlišná od tendence (ne)pomáhat cizím lidem.

⁵⁸ HODROVÁ, D., *Místa s tajemstvím*, s. 8.

⁵⁹ Ibid., s. 10.

poněkud nejasných důvodů rozmluví (viz níže).

Scéna, kdy Bruce ukazuje Ann úkryt (obr. 12) a scéna, kdy ji závěrem filmu v úkrytu nachází (obr. 13), jsou velmi podobně komponované: v obou scénách je výrazně akcentován strom – úkryt, zdá se, plní svou funkci, pouze když hrdina sedí u stromu. Strom je tím, co poskytuje pocit bezpečí v jinak otevřené krajině. Evidentně jde o strom letitý, s velkou pravděpodobností mnohem starší než hrdinové filmu. Místo tak získává další tajemství – kdo sem chodil před Brucem? Co zde prožíval? Symbolika stromu obecně je velmi bohatá. Co nám v našem kontextu může připadnout až ironické, je časté spojení mezi stromem a plodností ženy.⁶⁰ Ann ve filmu totiž soustavně doplácí na to, že je (plodná?) žena – nedokáže se ubránit násilníkovi a je znásilněna, při druhém konfliktu se sice muži, který ji chce políbit, ubrání, ale málem ho zabije.

Zajímavě komponovaný záběr, tentokrát s celým stromořadím, vidíme



těsně před tím, než Bruce Ann nalezne. Ann již docházejí síly, když se navíc zvedne silný vítr a ona stojí, zcela vysílena, u stromu s botami v rukou (obr. 14). Kamera ji zabírá v extrémním podhledu, její pohled směřuje kamsi *off-screen*. Jak víme, v historii kinematografie se podhled často užívá v momentě, kdy režisér

potřebuje zdůraznit autoritu, případně neomezenou moc hrdiny. V tomto filmu je ale podhled využit zcela proti této konvenci. Snad s výjimkou scény znásilnění na tom Ann nebyla (a nebude) ve filmu nikdy hůř, nikdy nebude bezmocnější. Tento záběr jako by spíše předjímal následující události, jako by naznačoval, že Ann se *brzy* zbaví stigmatu znásilněné ženy a znovu získá ztracené sebevědomí.

V té souvislosti je ironické, že Ann, která je na venkově s Brucem evidentně šťastná, se po několika měsících vrací do města ke svému snoubenci, na jehož existenci již divák zcela zapomněl. K návratu ji paradoxně přemluví Bruce, nedbaje toho, že Ann ho opakovaně žádá, aby ji nechal bydlet u sebe. Její návrat je nelogický a skoro se zdá, že se Ida Lupino chtěla prostě vyhnout za každou cenu šťastnému konci, tak nepatřičnému pro *film noir*, a jen proto posílá svou hrdinku zpět do města. Do města, které je nejenom plné cizích lidí, ale kde není ani žádné útočiště, kde by Ann mohla najít úkryt, pokud by to někdy

⁶⁰ FRAZER, J. G., *Zlatá ratolest*, s. 109-110.

potřebovala. Na začátku filmu, po znásilnění Ann, máme možnost vidět reakce okolí – sousedů z ulice či spolupracovníků. Vesměs jsou negativní – lidé se od Ann odvracejí, poodívají ji pozorují a podobně. Pravděpodobnost, že by se jejich pohled na Annino stigma mohl po několika měsících změnit, je mizivá. Ann tak utíká z idylického venkova zpět do nehostinného města. Je příznačné, že o jejím návratu víme, ale už ho neuvídíme. Bruce jde Ann doprovodit na autobusovou zastávku, která se nachází za vesnicí a poté, co autobus odjede, končí Lupino svůj film záběrem na Bruceho, odcházejícího k zaparkovanému autu. I když vyprávění ve filmu *Outrage* nebylo výhradně fixováno na Ann a byli jsme svědky i scén, u nichž nebyla přítomna (např. když se Bruce na policejní stanici dozví, že Ann hledají její rodiče), nikdy jsme nesledovali děj na zcela jiném místě (jak se později ukáže, v době, kdy Bruce mluví s komisařem, sedí Ann v cele, možná na doslech od kanceláře). Teprve až v posledním záběru si kamera „nechává“ ujet Ann a zaměřuje se na postavu, která se ve filmu objeví až po pětatřiceti minutách filmu – na duchovního Bruceho.

Na rozdíl od Ann, která se po krátkém pobytu ve vesnici vrací do města, Bruce, jak víme z jeho vyprávění, žil původně ve vesnici, odkud se přestěhoval do města a poté zpět do vesnice. Město bylo v jeho životě pouhou epizodou (byť dlouhou), protože to, co hledal, našel až na vesnici, kde kdysi trávil dětství. Sice se zdá, že i Ann našla na vesnici to, co hledala – útočiště –, navzdory tomu ale vesnici opouští.

Bruce je jeden z mála, ne-li jediný z hrdinů *filmu noir*, který na venkov opravdu patří, kterého bychom mohli s venkovem či přírodou přímo ztotožnit. Podle Hodrové jsou totiž vztahy mezi místem a postavou někdy tak těsné, že je nelze od sebe oddělit: „[postavy] splývají s místy, postava je místem, které je pro ni charakteristické (případně sledem míst, kterými prochází), nese si místo (místa) v sobě“⁶¹. Hrdinek, které jsou od venkova neoddelitelné, lze nalézt hned několik: například Ann ve filmu *Out of the Past* nebo Mary ve filmu *On Dangerous Ground*. Obě zmiňuje Janey Place ve své eseji *Women in film noir*, kde podobný archetyp žen nazývá „spasitelka“: „Nabízí odcizenému, ztracenému muži možnost zapojení se do stabilního světa bezpečných hodnot, rolí a identit.“⁶² Než stručně připomeneme roli Ann a Mary ve výše zmíněných filmech, upozorníme na to, že Bruceho z filmu *Outrage* bychom analogicky mohli nazvat spasitelem. Roli, kterou v *Out of the Past* a *On Dangerous Ground* hrají dle Placeové ženy,

⁶¹ HODROVÁ, D., *Místa s tajemstvím*, s. 10.

⁶² PLACE, J., *Women in film noir*. In KAPLAN, E. A., *Women in Film Noir*, s. 50.

zastává v *Outrage* muž. I on pomůže Ann „zapojit se do stabilního světa“. Zdá se, že jediné, v čem se liší *Outrage* od dalších dvou filmů, je přehození genderových rolí. Namísto spasitelky zde vystupuje spasitel a namísto „zachráněných“ mužů se zde objevuje „zachráněná“ žena. Je možné, že k tomuto unikátnímu přehození rolí došlo kvůli tomu, že režisérkou filmu *Outrage* byla žena?

Ale vraťme se k dvojici zmiňovaných protagonistek: Ann žije na venkově, Mary (kterou shodou okolností hraje Ida Lupino, režisérka *Outrage*) na samotě v horách. Ani jedna svůj pobyt nezmění, naopak jsou k tomuto prostředí připoutány a nejsou schopny života nikde jinde, natož pak ve městě. Naopak jejich potenciální partneři – Jeff v *Out of the Past* a Jim ve filmu *On Dangerous Ground* – významně mění svoje pozice. Jeff přichází z města na venkov, protože utíká před svou temnou, městskou minulostí. Tady si uvědomí, že právě zde chce prožít svou budoucnost, ale přesto se musí vrátit do města. Jim („velmi narušený a agresivní“⁶³) též přichází z města na venkov, ale pracovně, s cílem vyřešit vraždu. Na chvíli se do města vrací, ale pak opět – snad natrvalo – přijíždí na venkov. Ve filmu *On Dangerous Ground* je tak ukojena Jimova touha po šťastné budoucnosti v přírodě, ačkoli si svou touhu uvědomí až poté, co se musí vrátit do města. Zatímco Ann byla schopna Jeffa „spasit“ jen na krátkou dobu – do momentu, kdy si ho jeho minulost v podobě Whita Sterlinga a jeho ženy Kathie (viz s. 11) zase vyhledá –, Mary se podařilo Jima před městem, a jím samým, uchránit snad definitivně.

* * *

Zatímco ve většině výše zmíněných případů hrdina či hrdinka měnili místo pobytu pouze dvakrát, Jim ve filmu *On Dangerous Ground* cestuje mezi městem a venkovem vícekrát. Jeho trajektorii lze schematicky vyjádřit město → venkov → město → venkov. V tomto filmu se dají dobře sledovat rozdíly mezi zachycením města a vesnice. Film začíná hektickou jízdou kamery skrze městské ulice a končí klidným panoramatem přírodní scenerie. Na začátku kamera snímá scénu pravděpodobně z automobilu a divák tak přijímá pozici někoho, kdo sedí v autě jedoucím ulicemi. Vidíme noční město, ale noc ve městě je zřídka úplně temná: všude svítí spousta neonových reklam, které ulice osvětlují. Na konci filmu je v panoramatu ukázána horská krajina. Různé způsoby zachycení města a zachycení krajiny odpovídají tomu, jak jsou tyto dva prostory chápány. V podnětném průzkumu s názvem *Cultural meanings of nature* autoři totiž zjistili,

⁶³ Ibid., s. 52.

že z osmnácti přírodních lokalit jen planina a venkov jsou chápány jako konstantní.⁶⁴ Ačkoli to není řečeno, lze lehce odvodit, že město by bylo chápáno jako dynamické. Film *On Dangerous Ground* lze chápat jako potvrzení tohoto průzkumu: když kamera ukazuje město, sama se pohybuje a nikdy se nevrací k tomu, co již bylo jednou ukázáno. Ale když kamera ukazuje přírodu, stojí v jednom jediném bodě, zůstává nehybná a ukazuje v panoramatu prostor kolem. K městu patří dynamika – venkov je statický.

Panorama krajiny se ve *filmu noir* objevuje poměrně často. Například ve filmu *Border Incident*, který se pohybuje na rozhraní mezi *filmem noir* a westernem⁶⁵, vidíme panorama pouště na mexicko-amerických hranicích jako jednu z prvních scén ve filmu, která jasně určuje místo děje – film se zaměřuje na to, jak podvodníci z USA organizují nelegální imigraci Mexičanů a jak jsou následovně Mexičané nuceni těžce pracovat za špatných podmínek. Podle Dominique Brégent-Heald je úvodní záběr na krajinu obecně jedním z charakteristických rysů *filmů noir*, které se odehrávají na hranici (ty nazývá *border noirs*). Tyto záběry podle ní „ukazují vliv okolní krajiny na příběh, který se právě začíná rozvíjet“.⁶⁶ Zároveň ale podle ní „krása prostředí poskytuje dech beroucí kontrast k příběhu o vraždě“.⁶⁷

⁶⁴ Cultural meanings of nature.

⁶⁵ Připomeňme, že krajina je ve westernu prominentním místem děje. Podle Roberta Stama a Elly Shohatové je krajina ve westernech často „chápána jako pustá a panenská zároveň, přičemž je často spojená s biblickou symbolikou – ‚Zaslíbená země‘, ‚Novodobý Kanaán‘, ‚Boží půda‘“. Srov. STAM, R.; SHOCHAT, E., *Unthinking Eurocentrism*, s. 116.

⁶⁶ BRÉGENT-HEALD, D., *Film Noir and the North American Borders*, s. 126.

⁶⁷ Ibid.

Další panorama krajiny lze spatřit ve filmu *Odds Against Tomorrow*. Trojice mužů z New Yorku se rozhodne vyloupit banku v malém městečku Melton. Každý zvlášť přijíždí do místa plánované loupeže, přičemž každý se jinak



obr. 15



obr. 16



obr. 17

připravuje na večerní akci. Dva z nich nezávisle na sobě pozorují řeku, kterou vidíme právě v panoramatu. Panorama krajiny okolo Meltonu jsme mohli vidět i dříve, když si hrdinové přijeli do městečka ověřit některé detaily. Do dne loupeže byl film poměrně dynamický, ale v momentě, kdy přijedou lupiči do maloměsta, se čas jakoby zastaví. Tři hlavní aktéři se procházejí po okolí, každý z nich se potkává s něčím nečekaným – se zajícem, vynořujícím se ze skalisek (obr. 15), s rozbitou panenkou, kterou přinesla řeka (obr. 16), s nápisem na soše (obr. 17)⁶⁸. Všechny tři záběry jsou ukázány z *point of view* jednotlivých protagonistů, velikost záběrů i jejich kompozice je takřka totožná. Od příjezdu do maloměsta až po začátek loupeže uplyne celých šestnáct minut filmu, kdy se „nic neděje“, kdy hrdinové pouze čekají na šestou hodinu – v tu dobu mají začít přípravy na loupež. Naprostou většinu času tráví na okraji města, u řeky, ve skalách, v lesíku. Podobně jako v případě filmu *On Dangerous Ground* je venkov zobrazen staticky – kromě panoramat, kdy kamera z jednoho bodu zabírá okolní krajinu, se scény z Meltonu skládají z velké části ze statických záběrů na život v maloměstě.

Zobecníme-li naše postřehy, můžeme prohlásit, že ve *filmech noir* se ve scénách, kdy hrdina či hrdinové pobývají v přírodních lokalitách či na venkově, nejenom často pozastavuje vývoj daného příběhu a zdánlivě se jakoby „nic neděje“, ale zároveň kamera se na čas pozastaví. Způsob snímání scén tedy víceméně odpovídá „pozastavenému“ ději.⁶⁹

⁶⁸ Jen na okraj připomeňme, že jde o nápis značně ironický – muž, který se právě chystá vyloupit banku, čte: „Cokoli se tvé ruce chystají provést, ať to provedou se vsí silou.“

⁶⁹ Srov. též naši úvahu nad filmy *Laura* a *Anatomy of a Murder* na s. 20-21.

2.2 Dům na samotě

Několik *filmů noir* se odehrává na odlehlých samotách (*Storm Fear, The Red House, On Dangerous Ground*). Jde většinou o ranče či domy, které jsou vzdáleny od civilizace a jejich obyvatelé tak mají značně ztíženou možnost kontaktu s jinými osobami. V některých filmech se odlehlost od civilizace zdůrazňuje hned od počátku. Například ve filmu *The Red House* vypravěč popisuje, že od Morganovy farmy je „jediným přístupem k okolnímu světu vesnická cesta, která vede kolem“. Ovšem obyvatelé osamělých usedlostí často ani nemají zájem těchto omezených možností využít. Jak říká jedna z postav ve filmu *The Red House*: „Neměli jsme žádnou potřebu jezdit do města.“

Život v domech na samotě je vždy idylický⁷⁰ – do okamžiku než ho naruší příchod někoho z města. Ve filmu *The Red House* žije schovanka Megan na farmě s Petem a jeho sestrou Ellen, kteří ji vychovávali po smrti jejich rodičů. Žijí si spokojeně do doby, než zde začne pomáhat Nate, Meganin spolužák. Navzdory přísnému zákazu od Petea začne Nate, později i s Megan, prozkoumávat blízký les. Naleznou polorozbořený dům, „Red House“, který, jak se dozví až na konci filmu, byl před mnoha lety dějištěm dvojnásobné vraždy – Pete zabil Meganiny rodiče a svůj zločin, o němž věděla jen jeho sestra, se mu podařilo skrýt. Následky tohoto odhalení jsou ale dramatické: Ellen zastřelí hlídač lesa, kterého si najal Pete ve snaze za každou cenu zabránit Nateovi odhalit jeho tajemství a Pete sám, v sebevražedném úmyslu, utone v loděnici vedle dotyčného domu.

Zhruba v polovině filmu si Pete začne uvědomovat, že idylický život na farmě se zřejmě blíží svému konci a říká své sestře: „Byli jsme tu šťastni, než přišel ten kluk. Meg mě měla ráda, věřila mi, udělala všechno, o co jsem ji požádal. Začínám ji ztrácet.“ Bez Nateovy přítomnosti by sice zůstal dávný zločin neodhalen, ale Megan by se nestala – již podruhé ve svém životě – sirotkem.

Ve filmu *On Dangerous Ground* žijí v domě na samotě uprostřed hor sourozenci Mary a Daniel. Oba se sice vyrovnávají s handicapem – Mary je slepá a Daniel zřejmě lehce mentálně postižený –, ale jejich život, jak lze soudit z Maryina vyprávění, plyne docela poklidně. Krize nastane v momentě, kdy se Daniel vydá do blízké vesnice a zavraždí mladou dívku, která se mu vysmívá. Na

⁷⁰ I ve smyslu, v jakém tento pojem využívá Bachtin (BACHTIN, M. M., *Román jako dialog*, s. 347-363) a Hodrová. Hodrová uvádí: „Idylický žánr zná 'šťastný dům', který je středem idylické krajiny, příbytek jako místo nezkaleného či nanejvýš dočasně narušeného rodinného štěstí, dům jako prostor skýtající útočiště před 'hrozným světem'." HODROVÁ, D., *Místa s tajemstvím*, s. 70.

místo je (z města) vyslán policista Jim, který má vraždu vyšetřit. Společně s otcem zavražděné dívky jdou po stopách vraha, které je dovedou k domku na samotě, kde sourozenci bydlí. Jejich „hon“ na Daniela později vyvrcholí jeho smrtí – pronásledovatelé Daniela doslova „uženou“. Uklouzne na skále a zřítí se.⁷¹ Podobně jako ve filmu *The Red House*, i zde zapříčiní příchozí muž z města smrt jediné osoby, která je hlavní hrdince blízká. Navzdory tomu (nebo právě díky tomu?), opět identicky s filmem *The Red House*, se hlavní hrdinka s mužem z města sblíží a oba filmy mají šťastný konec – závěr obou filmů slibuje začátek vztahu mezi mužem z města a hrdinkou, která díky jeho vlivu přišla o veškeré blízké.

Film *Storm Fear* nabízí jiný příběh – v domě v horách žijí manželé Elizabeth a Fred a jejich malý syn. Jeden večer do jejich domu vtrhnou tři gangsteři (dva muži a jedna žena), kteří prchají před policií. Jak se brzy ukáže, jeden z gangsterů, Charlie, se s Elizabeth dobře zná. Též je možné, že chlapec je ve skutečnosti jeho synem. Přítomnost gangsterů tak představuje hned dvojnásobné nebezpečí – jednak přítomnost bývalého Elizabethina milence může ohrozit fungování rodiny a jednak je samozřejmě znepokojující samotná přítomnost tří ozbrojených lidí, které hledá policie. Závěr filmu je tragický pouze pro gangstery – všichni tři při pokusu uprchnout přes hory umírají.

Všechny tři filmy spojuje nejen vzdálenost od civilizace, ale i okolní nebezpečná krajina. Ve všech zmiňovaných filmech někdo zahyne v okolí domu kvůli nebezpečnému terénu – Pete v *The Red House* utone v říčce, Daniel v *On Dangerous Ground* spadne ze skály a Ednu, gangsterku ze *Storm Fear*, shodí jeden z jejích kompliců z útesu. Dalším společným znakem je ztížená, snad až nemožná, orientace a pohyb v okolním terénu. Někdy, ale ne vždy, jsou v jisté výhodě místní obyvatelé. Ve filmu *On Dangerous Ground* získává Daniel nad svými pronásledovateli (jako místní) velký náskok a naopak pro Jima, muže z města, je pohyb terénem velmi obtížný (viz též s. 16). Gangsteři ze *Storm Fear* nemají vůbec odvalu vydat se na cestu sami, a proto přemluví Elizabethina syna (místního), aby je terénem vedl. Přesto nedokáží hory přejít – částečně kvůli zcela nevhodnému, městskému, oděvu: Edna s sebou například vláčí norkový kožich, kterého se odmítá vzdát a jenž nakonec zapříčiní její smrt, když ji její komplic, unavený Edniným neustálým stěžováním na váhu kožichu, shodí z útesu. Ale ve filmu *The Red House* trvá Megan a Nateovi, navzdory tomu, že

⁷¹ Připomeňme, že v jiné souvislosti se Hodrová zmiňuje též o hoře, která zabíjí nikoli „cizince, příchozího odjinud, ale právě člověka z hor“. HODROVÁ, D., *Místa s tajemstvím*, s. 64.

Megan je místní, několik dnů (možná i týdnů), než se jim podaří nalézt dům skrytý v lesích.

Dům na samotě bývá často útočištěm, místem klidu. V domě je vždy lépe než v okolní krajině. Například ve filmu *Storm Fear* jsou záběry z domu, kde hoří krb a Elizabeth opečovává své nezvané hosty, prokládány záběry na okolí domu, kde se právě strhla sněhová bouře (v té později zřejmě umrzne Elizabethin manžel). Ve filmu *On Dangerous Ground* se zase slepá Mary nedokáže vně svého domu orientovat – vidíme ji i upadnout, v jiné scéně ji musí vést Jim. Naopak ve svém domě se orientuje lépe než vidící Jim. Ve filmu *The Red House* žije ve svém domě Pete se sestrou a svou schovankou spokojeně mnoho let, zatímco okolní krajina skrývá tajemství, které může vyzradit Peteův zločin. V domech samotných je tedy útulno, ale jsou vždy obklopeny nelítostnou krajinou, kterou člověk musí dobře znát, aby dokázal využít toho pozitivního, co nabízí. Jinak mu krajina ukáže spíše svou nebezpečnou tvář a není výjimkou, že nežádoucího vetřelce zahubí.

* * *

Některé *filmy noir* hraničí s tzv. gotickým filmem. Adjektivum „gotický“ přešlo do kinematografie z literatury – termín „gotický román“ se běžně užívá a, jak vysvětluje Tania Modleski, „může být identifikován díky ilustraci na obalu: na každé stojí mladá dívka v dlouhé vlající róbě před obrovským, strašidelně vypadajícím hradem nebo panstvím. Atmosféra je pochmurná, blíží se bouře a éterická dívka je zřetelně vystrašena.“⁷² Děje gotických filmů jsou často podobné a variace jsou pouze jemné: dívka přichází na panství často jako novomanželka a zjišťuje, že buď její manžel zavraždil svou předešlou ženu, nebo že se chystá zavraždit ji samotnou. Často se též manžel pokouší dohnat svou novou ženu k šílenství. Panské sídlo, kde se většina gotických románů (a potažmo i gotických filmů) odehrává, je specifickým případem domu na samotě.

Z *filmů noir* můžeme do této skupiny zařadit snímky *My name is Julia Ross*, *Rebecca*, *Secret Beyond the Door...*, *The Spiral Staircase* a *Dark Waters*. Dle Diane Waldmanové, která se gotickým filmem zabývá, byly v období 1940 až 1948 (kam spadá vznik všech pěti výše zmíněných filmů) tyto filmy „produkovány takřka každým hollywoodským studiem s těmi nejprestižnějšími režiséry a s tím nejlákavějším obsazením“.⁷³

⁷² MODLESKI, T., *Loving with a Vengeance*, s. 59.

⁷³ WALDMAN, D., „At last I can tell it to someone!“, s. 29.

Panství v těchto filmech se svými rozměry velmi liší od domku na samotě, jaký jsme viděli třeba ve filmech *On Dangerous Ground* nebo *Storm Fear*. Ve všech pěti zmíněných případech jde o luxusní dům s mnoha místnostmi, obhospodařovaný početným služebnictvem. Každý z domů skrývá své tajemství – ve filmech *Rebecca* a *Secret Beyond the Door...* je jeden z pokojů „zakázaný“ a novomanželka, kterou si čerstvý vdovec v obou filmech přiveze na své sídlo, se všemožně snaží získat do tajné komnaty přístup. Fritz Lang se při natáčení filmu *Secret Beyond the Door...* nechal inspirovat Hitchcockovým filmem *Rebecca*⁷⁴, a proto jsou příběhy obou filmů v mnohém podobné, liší se jen v detailech – zatímco ve filmu *Rebecca* je Maxim posedlý „jen“ svou první ženou Rebeccou, jež zahynula za záhadných okolností a „zakázanou komnatou“ je tak ložnice Rebecy, ve filmu *Secret Beyond the Door...* má Mark obsedantní zálibu: pokoje na jeho panství jsou inscenovány tak, aby do detailů znázorňovaly scénu v momentě, kdy se stala nějaká vražda; jeden z pokojů zůstává uzamčen a jak později zjistíme, je zařízen zcela identicky jako ložnice jeho druhé ženy, kterou se chystá zabít.

Ve filmu *My name is Julia Ross* se žena jménem Julia Ross ocitne v neznámém domě, kde se jí všichni obyvatelé snaží vnutit jinou identitu (paní Hughesové, ženy Ralpa) a přesvědčit ji o jejím chabém duševním zdraví. Účelem je dohnat ji k sebevraždě, a zamaskovat tak předchozí vraždu pravé paní Hughesové. Podobně ve filmu *Dark Waters* se též všichni obyvatelé domu spikli proti Leslie a snaží se ji donutit, aby šla k řece, kde se ji ze zjištěných důvodů chystají zabít a vraždu zamaskovat jako nehodu – využívají při tom toho, že Leslie dříve přežila nehodu na lodi, má panický strach z vody a nedokázala by se zřejmě dostat na břeh. Ve filmu *The Spiral Staircase* se Helen, děvče ze služebnictva, dostane do nebezpečí, poněvadž v okolí řádí masový vrah a s největší pravděpodobností je to jeden z majitelů panství. Ten se tuto noc bude snažit Helen, handicapovanou tím, že je němá a nemůže proto ani křičet, natož volat o pomoc, zavraždit.

Ačkoli se většina děje ve všech pěti filmech odehrává v interiérech, neznamená to, že bychom neviděli žádnou přírodní scenerii. Naopak, tvůrci se ve všech filmech snažili všemožně zdůraznit vzdálenost sídla od nejbližší civilizace

⁷⁴ Viz např. rozhovor s Fritzem Langem v knize BOGDANOVICH, P., *Who the Devil Made It*, s. 209. Tom Gunning vypočítává podobnosti mezi filmy následovně: „svatba za tajemného muže, který skrývá tajemství a podezření jeho nové ženy, že svou předchozí ženu zavraždil, dům po předcích, který na konci filmu zapálí žárlivá služebná“. GUNNING, T., *The Films of Fritz Lang*, s. 346-347.

(v tomto aspektu se domek na samotě z trojice výše zmíněných filmů zcela shoduje s luxusními sídly z pětice filmů, o nichž zde mluvíme). Odlehlost sídel je samozřejmě velmi důležitá pro vyprávění – ženské hrdinky jsou tak ve všech případech vlastně v domě uvězněny a mají malou šanci spojit se v případě nebezpečí s okolním světem (o což se s výjimkou Jennifer z filmu *Rebecca* snaží všechny).

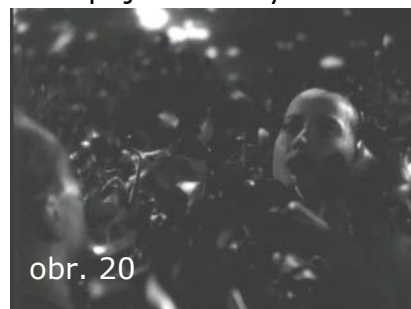
Dům ve filmu *Rebecca* se nachází nedaleko moře a chatrč na jeho břehu – protipól luxusního sídla – je druhým nejdůležitějším místem děje, kde se Maxim své druhé ženě zpovídá ze svého tajemství: právě v této chatrči Rebeccu nechtěně zabil, a poté dal její tělo do lodky, kterou pustil na rozbouřené moře. Dům ve filmu *My name is Julia Ross* se dokonce nachází přímo nad mořským útesem. Julie bydlí v pokoji s výhledem na moře a rodina se ji všemožně snaží donutit, aby skokem z okna svého pokoje spáchala sebevraždu. Julie s pomocí přítele nakonec „sebevraždu“ zinscenuje, ve snaze rodinu usvědčit z pokusu o její vraždu a z vraždy první Ralphovy ženy. Dům ve filmu *Dark Waters* se nachází nedaleko řeky, kterou navíc obklopují bažiny. Na řece se též odehraje dramatické finále filmu. Dům ve filmu *Secret Beyond the Door...* zase obklopuje rozsáhlý



obr. 18



obr. 19



obr. 20

park, kde se v závěru filmu – po konfrontaci se svým mužem, který ji chce zabít – Celie málem ztratí (čemuž přispěje i mlha, která se na panství snesla, viz též s. 113). V jednom momentě narazí na překážku, neprostupnou řadu keřů, která jí zabrání v dalším útěku. V tom se k ní blíží muž, o němž si my i Celie myslíme, že jde o jejího manžela Marka, který se ji chystá zabít. Až o pár minut později se ukáže, že oním mužem byl neškodný Bob (obr. 18). Příroda je nehostinná i ve filmu *The Spiral Staircase*. Na začátku filmu se Helen vrací domů z návštěvy kina, zprvu jede společně s místním doktorem na koňském povoze, posléze jde sama pěšky. Jako by snad ani k panství nevedla cesta, poslední úsek se Helen prodírá hustou vegetací (obr. 19). Její cesta propojuje místo poslední vraždy (která se stala v podlaží nad sálem kina) s místem vraždy plánované (panským sídlem). Poté, co vejde do domu, veškerý zbylý děj filmu se odehrává výhradně v

interiéru, okolní přírodu vidíme jen v několika záběrech. Ponurou atmosféru děje zdůrazňuje hustý déšť a silný vítr.

Ostatně, přírodní scenerie v okolí domů a počasí se velmi často „spiknou“ proti ženským hrdinkám. Už jsme zmínili hradbu keřů (a mlhu), která zabránila Celií uprchnout od psychopatického manžela. Ve filmu *The Spiral Staircase*, se zase strhne hustý déšť, když je Helen takřka na konci své cesty domů, a upustí klíč. Chvíli ho marně hledá na rozbahněné cestě před domem. Zatímco se snaží klíč najít, upřeně ji zpoza stromu pozoruje postava, kterou vidí diváci, ale nikoli Helen. Znalost situace – víme, že se v okolí potuluje vrah mladých dívek – tak v divákovi logicky budí napětí a ten má skoro chuť křičet na Helen: „Pozor, někdo tě sleduje!“ Silný vítr v závěru filmu zase znemožní Helen upozornit odjíždějícího policistu na dramatickou situaci v domě. Je němá, nemůže křičet, a proto mlátí okenicí. Ve větru se ale zároveň opakovaně zavírá branka před domem a policista má za to, že hluk, který slyší, pochází odtud. Výjimečně dokáže hrdinka přemoci svůj strach a naopak přírodu využít, jako je tomu ve filmu *Dark Waters*, kde Leslie přemůže svou fobii z vody a v závěrečné scéně si (společně s doktorem, který se má též stát obětí vraždy) zachrání život tím, že seskočí z lodě a skryje se ve vodních rostlinách (obr. 20).

Odloučenost sídel v těchto pěti filmech je extrémním případem toho, o čem mluví Vivian Sobchacková: „když se ve *filmu noir* občas objeví dům, sotva kdy je to zároveň i domov“.⁷⁵ Gotické filmy jsou zajímavé i tím, že narušují obvyklý genderový stereotyp, kdy žena je spojována s domácností, tedy i domem obecně. Ženy v těchto filmech nejsou v bezpečí tam, kde by podle všech konvencí měly být – v domech, kam patří.⁷⁶ Všechny pět hrdinek se tak ocitá v patové situaci, poněvadž pro ně není nikde bezpečno. V domě (snad s výjimkou Helen v *The Spiral Staircase*, která tam pracuje) nejsou vítány, z domu jim není příliš dovoleno vycházet, a pokud ano, stejně není kam jít, protože jde o dům u moře, kde vlny v přílivu narážejí na zrádné útesy (*Rebecca, My Name is Julia Ross*) či o dům uprostřed nehostinné přírody (*The Spiral Staircase, Dark Waters*) či parku (*Secret Beyond the Door...*). „Žít ve správném vztahu s okolními přírodními podmínkami je jedna z prvních lekcí, kterou se [...] jakýkoli moudrý člověk naučí“, píše botanik Liberty Hyde Bailey.⁷⁷ Hrdinky se ale nesnaží smířit se s okolní krajinou, zdá se, že se s ní smířit ani nemohou, že je to nemožné. Není tedy divu, že se všech pět pohybuje na pokraji šílenství.

⁷⁵ SOBCHACKOVÁ, V., *Lounge Time*, s. 83.

⁷⁶ Srov. DOANE, M. A., *The Desire to Desire*, s. 136-137.

⁷⁷ JACKSON, W., *Nature as the Measure for a Sustainable Agriculture*, s. 45.

Na závěr této podkapitoly shrňme, co mají zmíněné domy na samotě a velkolepá panství společného a v čem se naopak liší. Ústředním motivem všech filmů je (s výjimkou *The Spiral Staircase*) příchod někoho neznámého, kdo do domu nepatří a kdo se setká s nepřízní místních obyvatel. Zatímco do domů na samotě přichází vždy muž (ve filmu *Storm Fear* dva muži a žena), v gotických filmech jde vždy o ženu, která většinou nepřichází sama, ale je do domu přivedena, ať už svým novomanželem (*Rebecca, Secret Beyond the Door...*) či jiným členem rodiny (*My name is Julia Ross*). Ženy navíc mají vždy nižší sociální status než majitelé panství. V krajním případě na panství slouží (*The Spiral Staircase*). Co ovšem má všech osm filmů společné, je vzdálenost od civilizace (často vede k domu jediná cesta a dům je tak posledním místem, kam se dá dojet či dojít) a divoká příroda v okolí domu, která nezřídka přispívá k úmrtí některého z hrdinů filmu (pád z útesu či ze skály: *Storm Fear, On Dangerous Ground, My name is Julia Ross*; utopení v řece či v močálu: *The Red House, Dark Waters*), často skýtá nebezpečí pro hlavní hrdinky (těžko prostupná vegetace v *The Spiral Staircase*, neprostupná hradba keřů v *Secret Beyond the Door...*) nebo alespoň poslouží hrdinovi k zatajení jeho zločinu (moře, které dlouhé měsíce skrývá loďku s mrtvou Rebeccou ve filmu *Rebecca*).

V pěti z osmi filmů zmíněných v této kapitole existují vlastně dva domy na samotě. Oproti domu, kde probíhá většina děje, se v druhém domě na samotě odehrává buď pouze finále filmu nebo zde dojde k nějaké klíčové události. Vrah se zde přizná ke svému činu (chatka u moře ve filmu *Rebecca*, chatka vysoko v horách v *On Dangerous Ground*), případně zde málem dojde k opakování předchozí vraždy (rozpadlý dům v *The Red House*; Pete, který se po letech ocitne na místě, kde nechtěně zabil svou milenkou a poté zavraždil jejího muže, se nechá natolik ovlivnit místem, že si pomýlí svou schovanku Megan se svou milenkou, její matkou, a začne ji škrtit), někdy zde dokonce zločinci vysvětlují svůj vražedný plán budoucím obětem (starý opuštěný cukrovar v *Dark Waters*). Ve filmu *Storm Fear* dům zapříčiní smrt gangstera Charlieho: David, Elizabethin syn, zastřelí jeho kumpána a je v šoku. Charlie, jenž snad může být Davidovým otcem, ho odnese do domu, který vidí opodál. Tím se ovšem zdrží a dostihne ho muž, který ho smrtelně postřelí. Těchto pět domů na samotě je ještě více vsazeno do nehostinné přírody než domy výše zmíněné. Jsou ještě výše v horách (*On Dangerous Ground, Storm Fear*), blíže k moři (*Rebecca*) či bažinám (*Dark Waters*), hlouběji v lesích (*The Red House*). Tyto domy nejsou nikým obydleny a nikdy tak nemají podobu idylického „šťastného domu“ jako domy ve třech z

těchto filmů – *On Dangerous Ground*, *Storm Fear* a *The Red House*. Ale i ve srovnání s ústředními domy ve dvou zmíněných gotických filmech – *Dark Waters* a *Rebecca* – je druhý dům na samotě ještě o něco méně vlídný. Není tedy nijak překvapivé, že nejkrizovější momenty v ději filmu – vraždy či přiznání se k nim – jsou z původních domů vytěsněny do domů jiných. Stěží je jen náhoda, že jde o domy, které jsou zároveň daleko méně ochráněny proti vlivům zvenčí (netopí se v nich /*On Dangerous Ground*, *Storm Fear* a *Rebecca*/, jsou polorozbořené /*The Red House*/ či jim úplně chybí dveře /*Dark Waters*/) a zároveň ještě blíže nebezpečné přírodě. Za takových podmínek se totiž musí nutně „něco“ přihodit.

2.3 Příroda

Po konci druhé světové války a v padesátých letech, tedy v době, kdy byla natočena většina *filmů noir*, nastalo ve Spojených státech období velkého rozmachu. Již bylo běžné, že mnoho lidí vlastnilo auto a díky tomu se masově rozmohla turistika a celé rodiny se často vydávaly v době volna do přírody.⁷⁸ Obliba turistiky vzrůstala každým rokem o deset procent.⁷⁹ Mnohé rodiny si též pořizovaly chaty a měly hlavně dva požadavky: aby to byly chaty na samotě a aby byly s výhledem na nějakou vodní plochu.⁸⁰ Nastává období, kdy se populace masově stěhuje z center měst na nově zastavěná předměstí – tedy blíže k přírodě. Podle zahradního architekta Alexandra Wilsona je předměstí dokonce „v centru veškeré 'kultury padesátých let'“.⁸¹ Jonathan F. Bell věří, že tento přesun z center měst na předměstí v myslích Američanů „spojoval jejich pastorální touhu vlastnit půdu a dům s blízkostí městských center obchodu a kultury“.⁸² Celé tři pětiny všech nových domů v USA byly v té době postaveny právě na předměstích, do nichž se v letech 1940 až 1947 přestěhovalo asi šedesát milionů lidí, což byla tehdy polovina populace USA.⁸³ Bell připomíná, že tato skupina obyvatel byla jistě hlavním cílovým publikem hollywoodské kinematografie a *film noir* vyslovoval ty obavy z města, které oni též vnímali.⁸⁴ Výše zmíněné skutečnosti mohou být jedním z důvodů, proč je krajina ve *filmech noir* často zastoupena.

⁷⁸ Viz např. WILSON, A., *The Culture of Nature*.

⁷⁹ Ibid., s. 30.

⁸⁰ Ibid., s. 31. Srov. též ibid., s. 96.

⁸¹ Ibid., s. 99.

⁸² BELL, J. F., *Shadows in the Hinterland*, s. 220.

⁸³ Ibid., s. 219.

⁸⁴ Ibid., s. 220.

Bez ohledu na tato data je známým faktem, ověřeným různými empirickými výzkumy, že lidé mají obecně tendenci upřednostňovat přírodní lokality. V roce 1984 použil biolog Edward O. Wilson poprvé pojem biofilie, což je „vrozený emoční příklon lidských bytostí k jiným živým organismům“.⁸⁵ Podle něj je biofilie příčinou toho, že lidé navštěvují zoologické zahrady, budují si svá sídla uprostřed parku s výhledem na vodní hladinu a mají hrozné sny o hadech.⁸⁶ Sociální ekolog Stephen R. Kellert rozvíjí Wilsonovu myšlenku a upozorňuje, že biofilie „jednoznačně ukazuje, že velká část našeho hledání koherentní a smysluplné existence je velmi závislá na našem vztahu k přírodě“.⁸⁷ Je vůbec možné, aby se tento koncept zcela vytratil z *filmu noir*? Přece i tyto filmy natáčejí lidé, kteří chodí do ZOO, mají chaty v lesích a divoké sny o hadech.

Jakkoli je to sporné – krajinomalba nebo fotografie krajiny není krajina –, při ověřování priorit se ve výzkumech často používají právě obrazy či fotografie krajin.⁸⁸ Připomeňme alespoň dva takové výzkumy, které jasně ukazují, že krajina je bez ohledu na další faktory (např. věk, pohlaví či národní příslušnost respondentů) jednoznačně nejoblíbenějším výjevem. Jeden z výzkumů prováděla v letech 1993 až 1996 dvojice ruských umělců Vitalij Komar a Alex Melamid.⁸⁹ Jejich cílem bylo zjistit, jaký je nejoblíbenější a nejméně oblíbený obraz. Svůj výzkum provedli mezi několika tisíci respondenty celkem ve čtrnácti státech na čtyřech kontinentech. Mezi státy byly zastoupeny země s velmi rozdílnými tradicemi – například Čína, Keňa, Rusko či Turecko. Navzdory tomu byl jako nejoblíbenější obraz ve všech zemích, s výjimkou Holandska, vyhodnocen ten, který zachycoval krajinu (v každé zemi byla jako nejoblíbenější vyhodnocena jiná krajinomalba).⁹⁰ Kromě Itálie, kde byl vyhodnocen jako nejoblíbenější obraz

⁸⁵ WILSON, E. O., Biophilia and the Conservation Ethic. In KELLERT, S. R.; WILSON, E. O. (eds.), *The Biophilia Hypothesis*, s. 31 (dále citováno jako *The Biophilia Hypothesis*).

⁸⁶ Ibid., s. 32. Biofilie zřejmě neznamena podle Wilsona pouze *pozitivní* vztah k živým organismům, ale i negativní (proto mluví o hadech, z nichž má většina lidí strach). Jiní autoři ale jako protipól pojmu biofilie zavádějí pojem biofobie, kterým právě označují negativní vztah k přírodě. Pro další vysvětlení poněkud nevyjasněných pojmů viz např. LIBROVÁ, H., O biofilii. In KLVAČ, P. (ed.), *Člověk a les*, s. 8-13.

⁸⁷ KELLERT, S. R., The Biological Basis for Human Values of Nature. In *The Biophilia Hypothesis*, s. 42.

⁸⁸ Podle Rogera S. Ulricha sice existují důkazy, že zejména pokud respondent posuzuje krajinu statickou, není až tak důležité, zda ji posuzuje *jako takovou*, či její obraz nebo fotografii, přesto ale nebyla dosud zcela prokázána relevance mezi reakcemi na krajinu samotnou a reakcemi na její zobrazení. ULRICH, R. S., Biophilia, Biophobia, and Natural Landscapes. In *The Biophilia Hypothesis*, s. 91.

⁸⁹ Komar & Melamid. Zajímavé jsou odpovědi na jednotlivé doplňující dotazy (viz „Survey Results“ na téže webovské stránce): například naprostá většina respondentů preferuje scény odehrávající se venku nad těmi, které se odehrávají v interiérech. Z upřesnění pak vyplývá, že respondenti mají nejraději scény, kde se vyskytuje vodní plocha.

⁹⁰ Komar & Melamid.

abstraktní, jinak vždy zvítězil realistický obraz zachycující takřka totožnou krajinu. Dominantu tvoří strom (případně stromy) a skála, které se nacházejí na břehu řeky či jezera. Vždy je dobře viditelné i nebe, často v téměř identické barvě jakou má vodní plocha.⁹¹ Na obrazech je vždy nějaká známka civilizace – někdy budova (obytný dům, kostel) a často skupinka lidí. Na více než polovině z nejoblíbenějších obrazů se též vyskytuje nějaké zvíře pijící z řeky (jezera?) či pasoucí se na břehu.

Jiný výzkum provedl na sklonku osmdesátých let 20. století sociolog David Halle. Ačkoli jeho výzkum je kvantitativně daleko menší – mezi respondenty bylo 160 rodin – metoda jeho výzkumu z něj činí též významný pramen. Halle se totiž nespokojil s tvrzením, jaké obrazy mají respondenti v oblibě, ale navštěvoval je přímo v jejich bytech a domech a dělal si podrobné záznamy o tom, jaké obrazy visí na stěnách či jsou vystaveny jinde (na nábytku, ve vitrínách apod.). Vybral si čtyři rozdílné čtvrti: městskou čtvrt, kde bydlela vyšší třída (Upper Manhattan), předměstskou čtvrt, kde bydlela vyšší střední třída (Manhasset), městskou čtvrt, kde bydlela nižší třída (Greenpoint) a předměstskou čtvrt, kde bydlela nižší třída (Medford). Z jeho výzkumu jasně vyplývá, že si lidé nejčastěji vystavují krajinomalby, bez ohledu na svůj sociální status a místo bydliště.⁹² Oblibu krajinomaleb dává Halle do souvislosti s rozvojem předměstských čtvrtí a informuje, že dříve, „v rané historii amerických měst, když žili obyvatelé společně v centrech města [...] dominovaly umělecké scéně portréty“.⁹³ Oblibu krajinomaleb v *městských* čtvrtích pak vysvětluje tím, že si i obyvatelé těchto čtvrtí často snaží nějak „zpředmětstit“ svůj dům – většinou pomocí dvorů a zahrádek.⁹⁴ Konstatuje dále, že ze tří set čtyřiceti devíti krajinomaleb, které měli respondenti vystaveny, pouze dvě zachycovaly nějaký bouřlivý motiv. Zbytek vždy znázorňoval klidnou krajinu: „řeky tečou poklidně, oceán je tichý, stromy se neohýbají ve větru, sníh poklidně leží“.⁹⁵ Výsledky těchto dvou výzkumů jsou tedy velmi podobné – lidé upřednostňují klidnou krajinu, alespoň na obrazech.

⁹¹ Preference lidí ve 20. století jsou překvapivě totožné s preferencemi jejich (pra)prarodičů. Ve své knize o krajinomalbě se Kenneth Clark zmiňuje o tom, že na počátku 19. století se pojetí krajiny proměnilo a píše: „všichni se shodli na tom, že krásná je poklidná scéna s vodou v popředí, která odráží zářivou oblohu“. CLARK, K., *Landscape into Art*, s. 86.

⁹² HALLE, D., *Inside Culture*, s. 61.

⁹³ *Ibid.*, s. 62.

⁹⁴ *Ibid.*, s. 68.

⁹⁵ *Ibid.*, s. 69.

Nepřekvapí nás tedy, že i v těch *filmech noir*, které se odehrávají výhradně ve městech, je krajina často přítomna alespoň na obrazech visících na zdech.⁹⁶ Byť jsme nezaznamenali veškeré obrazy ve *filmech noir* (výjevy jsou často velmi těžko identifikovatelné), dovolíme si tvrdit, že krajinomalba je vysoko na



žebříčku oblíbenosti mezi hrdiny *filmu noir*. Někdy je výzdoba na zdech poměrně pochopitelná – například to, že v motelu s výhledem na Niagarské vodopády visí obrazy s motivy vodopádů na zdech (*Niagara*), nás stěží překvapí. Někdy jsou ale výskyty krajin zajímavější. Kupříkladu většina interiérů, v nichž se pohybuje detektiv Bannion ve filmu *The Big Heat*, je vyzdobena krajinami: motel, kde tráví několik nocí (obr. 21), dům jeho kamarádů, kde se skrývá jeho dcera (obr. 22), byt proradné paní Duncanové, manželky policisty, který se na začátku filmu zastřelil (obr. 23) i byt podvodníka Larryho Gordona, který se zřejmě angažoval v atentátu na Banniona, jehož obětí se omylem stala Bannionova žena (obr. 24). Ačkoli patří *The Big Heat* mezi ty *filmy noir*, které se odehrávají výhradně v městských interiérech – na policejní stanici, v domech, bytech, barech a motelech – krajina je přesto přítomna.

Někdy na zdech visí hned několik obrazů s motivy krajin – například ve filmech *Boomerang!* (obr. 25) a *Sudden Fear* (obr. 26). Vzniká tak zajímavá

⁹⁶ Výjimečně též na fotografiích – viz analýza filmu *Killer's Kiss* na s. 12-14.

mizanscéna, která působí značně stísněně: hrdinu obrazy doslova svírají. Jeho situace je tak v protikladu k výjevům na obrazech, k otevřeným krajinám. A nejde jen o moment, kdy stojí mezi obrazy, ale i o jejich celkovou situaci – Lester v *Sudden Fear* netuší, že jeho žena před pár momenty odhalila jeho plán na její vraždu, a že je tedy v pasti – od tohoto momentu bude ona rozhodovat o jeho osudu; a právní zástupce Henry ve filmu *Boomerang!* se pokouší k nelibosti veřejnosti dokázat, že muž obviněný z vraždy oblíbeného faráře je nevinný, což se nelíbí zastupitelům města, kteří potřebují vyhrát blížící se volby a nevyřešený případ jim nedělá dobré jméno u voličů. Obrázek 25 zachycuje situaci, kdy zkorumpovaný komisař Paul Harris míří *off-screen* zbraní na Henryho, aby ho přinutil případ uzavřít.



* * *

Krajina samotná je v naprosté většině *filmů noir* využita funkčně a má svůj nezpochybnitelný význam. Není tomu tak ale vždycky, nalezneme i filmy, kde je krajina dosti samoúčelná. Film Samuela Fullera *The House of Bamboo* se odehrává v Japonsku, nedaleko hory Fuji, kterou Fuller zakomponoval do



obr. 27

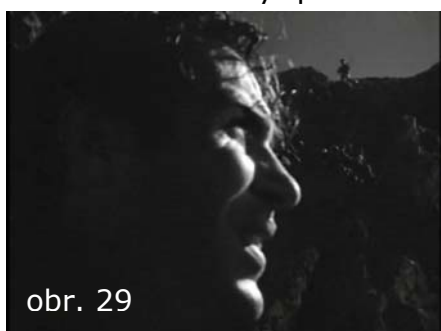


obr. 28

několika záběrů. Na začátku filmu před horou projíždí americký vlak s municí, který přepadnou místní obyvatelé a zavraždí několik amerických vojáků. Na jednom záběru (obr. 28) leží mrtvola jednoho z nich chodidly k divákům, přičemž v pozadí, přesně mezi chodidly mrtvého, je vidět Fujijama. Tento záběr následuje po jiném záběru z místa děje (obr. 27), který odhalí, že tvůrci zcela ignorovali nějakou logiku stříhu: záběr na obrázku 28 je natočen z pozice, která je

vzhledem k umístění těla v předešlém záběru nemožná. Záběr tak působí poněkud rušivě, nenese žádnou podstatnou informaci a zdá se, že byl do filmu zařazen pouze pro svůj nesporný vizuální efekt: je osově souměrný, navíc s velkou hloubkou ostroty. Ačkoli se Fujijama objeví ve filmu ještě několikrát, její význam je vždy pouze marginální.⁹⁷

Naopak často velkou roli hraje krajina ve *filmech noir*, které natočili tvůrci, dobře obeznámeni s westernem. Jeden z nich, Fritz Lang, se kdysi přiznal, že preferuje natáčení ve studiu, s jedinou výjimkou: „western si žádá otevřený prostor“.⁹⁸ „Otevřený prostor“ i ve *filmu noir* velmi často využívají režiséři, kteří natočili klíčová díla v obou žánrech (budeme-li *film noir* považovat za žánr): například Raoul Walsh a Anthony Mann. Třeba Mannův film *Border Incident* obsahuje mnoho záběrů, které velmi efektně konfrontují lidskou postavu s krajinou na hranici mezi Mexikem a USA (obr. 29-31). Filmy na rozhraní mezi westernem a *filmem noir* jsou ale natolik výlučné, co se týká zobrazení krajiny, že by si zasloužily samostatnou studii, respektive srovnání s „čistými“ westerny, což nemůže být předmětem této práce.



Pojďme se věnovat krajinám v těch *filmech noir*, které se třeba i odehrávají ve městech, ale jejichž hrdinové se někdy přeci jen ocitnou v přírodě, byť jen na chvíli. Vivian Sobchacková v eseji o chronotopu *lounge time* zdůrazňuje: „postavy sedící u stolu v nočních klubech, salóncích a kavárnách u silnice se navzájem sotva znají“.⁹⁹ V přírodních lokalitách je tomu právě naopak – postavy se obvykle znají velmi dobře. Nejsou v přírodě společně náhodou, ale mají pro své setkání vždy nějaký významný důvod (ať už je jakýkoli).

⁹⁷ Ne všem se ale zdá záběr z obrázku 28 samoučelný. Autor monografie o Samuelu Fullerovi, Nicholas Garnham, například tvrdí: „Napětí mezi životem a smrtí, krásou a ošklivostí, Fuller často vměstná do jednoho záběru. [...] Záběr na horu Fuji, rámovaný botami mrtvého seržanta v *The House of Bamboo* je zároveň krásný a strašlivě krutý. Ukazuje soulad přírodních krás světa a hrůzy, která prostupuje toto místo.“ GARNHAM, N., *Samuel Fuller*, s. 33.

⁹⁸ BOGDANOVICH, P., *Who the Devil Made It*, s. 225.

⁹⁹ SOBCHACKOVÁ, V., *Lounge Time*, s. 104.

Snad nejčastěji je krajina (zejména krajina, které dominuje voda) ve *filmech noir* propojena s romantickými scénami.¹⁰⁰ Málokterý milenecký pár *filmu noir* nezavítá ani jednou na pláž, nesveze se na loďce na jezeře, nebo alespoň nepovečeří v restauraci s výhledem na moře. Pokud se z milenců stanou manželé, jejich líbánky se odehrávají též takřka výhradně v přírodě. Zřídka v jedné lokalitě, novomanželé během líbánek často zavítají do lesů, hor i k moři. Romantika během líbánek vždy ostře kontrastuje s dalším dějem filmu.

Cesta novomanželů ve filmu *They Live By Night* – lupiče Bowieho a jeho dívky Keechie – vede ze svatební místnosti rovnou do srubu uprostřed lesů. Muž, který jim srub pronajme, jim slibuje, že kolem není „nic než slunce a stromy“. Dvojice zde stráví své líbánky, ale Bowieho komplicové si pro něj přijdou (ironicky v idylickou dobu Vánoc) a donutí ho, aby se s nimi podílel na dalších loupežích. Bowiemu se podaří uprchnout, ale musí s Keechie opustit srub v lesích a být věčně na cestách – stíhají je nejenom komplicové, ale i policie.

Jiná dvojice, Bart a Annie Laurie z filmu *Gun Crazy*, začne po skončení líbánek loupit, posléze i zabíjet. Podívejme se, jak je scéna líbánek komponována v tomto filmu: začíná záběrem z *point of view* protagonistů, kteří si prohlížejí za výlohou snubní prstýnky. Kamera na prsteny najíždí a zároveň se záběr prolíná s prvním idylickým výjevem: dvojice spokojeně stojí před vodopádem. Další statické záběry se prolínají jeden do druhého: ještě jedny vodopády, romantická večere u jezera, polibek v autě v horském údolí (obr. 32-37). Nedlouho po líbáncích se hrdinové ocitají v jiné krajině – plánují svou poslední loupež



¹⁰⁰ O dalších romantických scénách na pozadí přírodních scenerií viz naše poznámky o pláži a vodní hladině na s. 51-55.

uprostřed zimy v opuštěném domě (obr. 192-194 na s. 124) a krajina kolem domu nemá nic společného s romantickou krajinou, kterou navštívili během svých líbánek. A závěrem filmu prchají před policisty a skrývají se v bažinách, kde oba posléze umírají (obr. 163-165 na s. 111). Romantická krajina, kterou vidíme ve scéně líbánek, se tedy zcela vytratí.

Do extrému jde David Miller ve svém filmu *Sudden Fear*. Vášnivé polibky protagonistů, Myry a Lestera, se prolínají s přírodními lokalitami: v prvním případě s lesem (sekvojovým?), kde se hrdinové procházejí (obr. 38-40), v druhém s domkem u jezera, který je přístupný pouze lodí a k němuž právě hrdinové míří (obr. 41-43). V tomto filmu je přítomnost krajiny též značně ironická – Lester totiž zřejmě od samého počátku plánuje svatbu s Myrou pouze s jediným účelem: chce ji zabít a získat tak její nemalý majetek. Lester dokonce



míní Myru shodit ze srázu, na němž stojí její rekreační domek (obr. 43). Krajina, která se v prolínačce zdá být jako stvořena pro romantické chvíle, se tak má stát místem vraždy (naaranžované samozřejmě jako nehoda). Myra ale shodou okolností jeho plány odhalí.

Ve výše uvedených příkladech tvoří příroda neutrální pozadí pro romantické chvíle hrdinů. Příroda tady prostě je, a hrdinové se v ní mohou procházet, objímat či líbat. Někdy ovšem příroda není neutrální, ale zdá se, že hrdinům pomáhá, či jim naopak škodí. „Příroda může být metaforou mocného nepřítele [...]. I když je to méně časté, může být též i obětavým přítelem, který

chrání, nebo obecněji, poskytuje bezpečí“, uvádějí autoři průzkumu Cultural meanings of nature.¹⁰¹ A je tomu tak i ve *filmech noir*.

Příroda často, zdá se, klade hrdinům překážky. Někdy se hrdinové pokoušejí uprchnout: před vrahem (*The Hitch-Hiker*, obr. 44), před bachaři (*Kiss Tomorrow Goodbye*) či před vyděrači (*Border Incident*, obr. 45). Krajina ale není pro útěk vůbec vhodná: hrdinové jsou buď na poušti, nebo na poli. Nikde není žádná nerovnost povrchu, žádný strom či keř, za nímž by se mohli schovat. I



když uběhnou stovky metrů, jsou dobře vidět a jejich pronásledovatelé je tak mohou zastřelit, či pod pohrůžkou střelby zastavit. Je málo marnějších scén ve *filmu noir*, než těch, kdy hrdina běží a běží, ale svým pronásledovatelům nemá šanci uniknout. Většina podobných scén se navíc odehrává v noci a pronásledovatelé jsou vždy lépe vybaveni: většinou mají automobil a mohou si tak na zoufale prchající osoby posvítit. Ti jsou tak dobře vidět i z velké dálky.

Ve filmu *Detour* se proti Alovi spiklo všechno – i příroda. Al jede stopem napříč Amerikou, aby se dostal do Kalifornie za svou milou. Zastaví mu pan Hasko v autě se staženou střechou, nechá Ala řídit a usne. Poté, co „dlouhá cesta byla v podstatě za námi“ (jak komentuje situaci Al ve flashbacku), začne silně pršet a Al si neví rady, jak zatáhnout střechu automobilu. Chce poprosit Haska o pomoc, ale když otevře dveře auta na jeho straně, Hasko spadne hlavou přímo na kámen. Umírá a v tom momentě se zcela mění Alův život: nehoda nastartuje řetězec dalších nehod a potíží, z nichž se Al už nedokáže vymanit. Jak je příznačné, že kámen je „svou pevností, stálostí a nepominutelností symbolem božské moci v mnoha starých kulturách“.¹⁰² Tady bychom spíše mohli mluvit o „moci osudu“: Al ve filmu dokonce pronese, že mu „osud nastavil nohu“, i on si tedy dobře uvědomuje, že do nepříznivé situace se dostal náhodou, zásahem nějaké neovlivnitelné síly.

¹⁰¹ Cultural meanings of nature.

¹⁰² BIEDERMANN, H., *Lexikón symbolov*, s. 124-125.

Na straně druhé příroda může hrdinovi i pomoci. Ve filmu *Dark Passage* se souboj mezi hlavním hrdinou Vincentem a Bakerem odehrává na vysokém útesu nad řekou. Vypadá to, že Vincent souboj prohraje, ale v tom momentě spadne Baker z útesu. Vincent vítězí – nikoli díky své síle či důvtipu, ale díky příhodně umístěnému útesu.

Někdy je těžké říct, jestli příroda hrdinovi pomáhá, nebo mu naopak ztěžuje situaci. Ve filmu *On Dangerous Ground*, který se z velké části odehrává v zasněžených horách, se děje obojí: na jedné straně sněhová pokrývka významně pomáhá Walterovi a Jimovi ve stíhání Daniela, jelikož jeho stopy jsou dobře čitelné. Kamera občas zdůrazňuje tuto „výhodu“; pohledem pronásledovatelů vidíme detail stop ve sněhu. Na druhé straně ale sníh značně ztěžuje pohyb. Zejména Jim má ve svém nevhodném oblečení velké problémy zdolat závěje (srov. též s. 16). Na konci filmu navíc sníh zapříčiní Danielovu smrt. Při útěku před svými pronásledovateli totiž uklouzne na skále a zřítí se. Ani jeden z jeho pronásledovatelů si tento konec nepřál: Walter, jehož dceru Daniel zavraždil, se chtěl pomstít a toužil Daniela zabít, Jim ho měl naopak přivést před soud. Jenže Daniel umírá kvůli namrzlému kameni.

Některé přírodní lokality se „chovají“ ambivalentně: v některých *filmech noir* hrdinovi pomohou, v jiném mu škodí. Takovou lokalitou jsou například bažiny. V bažinách se vlastně spojují dva živly – voda a země. Namísto toho, aby došlo k propojení těchto živlů, zdá se spíše, že dochází k jejich vzájemné negaci: ve vodě se dá plavat a po zemi se dá chodit, ale v bažinách se nedá ani plavat, ani chodit. Právě naopak, pokud se člověk pokusí o jakýkoli pohyb, ať už připomínající plavání či chůzi, jen urychlí svou záhubu. Pokud nepřijde pomoc zvenčí, tak je člověk uvízlý v bažinách odsouzen k jedinému – čekat na svou smrt. Není tedy divu, že jakmile se ve *filmu noir* objeví bažina, dříve nebo později v ní někdo zahyne. Tvůrci přitom rádi v detailech zachycují tvář zoufalce, který se všemožně snaží z bažiny vyhrabat, ale s každým svým pohybem se noří hlouběji a hlouběji, až po něm na hladině zůstane jen jeho klobouk (*Swamp Water*) nebo taky zhola nic (*Border Incident*, *Dark Waters*). Kompozice těchto záběrů je vždy totožná – ten, kdo se noří do bažin, zabírá střed záběru, bažiny často zasahují do všech šesti částí prostoru *off-screen*¹⁰³ a zdá se proto, že nikde

¹⁰³ Mluvíme zde o těch šesti částech *off-screen* prostoru, které definuje Noël Burch. Jde o čtyři segmenty „za“ čtyřmi stranami plátna, o prostor „za kamerou“ a prostor „za plátnem“. Plátno tak Burch vlastně pojímá jako kvádr (plátno má totiž nejen délku a šířku, ale i – byť minimální – hloubku) a *off-screen* prostor je tvořen tím, co je za šesti stranami tohoto kvádru. BURCH, N., *Theory of Film Practice*, s. 17.

nekončí. Ačkoli všechna tři utonutí v bažinách, které zde zmiňujeme, mají alespoň jednoho svědka, ten není nikdy v záběru společně s tonoucím.

Ve filmu *Dark Waters* (obr. 46-48) v bažině utone jeden z osnovatelů Lesliiny vraždy. Ona sama společně s doktorem, svým zachráncem, pozorují zpovzdálí, jak se muž noří do bažin. Není v jejich zájmu mu pomoci, ale



nepomůže mu ani jeho komplic, stojící opodál. Podobně ve filmu *Swamp Water* (obr. 49-51) utone zločinec – dva muži z vesnice se vydají do bažin nalézt Toma Keefera, který, poté, co byl neprávem obviněn z vraždy, se tady ukrývá před „spravedlností“. Jejich cílem je Toma zabít. Na rozdíl od něj ale bažiny neznají a jeden z nich v nich utone. Situace je takřka totožná jako ve filmu *Dark Waters*: z úkrytu vše sleduje Tom se svým přítelem Benem a vedle tonoucího stojící komplic, který se mu sice snaží pomoci, ale marně; muž se v bažinách ztratí a zbude po něm jen klobouk.

Naopak zločinci využijí bažin ve filmu *Border Incident* (obr. 52-54). Nalákají do soutěsky mexické dělníky, kterým přislíbili sehnat práci ve Spojených státech, okradou je, zabijí a jejich těla vhadzují do bažin. Mrtvolky se tak ztrácejí a pravděpodobnost jejich nalezení je mizivá. Na závěr filmu v bažinách málem utone hlavní hrdina filmu, policista v převlečení za mexického dělníka. Ale na

rozdíl od dvou výše zmíněných případů, jemu jeho kamarád pomůže a zachrání ho.

* * *

Na následujících stranách se budeme věnovat krajinám, jejichž dominantu tvoří voda. Již výše jsme zmínili (s. 35-37), že přítomnost vody bývá obecně vnímána pozitivně¹⁰⁴ a nejinak je tomu i ve *filmu noir*. Mnohé filmy se odehrávají u oceánů, řek, jezer, rybníků či vodopádů a také hrdinové, kteří jinak žijí ve městě, někdy bydlí v hausbotu, a k řece nebo k moři alespoň na chvíli zavítají (třeba když se potřebují zbavit těl svých obětí). Ale i když pozitivní vnímání vody ve *filmech noir* převažuje, neznamená to, že má voda vždy pozitivní konotace.

Než se zaměříme na krajiny, jimž dominuje voda, zastavíme se u živlu samotného. Podle Cooperové jsou: „Všechny vody [...] symbolem Velké Matky a jsou spojovány se zrozením, s ženským principem, s univerzálním lůnem, *prima materia*, s vodami plodnosti a osvěžení a pramenem života.“¹⁰⁵ V knize *Voda a sny* Gaston Bachelard jasně říká: „voda je [...] mateřský symbol“.¹⁰⁶ Jedna kapitola jeho knihy nese ostatně název „Mateřská voda a ženská voda“.¹⁰⁷ V *Lexikonu symbolů* se dočteme, že v hlubinné psychologii má voda především „velký význam jako dárce a udržovatel života (děti přicházejí na svět z rybníků nebo studní)“.¹⁰⁸ Vidíme, že voda se obecně považuje za symbol života a za ženský živel. Je to pochopitelné, je to totiž právě (plodová) voda, v níž žena nosí své dítě. První živel, s nímž se dítě setká, je tedy voda. Z vody se dítě zrodí. Bez vody by život nemohl vzniknout.

I když opustíme tento kontext, je zřejmá nezbytnost vody pro udržení života. Lidé si vždy nacházeli svá sídla u vodních toků. Podle Rogera S. Ulricha: „Existují věrohodné důkazy pocházející z archeologických vykopávek ve východní Africe o tom, že již raní hominidé se často usidlovali u vody.“¹⁰⁹ Voda znamenala možnost přežití. Poskytovala v první řadě tekutiny, ale byla i zdrojem potravy (ryby a zvěř, která k ní chodí pít).

¹⁰⁴ Pro odkaz na výzkumy, které tuto afinitu potvrzují viz ULRICH, R. S., Biophilia, Biophobia, and Natural Landscapes. In *The Biophilia Hypothesis*, s. 91. Tamtéž se dočteme, že „přírodní scenerie, kde je voda, je velmi často upřednostňována a má velkou tendenci působit příjemně“.

¹⁰⁵ COOPEROVÁ, J. C., *Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů*, s. 210.

¹⁰⁶ BACHELARD, G., *Voda a sny*, s. 89.

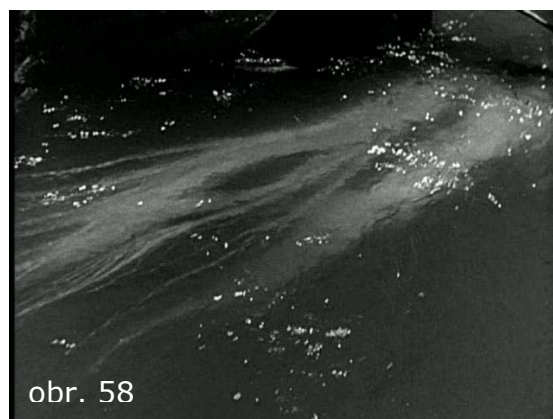
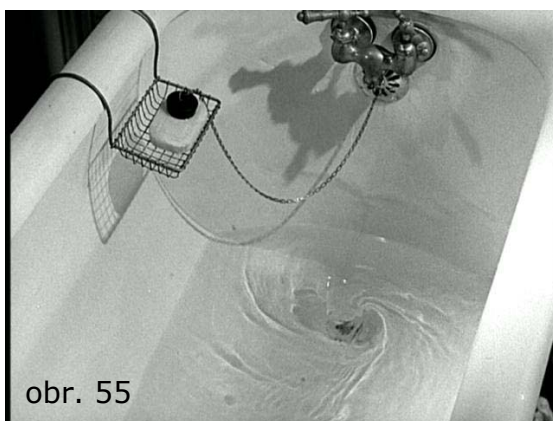
¹⁰⁷ Ibid., s. 136-156.

¹⁰⁸ BIEDERMANN, H., *Lexikón symbolov*, s. 337.

¹⁰⁹ ULRICH, R. S., Biophilia, Biophobia, and Natural Landscapes. In *The Biophilia Hypothesis*, s. 90.

Je ale třeba připomenout, že voda je symbol ambivalentní a stejně tak jako umí život dát, umí ho i vzít. Je tedy též symbolem zkázy. Ve vodě se dá utonout a rozlitá voda může spáchat nedozírné škody. Když se vrátíme zpátky k mýtům a rituálům, uvidíme, že voda a smrt mají mnoho společného. Například Bachelard připomíná, že Keltové svým mrtvým vydlabali strom (*Todtenbaum*, tedy strom smrti), jejich těla do něj uložili a nechali je plout po řece. Strom je totiž „především mateřský symbol; a protože voda je rovněž mateřský symbol, lze chápat *Todtenbaum* jako zvláštní obraz spojení zárodků“.¹¹⁰ Je to taky právě řeka, která odděluje svět živých a mrtvých, právě po řece převládá Cháron duše zemřelých. Jak uvidíme níže, i tato podoba řeky (či vod obecně) se ve *filmech noir* odráží.

Dříve než se zaměříme na to, co hrdinové *filmů noir* dělají a prožívají u vodních ploch, upozorníme na to, že jsme zde často svědky asociativního spojení mezi vodou z přírodních zdrojů (vodopády, řeka, jezero) a vodou ze zdrojů



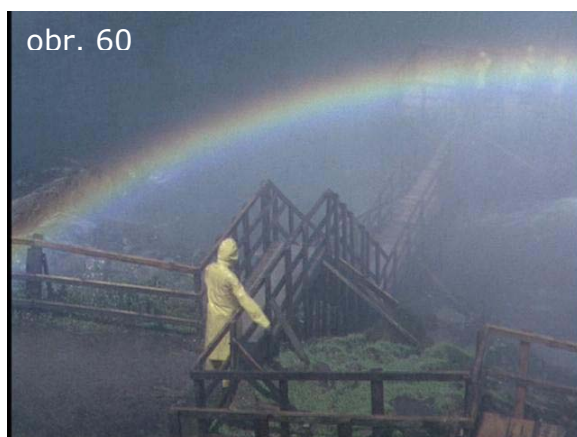
umělých (zavlažovací zařízení, vana, sprcha). V naprosté většině případů jde evidentně o záměr tvůrce – mezi dvěma (či více) scénami se vytváří spojení díky tomu, co mají společné: vodě. Například ve filmu *House By the River* vidíme v jednom momentu detailní záběr vany, kde se právě umyla služebná Emily (obr. 55). Její ruka vytáhne špunt a voda ve víru vtéká do odpadu. Scéna je jasnou

¹¹⁰ BACHELARD, G., *Voda a sny*, s. 89.

předzvěstí pozdějších událostí, kdy Stephen se svým bratrem vhadzuje její mrtvolu do řeky (obr. 56)¹¹¹, ale zároveň scény, kdy se Stephen marně snaží dostihnout její plovoucí mrtvé tělo a jediné, čeho dosáhne je, že roztrhne pytel, v němž je ukryto, a na hladině se rozprostřou její světlé vlasy, ne nepodobné řasám (srov. obr. 57 /Emilyiny vlasy/ a obr. 58 /řasy/).¹¹²

Podobné spojení obsahuje také film *Niagara*. Takřka na začátku filmu vidíme muže, který jde po chodníku a v tom začne stříkat pouliční zavlažovací zařízení. Muž instinktivně ucukne. Ve spršce vody se vytvoří duha, podobně jako se vytváří v oparu kolem Niagarských vodopádů, kde se film odehrává (obr. 59 a 60). Jeho instinktivní ucuknutí lze chápat i jako předzvěst dalších událostí – muž se totiž záhy stane obětí pokusu o vraždu: milenec jeho ženy Rose ho má strčit do vodopádů, ale on se ubrání, a naopak stejným způsobem zabije útočníka. Na konci filmu ale ve vodopádech zahyne i on. V těch vodopádech, v nichž se tvoří duha, totožná s duhou ze začátku filmu, která doprovází jeho ucuknutí před sprškou vody.

Ve stejném filmu vidíme nevěrnou Rose při polibku se svým milencem (na obr. 61 vpravo). Svědkem jejich objetí je sousedka z motelu. Společně s ní se

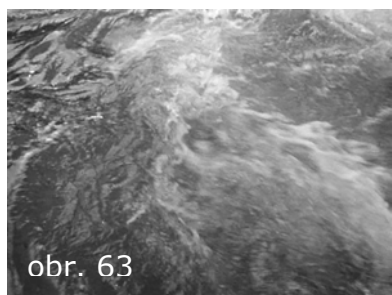


¹¹¹ GUNNING, T., *The Films of Fritz Lang*, s. 372.

¹¹² O souvislosti mezi vlasy a řekou viz kapitolu Ofeliin komplex in BACHELARD, G., *Voda a sny*, s. 101-106.

díky tomuto výjevu i diváci poprvé dozvědí o nevěře, o klíčové dějové zápletce. Později, těsně před plánovanou vraždou, se Rose sprchuje v motelovém pokoji a vzápětí hovoří se svým mužem, jehož vraždu pomáhala zosnovat. Podobně jako ve scéně u vodopádů, i tady se na ni snáší voda a analogický je i její zjev – u vodopádů má na sobě pláštěnku s kapucí a ve sprše má na hlavě koupací čepici. Ani v jednom z těchto záběrů tedy nevidíme její vlasy. Ačkoli až dosud jsme v této práci herecké obsazení zcela ignorovali, zde je snad relevantní připomenout, že roli Rose hraje Marilyn Monroe, která již v roce natáčení filmu, 1953, byla velkou hvězdou a v málokterém filmu byly její vnady zatajeny. Ve filmu *Niagara* ale nezřídka vidíme pouze její siluetu (obr. 62) či ji vidíme zahalenou v neforemné pláštěnce (obr. 61).

Podobné asociace mezi vodou z různých zdrojů nacházíme i ve filmu *Possessed*. Na začátku pozorujeme zmatenou ženu, která bloudí městskými ulicemi. Poté, co je hospitalizována na psychiatrické klinice, líčí ve třech



obr. 63



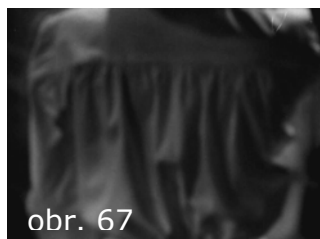
obr. 64



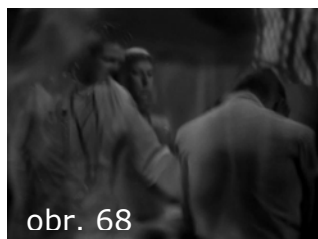
obr. 65



obr. 66



obr. 67



obr. 68



obr. 69

flashbacích doktorovi svůj příběh: muž, kterého miluje, nebere na rozdíl od ní vztah vážně a rozejde se s ní; posléze se dokonce chce oženit s její adoptivní dcerou. Mezi současností a minulostí je celkem šest přechodů, všechny jsou naznačeny prolínačkou a ve třech z nich má nějakou roli voda. První flashback končí hádkou hrdinky Louisy s Davidem, jejím milencem, který se chystá vztah ukončit. Za zvuku jejího hysterického křiku nasedá David do motorové lodi a odplouvá ke svému domku na druhé straně jezera. Víř, který motor jeho lodi vytvoří, se prolne na Louisu ležící na psychiatrické klinice (obr. 63-65). Zdravotní sestra jí nalije do džbánu vodu a ta se prolne na hladinu jezera, kde právě policie hledá tělo mrtvé ženy Deana Grahama, u něhož Louise pracuje. Tento flashback končí prolnutím Louisiny halenky na scénu u postele. I když zde není žádná voda,

obraz se vlní podobně, jako by šlo o odraz na vodní hladině (obr. 66-69). V každém ze zmíněných přechodů mezi minulostí a současností hraje roli vír, rozčeřená hladina či alespoň iluze rozčeřené hladiny. I když rozčeřená hladina není vír, jistou podobnost zde můžeme nalézt. Víry obecně „alegoricky znázorňují životní těžkosti a převratné změny“.¹¹³ Není tedy překvapivé, že se do minulosti vracíme, či z ní odcházíme, v těch nejtraumatičtějších chvílích: při bolestném rozchodu Louisy s Davidem; při policejním pátrání po mrtvém těle ženy Deana Grahama, Louisina zaměstnavatele; po Louisině hádce s Deanovou dcerou, která ji neprávem obviní z toho, že se snaží jejího otce svést. Podle jiného zdroje může být vír „chápán jako obraz ženské sexuality v té nejhrozivější a nejtajemnější podobě“.¹¹⁴ I tuto interpretaci lze naším příkladem z filmu *Possessed* podpořit: Louise je rozchodem s Davidem otřesena a z racionálních důvodů přijme Deanovu nabídku k sňatku. Smrt jeho ženy a hádka s jeho dcerou jsou přitom předzvěstí tohoto sňatku „z rozumu“. A na závěr uvedme, že podle Toma Gunninga je vír tradiční hollywoodskou konvencí pro ztrátu vědomí.¹¹⁵ Louise v době, kdy líčí svůj příběh, balancuje opravdu na hranici mezi vědomím a nevědomím, doktoři jí často musí „pomoci“ medikamenty, aby se od ní dozvěděli všechny informace, které potřebují ke stanovení diagnózy.

* * *

Hrdinové a hrdinky *filmu noir* sice často trpí, ale někdy prožívají i romantické chvíle. Je například pravidlem, že milenecké (nikdy ne manželské!) dvojice spolu tráví čas plaváním v moři, řece či jezeře, přičemž spolu různě laškují. Často bývají voda, pláž a pobřeží jedinými místy, kde spatříme hrdiny v dobré náladě. Z průzkumu Cultural meanings of nature vyplývá, že respondenti vnímali pláž jako místo bezpečné a krásné, které člověka přijímá.¹¹⁶ Podobně by zřejmě bylo chápáno i pobřeží (řeky, jezera), které nebylo součástí výzkumu.



obr. 70



obr. 71



obr. 72

¹¹³ BIEDERMANN, H., *Lexikón symbolov*, s. 335.

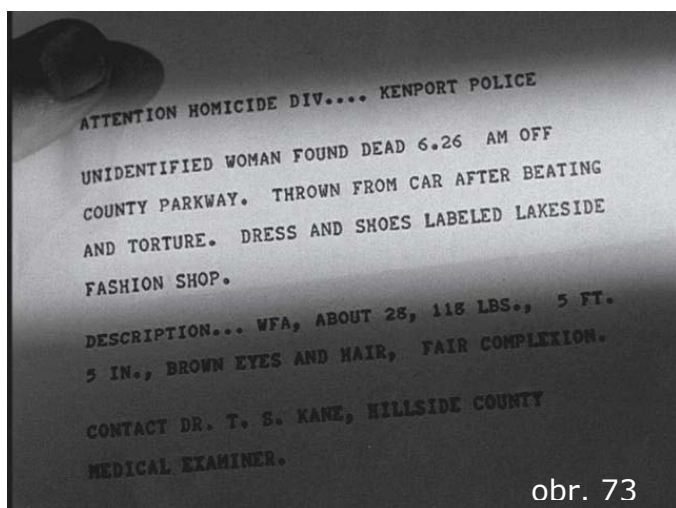
¹¹⁴ PROTAS, A., *Dictionary of symbolism*.

¹¹⁵ GUNNING, T., *The Films of Fritz Lang*, s. 401. (Gunning uvádí příklad filmu *The Blue Gardenia*; hrdinka zde upadá do bezvědomí poté, co se ubrání svodům muže, s nímž strávila večer.)

¹¹⁶ Cultural meanings of nature.

Scény, které nazveme „laškování ve vodě“, vidíme například ve filmu *Clash By Night* (obr. 70). Někdy je svědkem těchto scén někdo třetí – zpravidla žena, která společně s milenci tvoří milostný trojúhelník a která na konci filmu pomyslný souboj s druhou ženou vyhrává (*The Red House* /obr. 71/, *Road House* /obr. 72/). Výjimečně sledujeme v těchto scénách pár, který není milenecký – například ve filmu *The Postman Always Rings Twice* si spolu vyjedou k vodě Cora, žena vdaná za majitele benzinové pumpy, a Frank, pomocník jejího muže. Cora sice původně chce jet na pláž s manželem, ten ale její nabídku odmítne a vyzve ji, aby jela s Frankem. Je příznačné, že výlet k vodě se v tomto filmu stane předstupněm k milostnému vztahu této dvojice. Odmítnutí Corina manžela jít plavat je předzvěstí rozpadu jeho manželství a vyústí v jeho smrt, kterou Cora s Frankem naplánují. Podobnou situaci sledujeme i ve filmu *Possessed*. Hlavní hrdinka Louise stojí na začátku filmu na terase domku u jezera, který patří jejímu milenci. „Kéž bych už nebyla oblečena. Mohli jsme jít zase plavat. Bylo by to krásné, plavat za měsíčního svitu,“ říká. Milenec zcela neguje romantickou Louisinu náladu slovy: „Je moc zima.“ Tento večer je poslední, který spolu stráví, a ve zbytku filmu sledujeme, jak se Louisa s rozchodem těžko smiřuje, až její stav vyvrcholí šílenstvím, který si vyžádá hospitalizaci.

Někdy za „laškování ve vodě“ následuje trest – například ve filmu *Mildred Pierce* stráví Mildred se svým společníkem Montym odpoledne na pláži. Po svém návratu od vody se dozví, že její mladší dcera Kay těžce onemocněla. Krátce poté Kay umírá. Někdy „laškování ve vodě“ sice nevidíme, ale některá z postav o



obr. 73

něm vypráví. Například jedna z vedlejších postav filmu *The Big Heat*, Lucy, vypráví detektivu Bannionovi o svém milostném vztahu s policistou, který se na začátku filmu zastřelil. Popisuje, že s ním jezdívala na letní sídlo v Lakeside: „Chodívali jsme plavat a pak jsme se povalovali na sluníčku.“ Lucy už ve filmu nikdy

nespatříme – záhy po tomto rozhovoru je zavražděna – zřejmě proto, že „něco“ ví, tedy jako trest za svůj poměr s ženatým mužem (jenž probíhal zřejmě pouze v chatce v Lakeside). V telegramu, který popisuje nález jejího těla, mimo jiné stojí „Šaty a boty s cedulkou z obchodu s módou na Lakeside“ (obr. 73).

Pobřeží slouží často jako pozadí pro schůzky milenců a průhledy na vodní hladinu za líbající se či objímající se dvojicí jsou obvyklým výjevem *filmů noir*. Tyto scény jsme zaznamenali třeba ve filmech *Angel Face*, *Pickup on South Street*, *Clash By Night* (obr. 74-76), *The Red House*, *Road House*, *Fallen Angel* (obr. 77-79), *In a Lonely Place*, *Swamp Water* a *Out of the Past* (obr. 80-82).



obr. 74



obr. 75



obr. 76



obr. 77



obr. 78



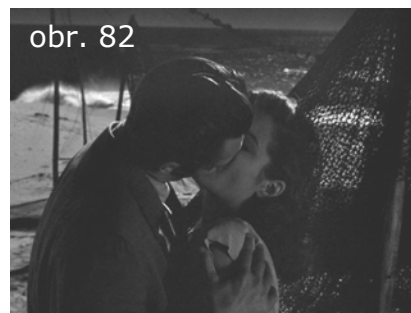
obr. 79



obr. 80



obr. 81



obr. 82

Není překvapivé, že málokterá ze zachycených dvojic se šťastně dožije konce filmu. V některých případech umírají oba protagonisté (obr. 74 a 82), přičemž jejich smrt byla ve filmu *Angel Face* zosnována hrdinkou (šlo tedy o její sebevraždu a vraždu jejího přítele; oba se zřítí ze srázu) a ve filmu *Out of the Past* si o život milenci usilují vzájemně: Kathie zastřelí Jeffa a policista, kterého přivolal Jeff, zastřelí Kathie. Na jiných obrázcích vidíme dvojici, která se rozpadne před koncem filmu (obr. 76, 80 a 81).

V dalších případech spolu sice milenci zůstávají, ale jejich vztah musel projít nějakým traumatickým zážitkem. První setkání Candy a Skipa McCoye z filmu *Pickup on South Street* se odehraje v autobuse: Skip se živí jako kapsář a krade Candy peněženku. Přesto je na závěr filmu Skip zproštěn viny a mohou tedy společně s Candy – jako pár – odejít z policejní služebny. Ve filmu *The Red*

House se Nath zamiluje do Meg až na závěr filmu – poté, co spolu naleznou „Red House“ uprostřed lesů, kde byli zavražděni Meganini rodiče (s. 28 a 34). Jejich polibek na obr. 77, který je zároveň posledním záběrem filmu, je tedy jejich prvním. Lily a Pete z filmu *Road House* spolu též zůstanou, ale až poté, co ve zběsilé honičce uniknou Jeftymu, který je honí po lese s puškou a chce je zabít. Dvojice zachycená na obrázku z *Fallen Angel*, Eric a June, má též daleko do ideálního mileneckého páru. Eric si sice June záhy po této scéně pikniku na pláži vezme, ale jeho motivace jsou čistě zjištné. June jeho úmysly prokoukne, ale odpustí mu a nadále s ním zůstává.

Velmi zřídka se ve *filmech noir* setkáme s rodinou, a i když se ve filmech objeví, bývá často nefunkční (manžel si třeba najde milenku) nebo ji zasáhne tragédie (umírá buď manželka, nebo manžel). Ve třech filmech (*The Big Knife*, *The Big Clock*, *The File on Thelma Jordan*) rodina tráví společnou dovolenou na pláži u moře, případně u jezera. Scény, které dovolenou zachycují, jsou přitom v těchto filmech jediné, v nichž vidíme kompletní rodinu.

Charlie z filmu *The Big Knife* žije v luxusním domě v Bel Air a jeho žena Marion se synem Billym přechodně v domě u pláže. Charlie vysvětluje: „Marion vzala Billyho na pláž. Je trochu nachlazený.“ Opět se tu zdůrazňuje léčivá síla přírody, s níž jsme se setkali již v části o venkově (s. 19-20). Charlie jede rodinu navštívit a je to poprvé a naposledy, kdy v tomto filmu vidíme rodinu kompletní, dokonce, snad pro zdůraznění romantické atmosféry, se k ní přidá jakýsi pes.¹¹⁷

George Stroud, hrdina filmu *The Big Clock*, pracuje v New Yorku jako šéfredaktor časopisu *Crimeways*, v němž se píše o různých kriminálních případech a pohřešovaných osobách. George by rád jel se svou ženou a synem na dovolenou do domu u jezera. I když mu jeho nadřízený Janoth dovolenou přislíbí, chce po něm, aby ji odložil a dořešil případ, na němž pracuje. George vysvětluje, že tato dovolená jsou vlastně odložené líbáňky. Ty první před sedmi lety přerušil Janoth: když George se svou novomanželkou překračoval práh chaty u Indian Lake (mělo tedy jít o líbáňky u jezera), zavolal mu a nabídl mu atraktivní práci. Líbáňky proto musel

¹¹⁷ Ačkoli scéna na pláži trvá necelou minutu a půl, je po ní nazvána celá kapitola na DVD: „Úžeh“. Byť názvy kapitol na DVD mají jen málo společného s filmem samotným, vznikají asi víceméně nahodile a odrážejí pouze to, jak film vnímají jeho distributoři, přesto je snad zajímavé upozornit na tento paradox: nejdylitější scéna ve filmu nese název, který označuje nebezpečné přehřátí organismu, vedoucí často k bezvědomí či šoku.

přerušit. Dnes ho Janoth postaví před jasnou volbu: buď dovolenou odloží a dokončí svůj případ, nebo dostane výpověď a Janoth se postará, aby už nikdy nepracoval jako žurnalista. George si vybere dovolenou, ale okolnosti ho zase donutí rodinu (a tudíž jezero) opustit a vrátit se do New Yorku. Krátká chvíle v domě u jezera je podobně jako ve filmu *The Big Knife* jediná, v níž vidíme kompletní rodinu. Žena ostatně naznačuje již dříve, že by chtěla jet na dovolenou k jezeru, protože, jak tvrdí „byli bychom konečně rodina“.

Okresní státní zástupce Cleve Marshall, protagonista filmu *The File on Thelma Jordan*, jezdívá každoročně se svou ženou a dětmi na pláž. Jednou se ale zamiluje do Thelmy, a aby se nemusel z města (a od Thelmy) vzdálit, snaží se vymyslet různé výmluvy, proč se mu letos na pláž nechce: „člověk se lehce spálí, musí se furt starat o děti...“ Nakonec svou ženu a děti v domě na pláži občas navštěvuje a opět je to právě tady, konkrétně na verandě s výhledem na moře, kde poprvé a naposledy spatříme kompletní Marshallovu rodinu v poklidné scéně: děti si hrají, manželka si čte a Cleve podřimuje.

* * *

Vodní plochy jsme si pracovní rozdělili na a/ řeku, rybník a jezero a b/ moře a oceán. Na rozdíl od moře a oceánu, o nichž se zmíníme později, lze řeku, rybník i jezero přejet (eventuelně přeplavat) z jedné strany na druhou. I když je to možné, moře a oceán se zřídka přeplouvají, většinou se na ně *vyplouvá*, přičemž místo konce cesty je často totožné s místem jejího začátku. Zatímco na řece, rybníce a jezeře se často pluje z jednoho místa do druhého, na moři se pluje z jednoho místa na otevřené moře a zpět. Soustředíme se nyní na první skupinu vod; ukážeme si, že řeka či jezero¹¹⁸ ve *filmech noir* často oddělují dva neslučitelné světy.



Louise, hrdinka filmu *Possessed* pracuje v domě u jezera jako ošetřovatelka ženy Deana Grahama. Na druhé straně jezera má chatu Deanův známý, David, s nímž má Louise poměr. Mezi těmito dvěma místy existuje jen jediná možnost spojení – pomocí lodě. Louise sama

¹¹⁸ I když jsme si dobře vědomi rozdílů mezi jezerem a rybníkem, budeme pro zjednodušení v dalším textu mluvit pouze o jezeře. Původ vodní plochy se totiž dá ve *filmech noir* stěží určit.

na lodi nikdy nejede, zřejmě to neumí, je tedy závislá na Davidovi, který vlastní motorový člun (obr. 83). Zdá se, že tyto dva domy u jezera jsou jediná místa, kde se Louise vyskytuje. Nikde jinde ji v první části filmu nevidíme. Její život se tak dělí na práci (v domě) a milostný vztah (v chatě). David ale nesdílí Louisiny city a rozejde se s ní. Rozchod se příznačně odehraje na molu. Milenci se pohádají, David nasedá do svého motorového člunu a odjíždí do své chaty. Sám. V detailu vidíme zvířenou vodu od motoru jeho lodě (viz obr. 63 na s. 50). V následujících minutách sledujeme Louisino utrpení: mezi ní a Davidem leží nepřekonatelné jezero.

Již při jejich poslední schůzce v Davidově chatě jsme vyslechli vážný rozhovor, v němž David naznačil, že se chce přestat s Louisou vídat (obr. 84). Kompozice záběru už tady hrdiny rozděljuje a klade mezi ně jezero: každý z nich sedí na jiné straně záběru a mezi nimi ve dveřích na balkón prosvítá jezero. Obdobnou mizanscénu vidíme i v dalším záběru: Deanova



obr. 84



obr. 85

dceř Carol obviňuje Louise ze smrti své matky (která utonula v jezeře) a z toho, že se snaží svést jejího otce (obr. 85). I tady obě postavy stojí tak, že mezi nimi oknem prosvítá jezero. Tyto dva záběry jsou vlastně zrcadlové: v prvním vidíme jezero z chaty, v druhém jezero z domu. Naznačují snad tyto záběry budoucí události? Nebude to totiž trvat dlouho, Louise se za Deana, svého zaměstnavatele, vdá (i když stále miluje Davida) a posléze naváže David poměr právě s její adoptivní dcerou. Louise, která byla přítomna v obou zmíněných scénách, se stane zcela bezvýznamnou. Naopak její partneri z těchto dvou rozhovorů – David a Carol – spolu naváží milostný vztah a plánují i svatbu (v den, kdy se mají vzít, ale Louise Davida zastřelí). Ke konci filmu se Louise vrací z města, kam se s Deanem a jeho dcerou přestěhovali záhy po svatbě, do domu u jezera. Tam se jí zdá, že slyší hlas mrtvé Deanovy ženy, který jí našeptává: „utop se v jezeře“. Ačkoli Louise nakonec sebevraždu nespáchá, zešílí a skončí na psychiatrické klinice.

Jezero, snad i proto, že jde o stojatou vodu, můžeme snadno chápat jako svědka událostí (zatímco řeka může „svědectví“ odnést proudem, v jezeře zůstává). Bachelard jezero personifikuje a mluví o jeho pohledu: „Jezero je veliké klidné oko. Jezero pohlcuje všechno světlo a dělá z něho samostatný svět. Jeho prostřednictvím je už svět pozorován, je zpodobeno. Jezero také může říci: svět je mým zpodoběním.“¹¹⁹ Bachelard se dokonce ptá: „Co [...] pozoruje lépe, jezero, nebo oko?“¹²⁰ Henry David Thoreau se také rozepisuje o jezeru a na jednom místě píše: „jest to oko země, a ten, kdo do něho zívá, měří hloubky své vlastní povahy.“¹²¹ „Hloubku své povahy“ si přitom uvědomíme pohledem na jezero možná právě proto, že „svět je jeho zpodobněním“. Jezero tím, že pohlcuje „svět“, nám ho pak může opětovně ukázat a v konfrontaci s ním můžeme poznat sami sebe.

Jezero ve filmu *Possessed* je takovým jezerem: je svědkem všech důležitých událostí, ví o všem: bylo svědkem všech milostných setkání mezi Louisou a Davidem, jejich hádky a rozchodu. Dokonce ví také o událostech, o nichž neví nikdo jiný – například jak zemřela Deanova první žena. Skočila do jezera v sebevražedném úmyslu? Byla to nehoda? Nebo ji někdo do jezera strčil? Odpověď na tyto otázky se nikdo ve filmu nedozví. Ale přesto víme, že je zde svědek, který odpovědi zná...

Jezero ve filmu *Leave Her to Heaven* hraje také důležitou roli. Spisovatel Richard Harland se zamiluje do krásné Ellen a odveze si ji do svého domu u jezera, na místo nazývané „Back of the Moon“ („Odvrácená strana měsíce“). Spojení mezi domem a civilizací je možné pouze lodí po jezeře. Brzy se ukáže, že se Ellen nemíní s Richardem o nikoho dělit. Prvním problémem je Richardův



obr. 86

postižený bratr Danny. Když se Ellen dozví, že ho chce Richard přivést ze sanatoria do domu u jezera, aby s nimi žil, snaží se řediteli sanatoria tuto myšlenku vymluvit. Vysvětluje mu: „Je to tak odlehlé místo. Drsná divočina, míle od nejbližšího města. Vybavení je primitivní: kdybychom náhodou potřebovali pro Dannyho doktora, není

¹¹⁹ BACHELARD, G., *Voda a sny*, s. 39.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ THOREAU, H. D., *Walden či Život v lesích*, s. 167.

tam telefon.¹²² Její přemlouvání na ředitele nezapůsobí a Danny s nimi odjíždí. Další nepříjemnou událost pro Ellen představuje návštěva její matky a adoptivní sestry Ruth, které na sebe částečně strhávají Richardovu pozornost. Po jejich odjezdu se rozhodne zbavit se Dannyho a mít tak Richarda konečně jen pro sebe. Vyjede s ním na loďce doprostřed jezera, nechá ho plavat, a když už mu dojdou síly, nepomůže mu a nechá ho, aby se utopil (obr. 86). Vraždou Dannyho ale Ellen docílí přesný opak, než chtěla – Richard odmítá setrvat v domě u jezera. Manželé se přestěhují k Ellenině matce a sestře, tedy, obrazně, na „druhou“ stranu jezera. Ellen otěhotní, ale jelikož se nechce o Richarda dělit ani s dítětem, skočí záměrně ze schodů a potratí. Na závěr sama sebe otráví a naaranžuje vše tak, aby byla z „vraždy“ obviněna její sestra Ruth, protože má podezření, že Richard Ruth miluje (později se ukáže, že její podezření bylo oprávněné).

Celý tento příběh je flashback, který je dvojitém rámováním. Jednak vyprávěním Richardova obhájce, který vše líčí svému kolegovi a jednak Richardovou cestou po jezeře k domu na „Back of the Moon“, kde na něj již čeká Ruth. Schematicky můžeme stavbu filmu naznačit takto: Richard odplouvá na lodi z jednoho břehu jezera -> právník začíná vykládat příběh -> vlastní příběh -> právník dovypráví příběh -> Richard připlouvá na druhý břeh jezera. Tato struktura činí dojem, že Richardova plavba trvá stejně dlouho jako film samotný, tedy sto pět minut. Také nám připomíná, že klíčovým motivem ve filmu *Leave Her to Heaven* je přechod z jednoho břehu na druhý. A to jak doslova – příjezd Ellen a Richarda do domu; příjezd Dannyho; příjezd Elleniny matky a její sestry; jejich odjezd; odjezd Ellen a Richarda –, tak i v přeneseném významu, jako přechod mezi světem živých a mrtvých – smrt Dannyho; nenarozeného dítěte; Ellen. Doplňme, že Danny i nenarozené dítě umírají ve vodě: Danny v jezeře, dítě v Ellenině plodové vodě. Richardova „plavba“, která mu přináší mnohé útrapy, ústí ve shledání s milovanou dívkou; konečně snad příslib, že do domu u jezera se vrátí romantika, jež byla přítomností Ellen znemožněna.

Ve filmu *All the King's Men* hlavní hrdina, novinář Jack Burden, též několikrát cestuje z jedné strany na druhou – tentokrát po řece. Jack má psát o politickém vzestupu bezvýznamného právníka Willieho Starka. Z Willieho se stane důležitý politik a Jack pracuje jako jeho tiskový mluvčí. Během filmu Jack několikrát přijede za svou matkou a nevlastním otcem. Ti bydlí na „druhé“ straně řeky, kam zřejmě není jiné cesty než po vodě. Jack totiž vždy přijíždí i se svým automobilem na voru. Když navštíví rodiče poprvé, komentuje to slovy: „Už jsem

¹²² Srov. též část této práce o „zaostalém“ venkovu, s. 20-21.

doma dlouho nebyl. Domov, to byl Burden's Landing. Jen sto třicet mil od Kanoma City. Od pevniny byl oddělen množstvím vody." I v tomto filmu voda rozděluje svět – na jedné straně idylický domov, na straně druhé zkorumpovaný svět politiky.

Kromě toho, že se dá řeka přeplout z jednoho břehu na druhý, může se po ní také plout. Řeka a po ní plující objekty jsou klíčovými motivy filmu Fritze Langa *House by the River*. Lang, který neměl tento film rád a mluvil o něm jen málokdy, řekl ve své stručné výpovědi o filmu Peterovi Bogdanovichovi: „pamatuji si něco s mrtvolou plující po vodě“.¹²³ Film vypráví příběh spisovatele Stephena, který nechtěně uškrtní svou služebnou Emily, když se brání jeho polibku. Za pomoci svého bratra, který se v domě náhodně objeví, mrtvolu hodí do vody. Ta se ale brzy znovu vynoří. Stephen ve vraždě najde inspiraci pro svůj román – kdosi mu tvrdí, že nejlepší díla jsou ta, v nichž spisovatel sepíše, co sám prožil.¹²⁴

Od počátečních titulků je zřejmé, že řeka bude mít prominentní úlohu: na jejich pozadí se totiž objevují právě záběry řeky. Zajímavý postřeh uvádí



Gunning: připomíná, že jméno režiséra Fritze Langa „se potápí nebo tone v temných vodách, [...] je odplaveno proudem“, podobně jako později tělo zabitě služebné, které voda na chvíli pohltí (obr. 87-89).¹²⁵ Lang o filmu mluvil vždy spíše jako o práci, kterou musel vzít a nebyl na tento film nijak pyšný.¹²⁶ I když *House by the River* nepatří jistě mezi jeho nejlepší díla, a neční ani mezi Langovými *filmy noir*, stojí za to film zmínit, a pro nás je obzvláště zajímavý místem děje, kterým je břeh řeky.

Podél řeky, u níž Stephen žije, stojí jen několik domů – kromě toho jeho vidíme jen dům jeho sousedky, místo děje je tedy téměř samota. Na začátku

¹²³ BOGDANOVICH, P., *Who the Devil Made It*, s. 209.

¹²⁴ Na DVD *House by the River*, které máme k dispozici, je též bonusový rozhovor s Pierrem Rissientim, který se zasadil o znovuobjevení filmu. Z tohoto rozhovoru překvapivě vyplývá, že sám autor předlohy, A. P. Herbert, žil též na břehu řeky – v Londýně u Temže. Nakolik on sám psal o tom, co prožil, je samozřejmě nejasné.

¹²⁵ GUNNING, T., *The Films of Fritz Lang*, s. 369.

¹²⁶ *Ibid.*

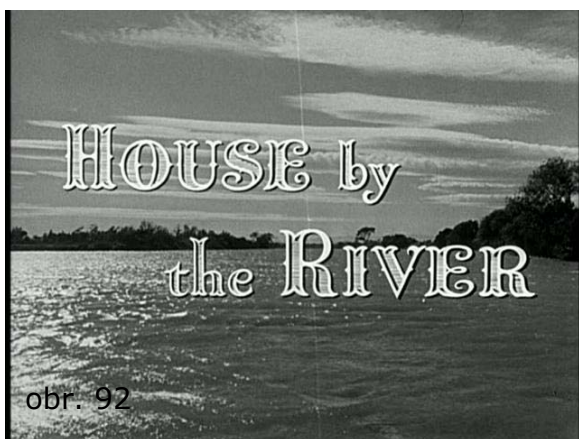
filmu sedí Stephen u stolu v altánku před domem, čelem k řece, zatímco sousedka u vedlejšího domu pracuje na zahrádce. Následuje záběr na tělo mrtvého zvířete, snad krávy, které řeka nese podél břehu (obr. 90). Sousedka tento pohled komentuje slovy: „nenávidím tu řeku“ (jsou to první slova vůbec, která ve filmu zazní) a Stephen reaguje: „Za tu špínu ale nemůže řeka, to spíš lidé.“ Jeho slova jsou dosti trefná – dalším objektem, který po řece popluje kolem jeho domu, bude totiž mrtvola služebné Emily, kterou on sám do řeky hodí (obr. 91). V tom momentu se Emily zjevuje a požádá Stephena, zda se nemůže vykoupat v jeho koupelně, jelikož koupelna pro služebnictvo není ještě opravena. Ten jí to povolí. Když později přichází k domu, ulpí zrakem na odpadní rouře, v



obr. 90



obr. 91



obr. 92



obr. 93

níž slyší zvuk vody (tedy „špinavé“ vody), kterou právě z vany služebná vypouští. Tom Gunning rozvíjí zajímavou úvahu na téma „špína“, kdy spojuje „špínu“ ze začátku filmu (mrtvola krávy) se „špínou“ asociovanou se Stephenovou tvorbou (ve své knize bude později podrobně popisovat vraždu, kterou spáchal), „špínou“ v odpadním potrubím (smytou z těla služebné) a „špínou“ zhruba v třetině filmu¹²⁷ (mrtvola služebné¹²⁸). Upozorňuje též na

¹²⁷ Ibid., s. 369-373.

¹²⁸ Kapitola, v níž Stephen pluje v lodi po řece a hledá Emilyino tělo byla na DVD nazvána „Flotsam“, což podle *Cambridge Advanced Learner's Dictionary* znamená dvojí, jednak „kusy dřeva a dalšího odpadního materiálu nalezené na pláži nebo plující po moři“ a

znepokojivou asociaci mezi „špínou“ a sexualitou: „Ale není to pouze pocit něčeho špinavého, který se objevuje při této úvodní scéně, ale to, co Julia Kristeva nazývá *abject* (zavrženíhodné): odpadky, něco co je zavrženo, odmítnuto, odstraněno s opovržením. *Abject* je něco, co subjekt odmítá, ale co je příliš nejasné, příliš znepokojivé, aby to mohlo získat definici objektu.“¹²⁹

Ačkoli se film odehrává u řeky, tedy u proudící vody, na pozadí úvodního a závěrečného titulku filmu vidíme kupodivu totožný záběr na klidnou řeku (obr. 92 a 93). Takřka se zdá, že se ve filmu nic podstatného nedělo, že řeka „stála“. A zatím jsme byli svědky jedné vraždy, dvou pokusů o vraždu a jedné sebevraždy. Též je nezvyklé, že ani jednou ve filmu se nikdo nepokusí řeku přejet z jednoho břehu na druhý (což je jinak ve *filmech noir*, kde se objeví řeka, běžné). Stephen s bratrem se na loďce dostanou *doprostřed* řeky, aby se zbavili mrtvolky a Stephen sám se později snaží dohnat Emilyino tělo, plující *podél* břehu. To, co je na druhém břehu, zůstává utajeno. Skoro by se zdálo logičtější, kdyby namísto řeky figurovalo ve filmu moře. Tělo by sice sotva mohlo plavat *podél* břehu, proud by ho nejspíš přinesl přímo před Stephenův dům, ale jinak by byly pochopitelnější Stephenovy výjezdy, které vždy končí tam, kde začaly, i totožný záběr pod úvodním a závěrečným titulkem. Gunning cituje Friedu Grafeovou, autorku Langovy monografie, podle níž Lang: „řekl v roce 1930, že by nikdy nechtěl mít ve svém filmu oceán, že ho jeho živelná síla děsí a že by se ji nikdy nepokusil ukázat ve filmu.“¹³⁰ Prvním Langovým filmem, kde se oceán objeví, je až film *Clash By Night*, natočený dva roky po filmu *House by the River*. Naše úvahy by se mohly zdát čistě teoretické – koneckonců předloha filmu *House by the River* se odehrává u řeky –, nebýt toho, že právě u filmu *Clash By Night* Lang místo děje oproti předloze svévolně změnil: přesunul ho ze Staten Island do kalifornské rybářské vesnice, tedy blíže otevřenému moři (viz s. 65-66).

Posledním *filmem noir*, který v této části zmíníme (i když zdaleka ne posledním, kde se objevuje řeka či jezero) je výjimečný debut úspěšného herce Charlese Laughtona *The Night of the Hunter*. *The Night of the Hunter* je zcela unikátní mimo jiné tím, že je *filmem noir* jen v první polovině, pak se výrazně mění žánr a z poměrně drastického *filmu noir* (který začíná pohledem na mrtvolu a kde otčím hrozí sekerou svým nevlastním dětem) se stává spíše idylická pohádka. Předělem mezi žánry je cesta po řece.

jednak „[...] někdo nechtěný nebo zbytečný“. Spojení obého s Emilyinou mrtvolou jen potvrzuje Gunningovu teorii zavrženíhodného.

¹²⁹ GUNNING, T., *The Films of Fritz Lang*, s. 371.

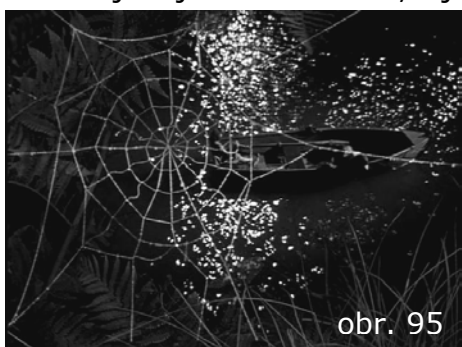
¹³⁰ *Ibid.*, s. 394.

Harry se ožení s Willou ze zjištěných důvodů. Ví totiž, že někde v domě jsou ukryty peníze z lupu Willina prvního, již popraveného, manžela. Žena o penězích nic neví a zřejmě i to je jeden z důvodů, proč ji Harry zavraždí – shodí ji i s autem do řeky (viz obr. 149 a 150 na s. 101). Harry se domnívá (právem), že o



penězích něco vědí jeho nevlastní děti John a Pearl. Když mu nechtějí nic říct, hrozí jim smrtí. Dětem se podaří uprchnout, hledají útočiště v hausbotu strýčka Birdieho; ten je ale značně podnapilý a nemůže jim pomoci. Vtom se John, v centru záběru, podívá směrem do kamery a vysloví: „Je tady ještě řeka.“ (Obr. 94.)

Scéna, v níž děti unikají před otčímem na loďce, má snovou až pohádkovou atmosféru a břehy řeky vypadají bez nadsázky jako ráj. Děti nasednou do loďky na levém břehu řeky. Během jejich cesty se na pravém břehu objevují různá zvířata, žijící ve volné přírodě (pavouk, žába, zajíci, sova, želva,



liška; obr. 95-97). Na levém břehu se objeví pouze skupina krav a ovcí v ohradě, tedy zvířata domestikovaná, ochočená. Na nich – na rozdíl od zvířat výše zmíněných – není nic poetického. První zastávka dětí je také na levém břehu. Stráví noc na seníku, ale k ránu vidí v dáli siluetu jejich otčima na koni. Poučení je jasné: na levém břehu není bezpečno. Zdá se, že tady by otčím mohl děti brzy chytit, a poté je v lepším případě „ochočit“, v horším zabít. Děti pokračují ve své cestě po řece, oba usnou a proud je sám zaveze na pravý břeh řeky. Tam o ně začne pečovat stařenka, v jejímž domě již žije několik opuštěných dětí. Trvá daleko déle, než se i tady ukáže otčím (i když cesta na koni může být stěží pomalejší než cesta na lodi). Na pravém břehu ale otčím ztrácí svou monstrózní podobu. Děti se spojily – jak se často v pohádkách stává – s hodnou stařenkou a společnými silami otčima bez potíží přemohou.

Když děti vyjedou na řeku, Pearl zpívá píseň, která zní jako ukolébavka¹³¹ a obě děti posléze usnou.¹³² Připomeňme si, že Bachelard se rozepisuje o vodě též jako o kolébajícím živlu: „Ze všech čtyř základních prvků může pouze voda



¹³¹ „Once upon a time there was a pretty fly, he had a wife this pretty fly but one day she flew away, flew away. She had two pretty children, but one night those pretty children flew away into the sky, into the moon.“ („Bylo nebylo, žila jedna moucha, ta krásná moucha měla ženu, ale ta jeden den uletěla. Měla dvě krásné děti, ale jednou v noci ty krásné děti uletěly do nebe, na měsíc.“)

¹³² Příslušná kapitola filmu na DVD má příznačný název „Řeka spasení“.

kolébat. [...] Je to další rys její ženskosti: kolébá jako matka."¹³³ A dále tvrdí: „snadno [bychom] doložili, že kouzelná loďka, romantická loďka je v určitém směru znovunalezená kolébka. [...] Voda nás nese. Voda nás kolébá. Voda nás uspává. Voda nám navrácí matku."¹³⁴ Víme, že děti o matku nedávno přišly; Pearl ve své písni, která jasně vypráví příběh její rodiny, zpívá, že matka „jeden den uletěla“. Víme také, že jejich mrtvá matka leží na dně řeky: téže řeky, po níž děti plují. Bachelardova slova o navrácené a kolébající matce nemohou být demonstrována lépe. Zajímavé je i snímání scény cesty po řece. Laughton například použije extrémní, devadesátistupňový nadhled, takže spící děti na loďce sledujeme, můžeme-li to tak říci, z pozice Boha (obr. 98). Takto extrémní nadhledy jsou v hollywoodské kinematografii velmi vzácné.¹³⁵ Když přihlédneme ke zcela nerealistické atmosféře celé scény cesty po řece, lze dokonce spekulovat o tom, že je z nebe pozoruje jejich mrtvá matka. V tom případě by ovšem „hlídala“ své děti ze dvou stran – kolébala je na vodě a ujišťovala se o správném cíli jejich cesty z nebe.

Na závěr našich poznámek o *The Night of the Hunter* se ještě vraťme k tomu, že děti z levého břehu doplují na břeh pravý. Jak se dočteme v encyklopedii symbolů: „v přechodových rituálech nebo cestách z jedné úrovně na druhou, se cesta podniká z jednoho břehu na druhý, přes řeku života a smrti“.¹³⁶ Řeka v mytologii odděluje říši živých a mrtvých, ve filmu *The Night of the Hunter* odděluje svět strachu od světa bezpečí.

* * *

Moře se od řeky a jezera liší. Některé rozdíly jsme již nastínili výše. Doplňme, že orientace na moři je daleko těžší než na vodách vnitrozemských. Na volném moři, v místě, kde není nikde vidět žádný břeh, se zdá být všechno kolem stejné. „Moře je nebezpečné a nepřátelské,“ píše Acheson, „a člověk není dobře vybaven, aby na něm přežil. Je to říše, do níž člověk vstupuje jen s

¹³³ BACHELARD, G., *Voda a sny*, s. 154.

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Srov. např. dokument Chrise Markera *Une journée d'Andreï Arsenevitch*. Film je portrétem ruského režiséra Andreje Tarkovského a v jednom momentě Marker genialitu tohoto tvůrce poměřuje i tím, že často ve svých záběrech „zasazuje“ člověka do přírody a snímá ho právě z extrémního nadhledu, který dle Markera jasně konotuje pohled, který pravoslavní dobře znají – pohled Boha. Ve stejné části dává do protikladu k Tarkovskému hollywoodskou kinematografii, kde naopak „naivní Američané“ stojí na zemi a pozorují nebe. Tuto svou myšlenku dokládá záběrem z nejmenovaného amerického westernu, který v podhledu zachycuje kovboje s koněm a nad ním nebe s červánky.

¹³⁶ COOPEROVÁ, J. C., *Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů*, s. 163.

podporou různých zařízení (tedy lodí, kánoí, plošin, potápěčské výzbroje a dalších technologií) a pouze, když to dovolí počasí a podmínky na moři.¹³⁷

Moře ve *filmu noir* bývá též často nebezpečné. Zmiňme se zde stručně alespoň o dvou filmech, které se odehrávají na březích oceánu: *Clash by Night* a *The Woman on the Beach*. Kromě obdobného místa děje mají společné ještě to, že jejich režiséry byli jedni z nejoceňovanějších evropských režisérů – Fritz Lang a Jean Renoir –, kteří při svém příchodu do Hollywoodu již měli za sebou úspěšnou kariéru v Německu (Lang) a ve Francii (Renoir). Oba filmy také bývají často přezírány a považovány za méně hodnotné než předchozí díla těchto tvůrců.

Film *Clash by Night* se natáčel v Monterey v Kalifornii, kam Lang s kameramanem Nicholasem Musurakou sami odjeli již nějakou dobu před natáčením. Jak popisuje Lang: „Nudil jsem se a řek jsem [Nicholasovi], ‘Víš co, možná bychom mohli natočit nějaké dokumentární záběry, které by se daly využít’. A tak jsme začali natáčet nějaké racky, pak začaly přijíždět lodě a začalo nás to tak bavit, že jsme natáčeli dva nebo tři dny.“¹³⁸ Materiál poslali producentu Jerryemu Waldovi, kterému se záběry velice líbily, a proto padlo rozhodnutí, že film bude začínat právě těmito záběry ze života v Monterey.

Lang v rozhovoru s Bogdanovichem tvrdí, že když viděl film v televizi, celá úvodní dokumentární sekvence chyběla.¹³⁹ Jestliže Langa paměť neklame, tak je to poměrně šokující zjištění, které připomíná nechvalně známé vystřížení několika závěrečných minut z filmu Michelangela Antonioniho *L'Eclisse*, kde kamera ukazuje „prázdná“ místa, kde se měla odehrát schůzka Piera a Vittorie. Podobně jako v úvodní sekvenci *Clash By Night*, ani tady se „nic neděje“. Důležitost obou scén je ale i tak, bez akce, enormní. Místo totiž přestává být pouhým *pozadím* pro děj, který se na moment zastaví, abychom mohli sledovat prázdné předměstí v *L'Eclisse* a moře v *Clash By Night*. Martin Lefebvre se domnívá, že teprve v takovémto případě, když je místo osvobozeno od události, ztrácí svou funkci v narativitě a existuje jen samo sobě, lze ho nazvat krajinou (*landscape*).¹⁴⁰ Oproti krajině v malířství má filmová krajina jeden atraktivní aspekt – odehrává se v čase, trvá.¹⁴¹ Sledujeme proto nejen krajinu jako takovou, ale i její vývoj. Lefebvre je dokonce přesvědčen, že divácká aktivita při

¹³⁷ ACHESON, J. M., *Anthropology of Fishing*, s. 276.

¹³⁸ BOGDANOVICH, P., *Who the Devil Made It*, s. 215.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ LEFEBVRE, M., *Between setting and landscape in the cinema*. In LEFEBVRE, M. (ed.), *Landscape and Film*, s. 22. Toto tvrzení platí i o panoramatech přírody ve filmech *On Dangerous Ground* and *Odds Against Tomorrow*, o nichž jsme se zmínili na s. 25-27.

¹⁴¹ *Ibid.*, s. 29.

sledování filmu se odehrává ve dvou modech – v modu narativním a modu spektakulárním, které se navzájem vylučují.¹⁴² Zatímco v modu narativním divák sleduje především *co se děje*, v modu spektakulárním přestává vnímat děj (který je ostatně na chvíli přerušen) a soustředí se na krajinu.

Výše jsme se zmínili o Langově strachu z oceánu (s. 61), ale v tomto filmu bychom naopak mohli mluvit o jeho fascinaci oceánem. Jak píše Lefebvre: „jakákoli strategie, která usměrňuje pozornost diváka k prostoru, namísto k akci, která se v něm odehrává (bez ohledu na to, jestli je tato strategie motivována diegeticky), se může chápat jako záměr zdůraznit krajinu.“¹⁴³ Lang tím, že nám na začátku filmu ukazuje krajinu samu o sobě, ji dostatečně zdůrazňuje. Ovšem moře především tvoří pozadí pro děj. Na jiných místech této práce jsme již důležitost moře zmínili (či zmíníme): rybaření hlavního hrdiny (s. 102-103), „laškování na pláži“ dvou vedlejších postav (s. 51-52), polibek protagonistky a jejího milence (s. 53) Doplníme ještě jednu poznámku: ve filmu často vidíme záběry na příbojové vlny, objeví se mimo jiné i ve scéně, když hrdinka „Mae Doyle, poté, co si vzala Jerryho, srdečného, ale trochu dětinského rybáře, stojí v noci u okna a kouří a – no, jestli netrpělivé šlukování Barbary Stanwyckové neukazuje dostatečně její neukojenou sexuální touhu, tak bouřlivé vlnobití za oknem už zcela jistě.“¹⁴⁴

Bachelard se o burácejícím moři vyjadřuje poněkud ironicky: „Sotva se najde banálnější téma než běsnící oceán. Klidné moře propadá náhle *zlosti*. Hučí a burácí. Bere na sebe všechny metafory zuřivosti, všechny zvířecí symboly zběsilosti a vzteku. Pohazuje svou lví hřívou.“¹⁴⁵ Oceán v obou těchto podobách – jako zuřivý, nebezpečný element, ale i jako symbol erotický, jak výše naznačil Gunning – sledujeme i ve filmu *The Woman on the Beach*. Scott, hlavní hrdina



obr. 99



obr. 100

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Ibid., s. 3.

¹⁴⁴ GUNNING, T., *The Films of Fritz Lang*, s. 394.

¹⁴⁵ BACHELARD, G., *Voda a sny*, s. 198.

filmu, se v úvodní scéně propadá do bezvědomí¹⁴⁶ a v myšlenkách se vrací k traumatické události z jeho minulosti – k potopení lodi. Záběry na potápějící se loď a těla námořníků se prolínají s jeho snovými představami. Na dně moře potkává dívku, která se podobá jeho současné přítelkyni (obr. 99 a 100). Druhý den potkává Scott na pobřeží tajuplnou ženu (Peggy), která sedí u vraku lodi (obr. 101). Spojení mezi těmito dvěma scénami – snem s potápějící se lodí a krásnou dívkou a realitou se ztroskotanou lodí a jinou krásnou dívkou – je zřejmé. Ve filmu se ale objeví ještě jedna loď – ve srovnání s předchozími dvěma je to až komicky malá pramice (obr. 102). Scott se totiž do Peggy zamiluje, ale ta je vdaná. S myšlenkou zbavit se manžela ho Scott pozve na rybaření na volné moře. Nakonec se ale oba málem utopí a musí je zachránit jiná loď. Celá scéna jejich rybaření je absurdní – výběr lodi, ale i jejich nápad vydat se na moře za nestálého počasí. Moře je totiž nejvíce rozbouřené právě ve scéně, v níž muži balancují na pramici. Nepoměr mezi bouřícím nekonečným mořem a jejich pramicí je až zarážející.



* * *

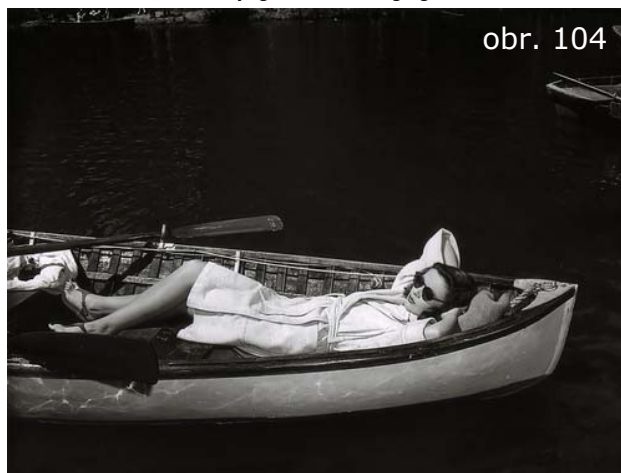
Ukázali jsme, že ve *filmech noir* řeka a jezero často rozdělují dva různé světy a přechod z jednoho břehu na druhý tak má i symbolickou roli. Moře, nezářidka rozbouřené, je pak často dějištěm klíčových scén. Též jsme viděli, že v šesti ze sedmi filmů, které se odehrávají u řeky, jezera či oceánu se někdo ve vodě utopí, případně jeho tělo do vody někdo vhodí. Mrtvé tělo ve vodě je ostatně častým obrazem ve *filmech noir*, kromě zmíněných filmů vidíme utopence například ve filmech *Key Largo*, *The Naked City*, *Out of the Fog*, *Where the Sidewalk Ends* a *Port of New York*. Je otázkou, zda může být voda vhodná

¹⁴⁶ Renoir zde využil motiv víru, zmiňovaný již výše.

místo ke zbavení se mrtvoly: ve *filmech noir* v naprosté většině tělo vyplave a nejednou je jediným důkazem, který pachatele usvědčí.

Ačkoli jsme to výše nijak nezdůrazňovali, je jasné, že pro pohyb po řece, jezeře či moři je nutná loď. Již jsme zmínili, že Keltové do lodi vkládali mrtvá těla a posílali je po proudu řeky (s. 48). Tamtéž jsme upozornili na snad nejznámější mýtus o Cháronovi, převážejícím duše zemřelých. Jhan Hochman též připomíná: „Podobně jako jsou lodě dopravními prostředky v našem životě, vždycky byli i prostředky sloužícími dopravě do, případně z říše mrtvých.“¹⁴⁷ Dále cituje Mircea Eliadeho, který tvrdí: „obzvláště to platí o kánoi, podobné pohřebnímu vozu a trochu připomínající i rakev“.¹⁴⁸ I když se ve *filmech noir* neposílají mrtvá těla v lodích po řece, přesto je zajímavé, že existují hrdinky, které se rády plaví v kánoi a které na konci filmu umírají. Spojení mezi kánoí a smrtí tedy existuje i ve *filmu noir* – byť poněkud v jiném smyslu než o něm mluví Bachelard a Hochman.

Rose ve filmu *Beyond the Forest* (obr. 103) a Ellen ve filmu *Leave Her to Heaven* (obr. 104) spatříme, jak se vezou v kánoi. Je až zarážející, jak podobné jsou tyto záběry: obě ženy, brunety s vlasy na ramena, jsou zamračené, leží, jsou v bílém a na očích mají tmavé sluneční brýle. To ale není jediné, co mají tyto ženy společného – obě jsou vražedkyně, přičemž vraždily zákeřně a z těch nejpodlejších pohnutek. Rose zastřelí při honu muže, který ji viděl s jejím



milencem, aby mu zabránila tuto informaci prozradit jejímu muži a Ellen nechá utopit postiženého Dannyho, mladšího bratra svého manžela Richarda, aby se s ním nemusela dělit o Richardovu přízeň. Obě ve filmu také záměrně potratí: Rose skočí ze srázu a posléze na následky potratu umírá, Ellen skočí ze schodiště a i když se zotaví, zanedlouho sama sebe otráví a nainscenuje vše tak, aby její sebevražda vypadala jako vražda, z níž má být obviněna její sestra Ruth. Jejich cesta kánoí tak předznamenává zkázu obou žen.

¹⁴⁷ HOCHMAN, J., *Birch Canoe (Criticism)*.

¹⁴⁸ *Ibid.*

Na předešlých stranách jsme se věnovali krajinám, v nichž figuruje vodní plocha, poněvadž ty jsou ve *filmech noir* prominentní. Je ale třeba alespoň na okraj doplnit, že se v těchto filmech objevují i další krajiny: hory, lesy, pouště. Mnoha filmům, v nichž jsou tyto krajiny významné, jsme se věnovali v jiných souvislostech (srov. např. naši diskusi o horách ve filmu *On Dangerous Ground* na s. 16-17, 28-29 a 34-35 nebo o lese ve filmu *The Red House* na s. 28, 34 a 35 nebo o poušti ve filmu *Border Incident* na s. 26 a 44).

Připomeňme alespoň tady teorii britského geografa Jay Appletona, který si vytvořil vlastní klasifikaci krajiny. Podle něj se dají všechny roztrždit s ohledem na to, jestli nabízejí možnost vidět, pozorovat okolí – těm říká *prospect* (vyhlídka); či jestli nabízejí možnost úkrytu – těm říká *refuge* (útočiště).¹⁴⁹ Posléze ke dvojici přidává třetí termín *hazard* (nebezpečí). Hory slouží převážně jako místo vyhlídky, lesy naopak jako útočiště a poušť, i když zřídka nabízí vyhlídku (viz obr. 29 a 30 na s. 41), je typická nedostatkem obojího. Appletonova teorie by se jistě dala využít i na krajiny ve *filmu noir*. Zkusme tady ukázat alespoň jeden příklad.

Ve filmu *Raw Deal* Joe za pomoci své přítelkyně Pat uprchne z vězení. Doprovází je Joeova právnička Ann. Jejich první zastávka na útěku je v lese. Les ale není příliš hustý a brzy se na horizontu objeví postava na koni. Ukáže se, že jezdec je ve službách policie, ale Joe se schová a Ann a Pat jezdce přesvědčí, že si chtěli jenom zajet na výlet do lesa. Konečné útočiště má ale trojici poskytnout dům uprostřed jiného lesa, který patří Joeovu známému.

Porovnejme záběr, zachycující příjezd hrdinů (obr. 107), s dvěma obrazy malíře Jana Wynantse: *Krajina s chalupou* (obr. 105) a *Krajina se souškou a rolníkem, který žene dobytek a ovce po cestě* (obr. 106). Druhý obraz použil Appleton v obrazovém doprovodu jiné své knihy a píše o něm: „Budova nalevo je dobrým příkladem `chaty v lese`, velice běžným symbolem útočiště v obrazech všech dob.“¹⁵⁰ Při pozorném prozkoumání dokonce zjistíme, že štít domu je řešen takřka totožně jako štít Joeovy skrýše ve filmu *Raw Deal*. Podařilo se nám vyhledat ještě jiný obraz téhož malíře s podobným výjevem a opět zde nalézáme mnohé shody, například poměrně klopený štít a extrémně masivní komín. Joeovo útočiště ale nevydrží dlouho – přeci jenom je to *film noir* – a on se musí brzy přemístit.

¹⁴⁹ APPLETON, J., *The Experience of Landscape*, s. 66.

¹⁵⁰ APPLETON, J., *The Symbolism of Habitat*, s. 29.



obr. 105



obr. 106



obr. 107

* * *

Na předešlých více než šedesáti stranách jsme se věnovali jiným než městským lokalitám ve *filmech noir*: venkovu, domům na samotě a přírodě. Zdaleka jsme nezmínili všechny filmy, v nichž hrají tyto lokality významnou roli, o jiných jsme informovali jen velmi stručně. I tak je ale zřejmé, že jiné než městské lokality jsou v údajně „městských“ *filmech noir* velmi důležité. Viděli jsme, že některé zmíněné filmy dokonce končí šťastně, což se ve *filmech noir* odehrávajících se ve městě děje málokdy. Příroda a venkov poskytují často hrdinům zázemí, které jim ve městě chybí. A hrdinové zde prožívají i šťastné chvíle.

3. Zvířata

Religionista Ingvild Saelid Gilhus píše v úvodu své knihy *Animals, Gods and Humans*: „Zvířata jsou nám podobná, ale jsou i rozdílná, což nám umožňuje jednak ztotožňovat se s nimi, abychom pochopili naše vlastní bytí a jednak je používat jako symboly, abychom porozuměli našemu světu.“¹⁵¹ Z jeho slov jasně vyplývá, že mu záleží zejména na *interakci* mezi zvířaty a lidmi. Právě to nás bude zajímat i na *filmech noir*. Nezajímá nás náhodně objevený jelínek v lese, ani aligátor v řece, pokud nevstupuje do nějakého vztahu s člověkem. Jestliže jsou tato zvířata na filmu zachycena, je sice zřejmé, že minimálně jeden člověk – kameraman – je musel vidět a snad o nich i nějak přemýšlet, ale tento extradiegetický svět je nám v této práci lhostejný. My se soustředíme pouze na diegesi a na to, jakým způsobem postavy filmu na zvířata reagují a jak s nimi komunikují. Je ovšem třeba společně s Gilhusem upozornit na to, že „reprezentace zvířete neodráží skutečné zvíře; není to ani 'věrné' zobrazení tohoto zvířete, ale pouhá reflexe obecně sdílené představy o něm“¹⁵². To je ale pro nás dvojnásob zajímavé: když zjistíme, jaké jsou převažující modely interakce se zvířetem ve *filmu noir*, pomůže nám to pochopit, jaká byla v té době „obecně sdílená představa“ o zvířatech, která sice nemusí vypovídat o reálné situaci, ale může nám mnoho říci o tehdejší kultuře.

3.1 Pes (a jeden brouk)

Brunius, hrdina Renoirova filmu *Le Crime de Monsieur Lange*, jenž je společně s dalšími díly francouzského poetického realismu považován za jeden z inspiračních zdrojů *filmu noir*, má psa. Na dotaz zvědavého novináře na smysl psa ve filmu odpověděl režisér prostě: „Bruniusův pejsek je tam jen proto, že to byl můj pes.“¹⁵³ Ačkoli i mnozí režiséři *filmu noir* vlastnili psy (mj. Fritz Lang, John Huston a Howard Hawks)¹⁵⁴, a možná, že je též obsazovali do svých filmů, přeci jen se zdá, že jejich přítomnost ve *filmech noir* není zas tak samoúčelná. Pes se v těchto filmech vyskytuje ve třech různých rolích: jako oběť, jako partner a jako hlídač. Tyto role nebývají přesně ohraničeny (např. pes-hlídač se může stát

¹⁵¹ GILHUS, I. S., *Animals, Gods and Humans*, s. 1.

¹⁵² Ibid., s. 7.

¹⁵³ RENOIR, J., *Renoir on Renoir*, s. 87.

¹⁵⁴ Začátkem čtyřicátých let vyšla sociologická studie Leo Rostena o Hollywoodu, kde o psech, jachtách a rekreačních sídlech píše jako o známkách luxusu. „Čistokrevný pes je symbol dobrého postavení,“ píše například. ROSTEN, L. C., *Hollywood*, s. 405-406.

psem-obětí), ale přesto se budeme snažit rozdělit *filmy noir*, kde se pes vyskytuje, do těchto tří kategorií.

* * *

V některých *filmech noir* je pes zabit, stane se obětí. Jeho zabití není nikdy hlavní pointou filmu, vždy se však nějakým způsobem vztahuje k vraždě člověka. Zabití psa je buď předzvěstí této vraždy (či pokusu o ni) a pes se tedy stane *první* obětí (potenciálního) vraha (*Cape Fear*), nebo je naopak vyvrcholením filmu, a potom je pes *poslední* obětí chladnokrevného vraha (*The Hitch-Hiker*, *The Naked City*).

Filmů mimo *film noir*, v nichž zabití psa či jiného domácího zvířete slouží jako předzvěst zabití člověka, existuje celá řada – jmenujme alespoň *The War of the Roses* a *Fatal Attraction*.¹⁵⁵ Tento motiv není nijak překvapivý – přesvědčení, že od zabití (nebo týrání) zvířete vede jen krůček k zabití lidské bytosti se objevuje v myšlení o zvířatech již mnohá staletí. I když málokterý myslitel v minulosti přiznával zvířeti jakákoli práva a mnozí je považovali spíše za věc nebo stroj, který ani nemůže cítit bolest¹⁵⁶, naprostá většina se shodla na tom, že týrat, natož pak zabít zvíře, je špatné, poněvadž to vždy vede k páchání podobných krutostí na lidech. V úvodu ke své knize *Ethics and Animals* Harlan B. Miller spojuje myšlení dvou filosofů, mezi jejichž životy uplynulo půl tisíciletí: Tomáše Akvinského (1225-1274) a Immanuela Kanta (1724-1804) a o obou píše: „považovali za chybné týrat zvířata, protože člověk, který se takto chová ke zvířatům, se s velkou pravděpodobností začne podobně chovat k lidským bytostem. [...] Není to tak, že by zvířata sama o sobě měla nějaký morální status, ale zacházení s nimi je důležité kvůli analogii (nikoli příbuznosti) kterou vykazují k lidskému pokolení.“¹⁵⁷

V *Cape Fear*, pozdním *filmu noir*, se Max, právě propuštěný z vězení mstí právníkovi Samovi, který ho do vězení dostal. Neustále pronásleduje jeho samotného i celou jeho rodinu a otráví jejich psa. Veterinář, k němuž mrtvého

¹⁵⁵ Ze zcela jiného kontextu bychom mohli též zmínit polský film Krzysztofa Kieslowského *Krótki film o zabijaniu*.

¹⁵⁶ Např. René Descartes tvrdil, že sténání zvířete není o nic významnější než vrzání kolečka. Srov. MAYO, D. G., *Against a Scientific Justification of Animal Experiments*. In MILLER, H. B.; WILLIAMS, W. H. (eds.), *Ethics and Animals*, s. 346. O názorech následovníků Descartese píše Keith Thomas: „skučení bitého psa není [podle nich] důkazem o jeho utrpení o nic víc, než je zvuk varhan důkazem o utrpení nástroje, když uhodíme do jeho kláves“. THOMAS, K., *Man and the Natural World*, s. 33.

¹⁵⁷ MILLER, H. B., *Introduction: 'Platonists' and 'Aristotelians'*. In MILLER, H. B.; WILLIAMS, W. H. (eds.), *Ethics and Animals*, s. 3. Pro další úvahy nad týráním zvířat viz *Ibid.*, s. 19-43, 103-118, 275-284. Jako průvodce myšlením filosofů o zvířatech (zejména o jejich světě, smrti a jazyku) může sloužit též LIPPIT, A. M., *Afterthoughts on the Animal World*.

psa dovezou, poznamená (jako by si byl vědom myšlení filosofů, které jsme uvedli výše): „Pro mě je to úplně stejný, jako kdyby zavraždil člověka.“ Útoky Maxe se poté stupňují – pokusí se znásilnit Samovu ženu a poté zabít jeho samotného.

Ve filmu *The Naked City* policie stíhá zabijáka Garzaha a k jeho dopadení jim v závěrečné scéně filmu pomůže Garzahův konflikt se slepeckým psem. Policisté již ztratili Garzahovu stopu, ale vtom uslyší zpozvdálí výstřel. Když přiběhnou na místo, zjistí, že slepecký pes Garzaha napadl (obr. 108), a ten ho



vzápětí zastřelil. Psův útok zpomalí zločincův útěk, a proto ho na konci filmu může policie dostihnout. Pes je tak Garzahovou poslední obětí. *The Naked City* je jeden z nemnoha *filmů noir*, kde spatříme mrtvé zvíře. Na obrázku 109 vidíme dvojici policistů, jeden z nich běží k psovi, aby zjistil, zda je skutečně mrtvý, druhý běží ke slepci, který zmateně postává v levé části záběru.

Dalším zločincem, který zabije psa, je Emmett Myers z filmu *The Hitch-Hiker*. Emmett projíždí stopem Spojené státy a ty, kdo mu zastaví, nelítostně zastřelí. Většina filmu vypráví o jeho posledním stopu – Emmett stopne dvojici kamarádů, kteří jedou právě do Mexika rybařit, a dříve, než je stačí zabít, zatkne ho policie. Ačkoli i v tomto filmu je poslední obětí masového vraha pes, psa samotného, živého ani mrtvého, v tomto filmu nevidíme. Ve scéně jeho zabití si totiž režisérka Ida Lupino vystačila pouze se zvukem: když Emmett jednou v noci krade benzin, slyšíme *off-screen* štěkot psa, který se zřetelně blíží. Poté rozrušený Emmett vystřelí směrem, odkud štěkot přichází, a psa „umlčí“. Druhý den ráno, jak vidíme v následujícím záběru, vyslychá policie majitele psa, který plačtivě popotahuje a opakuje: „Můj pes, můj pes.“ Zdá se paradoxní, že lidské oběti – byť v úvodu filmu opakovaně vidíme jejich mrtvá těla – nikdo ve filmu nepostrádá, zatímco psa – jehož tělo ani nevidíme – jeho majitel usedavě oplakává.

* * *

Mnohé výzkumy prokazují, že pokud někdo vlastní zvíře, mají cizí lidé větší tendenci tohoto člověka kontaktovat.¹⁵⁸ Analogicky snad platí, že pokud někdo *na plátně*, postava ve filmu, vlastní zvíře (v našem případě psa), diváci mohou pociťovat s touto postavou větší spřízněnost (kontaktovat ji totiž nemohou). Proto může být překvapivé, že pes bývá velmi často ve *filmech noir* zobrazen jako partner těch největších zločinců: brutálních či masových vrahů (*He Walked By Night*, *High Sierra*) či postav se značně psychopatickým chováním (*Secret Beyond the Door...*).

John Berger tvrdí: „Domácí mazlíček doplňuje [svého majitele], a nabízí odpovědi na ty stránky jeho charakteru, které by jinak zůstaly nepovšimnuty. Majitel může znamenat pro své zvíře to, co pro nikoho jiného. [...] Zvíře nabízí svému majiteli zrcadlo, v němž se odráží ta část jeho osobnosti, která je jinak



pečlivě skryta.“¹⁵⁹ Tato slova jistě platí o hlavním hrdinovi filmu *He Walked By Night*. Roy, který hned na začátku filmu chladnokrevně zabije policistu, má psa, o něhož se dobře stará. Jeho příležitostný zaměstnavatel o něm řekne: „Nezajímá ho nic než elektronika.“ To ale není úplně pravda: Roye zajímá i jeho pes, ale s tím se nikomu nesvěří. I když je jinak Roy líčen jako surový zločinec, neštítící se ničeho, jeho soužití se psem do portrétu brutálního ničemy nijak nezapadá.

Bergerova poznámka o „zrcadle“, které zvíře nabízí svému pánovi, se v tomto filmu dá brát i doslova. Pes a pán jsou totiž často zachyceni v takřka totožných pozicích (obr. 110-112). V jedné scéně se dokonce pes pokouší podobně jako jeho pán nadzvednout roletu, aby se podíval, co se děje za oknem (obr. 113 a 114). Pes sdílí i Royovy nálady – podobně jako Roy je nervózní, když se u dveří objeví roznašeč mléka (ve skutečnosti policista v převlečení) a vrčí na něj. Díky svým lépe vyvinutým smyslům pes Royovi i pomůže, když v noci

¹⁵⁸ KATCHER, A.; WILKINS, G., Dialogue with Animals. In *The Biophilia Hypothesis*, s. 180.

¹⁵⁹ BERGER, J., *About Looking*, s. 14-15.

zavčasu vytuší, že se venku něco děje. Roy pochopí, že jeho byt obklíčila policie a díky upozornění svého psa policistům (alespoň pro tentokrát) unikne.

I když o filmu *He Walked By Night* najdeme častokrát zmínku v literatuře o *filmu noir* (jak jsme se již dříve zmínili, jde o jeden z klíčových *police procedural film*, viz pozn. č. 9), hrdinův pes jako by ani nebyl. Nicméně poměrně dlouhé scény, líčící idylické soužití Roye a psa, přece musí mít nějaký smysl. Stejně tak



dobře jsme mohli třeba pozorovat, jak hrdina plánuje další loupež či opravuje rádio. Namísto toho sledujeme, jak krmí svého psa. Domníváme se, že cílem těchto scén je znejistění diváka. *Film noir* často mění zaběhané konvence – policista či detektiv bývá nezřídka brutální či úplatný, zatímco se zločincem divák často sympatizuje. Dojemné scény se psem jen zpochybňují už tak nejasnou hranici mezi dobrem a zlem.

Další gangster, který má intenzivní vztah se psem, se shodou okolností jmenuje též Roy a je hrdinou filmu *High Sierra*. Pes Pard¹⁶⁰ patří správci kempu, kde se Roy připravuje s dalšími komplici na krádež sejfů z nedalekého hotelu. Roy si Parda hned oblíbí a pes ho od prvního setkání všude doprovází – dokonce i



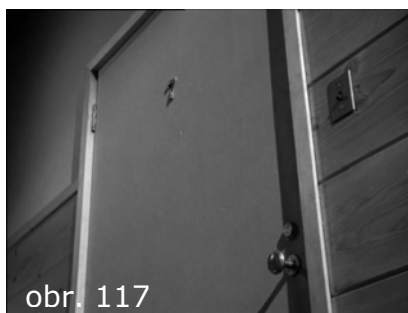
při samotné loupeži. Předtím, než si Roy Parda prakticky přivlastní, ho správce kempu varuje a tvrdí, že Pard nosí svým majitelům smůlu, že dokonce zapříčinil smrt své předešlé majitelky. Roy toto varování ignoruje, ale jak se později ukáže, správce si zřejmě Pardův příběh nijak nevybájl. Loupež nedopadne dobře a Roy musí

utíkat před policií. Kromě Parda ho doprovází Marie, (bývalá?) dívka jednoho z

¹⁶⁰ Ztělesnil ho pes jménem Zero, jenž patřil Humphrey Bogartovi, který hrál Roye.

jeho kompliců (obr. 115). Když už jim jsou policisté v patách, Roy se od dvojice oddělí a jede do hor Sierra Nevada, kde se ukryje ve skalách. Policie ho brzy dostihne a on, ač obklíčen, stále odolává, až do momentu, kdy se pod skalami objeví Marie s Pardem. Pard rozradostněně běží za svým pánem, a Roy proto vystoupí ze svého úkrytu. Je okamžitě zastřelen policejním ostřelovačem. Vzájemný vztah mezi Royem a Pardem tak bezprostřední zapříčiní Royovu smrt.

Důležitou roli hraje pes i v Langově filmu *Secret Beyond the Door...* (pro stručný děj viz s. 31). Mark, Celiin manžel, si asi v polovině filmu přivede psa. V

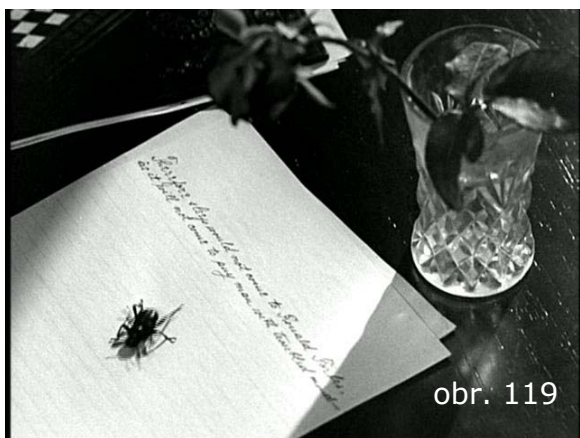


jedné scéně sleduje Celie Marka z okna, jak psovi zavazuje zraněnou packu. Dojemná scéna naznačuje laskavost, kterou Mark dosud nikdy neprojevil ve vztahu k Celii ani nikomu jinému. Záběry na psa v Markově péči rámuje kratičký záběr na dveře „zakázané komnaty“, od níž by Celie tak ráda získala klíč. Zatímco záběry na obrátcích 116 a 118 reprezentují Celiin pohled a nadhled je tak motivovaný její pozicí, prostřední záběr (obr. 117) je snímán z extrémního podhledu, který nemůže ani teoreticky být pohledem člověka. Hrozba pokoje č. 7, která se zdá být tímto podhledem podpořena, je později potvrzena – Mark pokoj uspořádal přesně tak, jako je uspořádána Celiina ložnice a díky jeho obsesi pokoji, kde se stala vražda, tušíme, že má v plánu Celii zavraždit. Mary Ann Doane mluví o „hyperdůležitosti“ těchto dveří.¹⁶¹ Doane též analyzuje podivné vložení záběru na dveře mezi záběry na Marka se psem a upozorňuje na to, že tento záběr narušuje prostorovou kontinuitu a zjevuje se zcela neočekávaně. Jak ale doplňuje Gunning, záběr na dveře koresponduje s vnitřním monologem Celie, který slyšíme právě v momentě, kdy Marka pozoruje: „...jemný něžný... Co se děje v jeho mysli, že se tak náhle změnil? Necháává ji zamčenou stejně jako ten zámek.“¹⁶²

¹⁶¹ DOANE, M. A., *The Desire to Desire*, s. 138.

¹⁶² GUNNING, T., *The Films of Fritz Lang*, s. 353.

Roli, kterou ve výše zmíněných filmech hrál pes, hraje ve filmu *House By the River* obyčejný brouk. Stephen se asi v páté minutě filmu, pár minut předtím než obtěžuje a poté zabije svou služebnou Emily, dojde, když vidí, že na jeho manuskriptu leze brouk (obr. 119). S láskyplným výrazem ho vhodí do trávy



obr. 119



obr. 120

(obr. 120). Vzápětí se stane vrahem a do konce filmu se pokusí o další dvě vraždy – zabít svou ženu a svého bratra. Ve scéně s broukem vidíme zcela jiného Stephena než ve zbytku filmu a divák tak získá chybnou informaci o jeho postavě. O to více šokující je pak následující děj a Stephenova proměna. Jak napadlo Gunninga: „Jak [brouk] putuje po Stephenově románu, připomíná spíše hmyz, který středověcí malíři umísťovali (často jako *trompe l'oeil*) na svá plátna, aby naznačili nevyhnutelnost smrti a rozpadu.“¹⁶³ Jak jsme již uvedli dříve (viz s. 59-61), smrt prochází celým filmem – od první scény, kdy vidíme mrtvé tělo krávy plout po vodě přes vraždu Emily a dva další vražedné pokusy, až po závěrečnou Stephenovu sebevraždu. Pokud budeme akceptovat Gunningovu teorii, je přítomnost brouka na začátku filmu velmi příznačná a vůbec ne náhodná.

V mnoha *filmech noir* hraje pes roli partnera někoho jiného než zločince. Pes se ale často objevuje pouze na chvíli, a i když má mnohokrát poměrně výraznou roli – zdržuje děj (*Don't Bother to Knock*), zapříčiní setkání dvou hrdinů (*Swamp Water*), zdůrazňuje idylu venkovského sídla (*Love Letters*), nebo zaujímá místo na sedadle spolujezdce a tak znemožní potenciálnímu partnerovi své paní si přisednout (*The File on Thelma Jordan*) –, přesto není tak důležitý jako psi ve výše zmíněných filmech. Proto jsme se rozhodli více upozornit pouze na dva filmy, které spadají do této kategorie: *Fury* a *Anatomy of a Murder*.

¹⁶³ Ibid., s. 372.

Ve filmu *Fury* má totiž pes¹⁶⁴ opravdu významnou roli. Film sice předchází epoše *filmu noir*, byl natočen roku 1936, ale jeho atmosféra je natolik *noirovská*, že jsme ho zařadili do našeho zkoumání. Joe doprovodí na nádraží svou přítelkyni, a když se vrací domů, potká toulavého psa. Říká mu: „Vypadáš přesně tak, jako já se cítím – bezvýznamný a osamělý.“ Joe se psa, kterého pojmenuje Rainbow, ujme. Později je Joe nespravedlivě obviněn z únosu a vraždy místní dívky a je zavřen do vězení i se svým psem. Rozhořčení obyvatelé městečka se sejdou před vězením a zaútočí na ně. Vhazují do cely, kde tuší Joa, hořící klacky a podaří se jim vězení zapálit. V následujícím požáru Rainbow uhoří, zatímco Joeovi, který je též považován za mrtvého, se podaří uprchnout. Smrt psa je hlavním důvodem, proč se rozhodne pomstít. Význam psa ve filmu je tedy nezpochybnitelný.

Je zajímavé, že režisér filmu, Fritz Lang, si třicet let po natočení *Fury*, když se setkal s Peterem Bogdanovichem a poskytl mu rozhovor, nepamatoval zhola nic o vraždě, z níž je hrdina nespravedlivě obviněn, ale pamatoval si zcela přesně na veškeré peripetie Rainbowa. Předlohu k filmu popisuje těmito slovy: „Nevinný muž, kterému se všechno přihodí – toho nakonec hrál Spencer Tracy –, měl pejska, kterého měl velice rád. Během nepokojů nebo požáru nebo co to bylo – to nevím –, ale v době, kdy je ve vězení, je tento pes zabit. A jediný důvod pro chování hrdiny ve filmu je tento: 'Oni zabili mého psa!' To je vše, co si pamatuji ze čtyřstránkové synopse.“¹⁶⁵ Tom Gunning dává film *Fury* do souvislosti s Langovými předchozími filmy a píše: „Lang pokračuje v dalším používání významných objektů, s čímž začal již ve svých alegorických němých filmech [...]. Toto užití objektů pro zviditelnění rysů postavy dosahuje až příliš čitelného a kýčovitého vrcholu v momentu, kdy Joe, opuštěný nádraží, najde opuštěného pejska, kterého se ujme.“¹⁶⁶ Joeův vztah k psovi a skutečnost, že Joe má rád buráky, jsou dle Gunninga klíčové pro identifikaci diváka s hollywoodským hrdinou. Ukazují, že hrdina je vlastně obyčejný chlap, s nímž soucítíme, když ho neprávem obviní z vraždy a on se pak nechtě stává obětí nešťastných událostí.¹⁶⁷

Musíme též zmínit psa Muffyho z filmu *Anatomy of a Murder*, poněvadž jeho role je ze psů ve *filmu noir* asi nejvýznamnější. Muffy je totiž povolán jako

¹⁶⁴ Mimochodem, pes, který se objeví v tomto filmu, patřil k nejobsazovanějším psům v Hollywoodu. Mezi jeho nejznámější role patří pes jménem Toto z filmu *The Wizard of Oz*, za niž údajně obdržel vyšší honorář než jakýkoli jiný herec obsazený ve filmu. TRACY, B. M., *Biography for Terry (III)*.

¹⁶⁵ BOGDANOVICH, P., *Fritz Lang in America*, s. 20.

¹⁶⁶ GUNNING, T., *The Films of Fritz Lang*, s. 217.

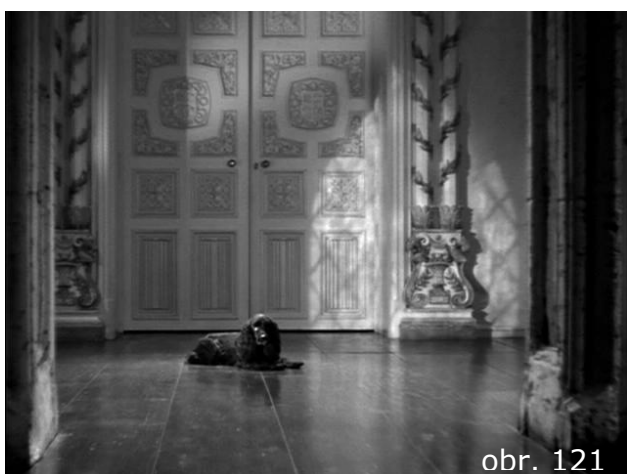
¹⁶⁷ *Ibid.*, s. 218.

svědek k soudu. Hlavní hrdina filmu, Paul, působí jako obhájce Fredericka Maniona, jenž zavraždil muže, který údajně znásilnil jeho ženu Lauru. Osudný večer se Laura procházela se svým psem Muffym, a proto ho Paul povolá za svědka při soudním procesu. Jako ospravedlnění tohoto kroku pronese: „Poněvadž se domnívám, že je obtížné představit si, jakou roli sehrál pes osudnou noc, rád bych požádal o pár minut, abych mohl soudu ukázat toto pozoruhodné zvířátko.“ Soudce reaguje slovy: „Stvoření, které neumí mluvit bude vítaným zpestřením. Přiveďte psa.“ Celé „svědectví“ Muffyho je ovšem natolik bizarní, že se nedá brát příliš vážně. Přispívá ovšem k jemně ironickému tónu, v němž se celý film nese.

* * *

Tradiční role, kterou pes zastává ve společnosti, je role hlídače. Pes je věrný svému pánovi, a proto často i bez jakéhokoli výcviku svého pána, jeho rodinu a majetek intuitivně chrání. Roli hlídače ostatně psovi připisuje i mytologie a náboženství, zde však pes není jen obyčejným hlídačem, ale „strážce[m] hranic mezi tímto a oním světem; hlídač[em] přechodu“.¹⁶⁸ Sotva je pouhou náhodou, že všechny tři filmy, kde jsme objevili psa-hlídače, patří mezi filmy na hranici s gotickým filmem, o nichž jsme se podrobně rozepsali výše (viz s. 30-35): *Rebecca*, *Secret Beyond the Door...*, *The Spiral Staircase*. Ve všech těchto filmech jsou hrdinky ohrožovány na životě a již pouhá přítomnost psa, zatíženého zmíněnou symbolikou, je značně znepokojující.

Nejblíže je roli „hlídače přechodu“ černý kokršpaněl ve filmu *Rebecca*.¹⁶⁹ Když Jennifer přichází na panství svého muže, jeden z prvních výjevů, které vidí,



obr. 121

je zavřený pokoj, před nímž leží černý pes. Kamera ještě zdůrazní jeho přítomnost nájezdem na něj. Jak vidíme na obrázku 121, pes je velmi exponovaný, leží takřka uprostřed záběru a evidentně si vyměňuje pohled s tím, kdo se na něj dívá – s Jennifer. Později se dozvíme, že zavřený pokoj patřil Rebecce. Pes

tedy hlídá pokoj své paní, i když ta je již nějakou dobu mrtvá. Jennifer, která je od začátku svého pobytu konfrontována s Rebeccou, třeba v podobě jejich

¹⁶⁸ COOPEROVÁ, J. C., *Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů*, s. 141.

¹⁶⁹ Musíme v té souvislosti uznat, že český distribuční titul pro tento film, *Mrtvá a živá*, je velice trefný.

iniciálů RW, které jsou vyšité či vytištěné na všem, s čím přijde do styku, nemá sama do pokoje přístup. Vkročí tam pouze jednou, za doprovodu paní Danversové, která jí dává zřetelně najevo své opovržení a netají se s tím, že pro ni byla a je jedinou paní domu mrtvá Rebecca. Přes úvodní odtažitost (pes např. odchází z místnosti, když do ní Jennifer vejde) se pes s Jennifer později spřátelí. Zdá se, jako by skrze psa Rebecca s Jennifer komunikovala. Je to totiž právě pes, kdo zavede Rebeccu k domku u moře, kde její muž, jak se jí později přizná, Rebeccu zavraždil.

Existuje mnoho filmů, v nichž protagonistu příběhu pronásledují „duchové“ z minulosti. Protagonista záhy pochopí, že se mu zjevuje „duch“ někoho, kdo zemřel za záhadných okolností, a při pátrání zjistí, že smrt byla buď chybně interpretována jako sebevražda, nebo byl někdo nespravedlivě obviněn z vraždy, kterou ve skutečnosti spáchal někdo jiný. Teprve toto odhalení a usvědčení pravého viníka „ducha“ uchlácholí a ten se přestane protagonistovi zjevovat.¹⁷⁰ Film *Rebecca* má vlastně podobné schéma, jen prostředníkem mezi Rebeccou a Jennifer je pes. Pes v náboženství často zaujímá roli prostředníka v komunikaci mezi bohy a člověkem¹⁷¹ a je tedy pravděpodobné, že může zastávat roli prostředníka i při komunikaci s duchy. Teprve až – z velké části díky psovi, který Jennifer přivedl na místo činu – Jennifer odhalí pravdu, dokáže se zbavit se tíhy, která na ni v domě doléhá. Teprve nyní odhodí svou naivitu a ustrašenost a začne se chovat sebevědomě. Teprve nyní ji přestane stíhat „duch“ Rebeccy a ona začne skutečně zastávat roli nové paní domu. Důkazem, že Rebecca (či její „duch“) už opravdu není v domě může být jedna z posledních scén filmu, kdy pes spí Jennifer v náruči. Už zapomněl na svou předchozí paní a jeho přízeň teď patří Jennifer. V samotném závěru filmu, když paní Danversová dům, kde spí Jennifer, podpálí, je to právě pes, který Jennifer vyvede z hořícího domu do bezpečí. Pes, který dříve hlídal pokoj Rebeccy, nyní zachraňuje život její následovnici.

Ve filmu *Secret Beyond the Door...* se pes objeví asi v polovině filmu (srov. s. 78), v době, kdy si Celie již velice dobře uvědomuje Markovo podivné chování, a je rozhodnuta odhalit tajemství uzamčené místnosti. Pes její plán málem překazí. Hlídá totiž pokoj Marka, Celiina muže, kam si musí Celie jít pro klíč od tajné místnosti. Mark se právě sprchuje, když se Celie vplíží do jeho

¹⁷⁰ Za všechny ostatní zmiňme alespoň čtyři filmy založené na podobném schematu – americké thrillery *What Lies Beneath* a *Stir of Echoes* a japonské horory *Honogurai mizu no soko kara* a *Ringu*.

¹⁷¹ GILHUS, I. S., *Animals, Gods and Humans*, s. 1.

pokoje a klíč si vezme. Pes na ni vrčí, ale než se stačí Mark ze sprchy vrátit do pokoje, Celie již s ukradeným klíčem odejde.

Podivuhodným hlídačem je pes Carton z filmu *The Spiral Staircase*. Nehlídá totiž, aby nikdo nevešel dovnitř domu, ale hlídá, aby nikdo z domu neodešel.



obr. 122

Dům navštíví policista, který varuje obyvatele domu před vrahem, který se údajně potuluje v okolí. Když chce odejít, Carton ho nechce pustit ven. Scéna na obrázku 122 je dosti zajímavá – vlevo stojí policista, který chce odejít, vpravo vidíme Cartona, který stráží dveře a mezi nimi stojí Albert, jeden z majitelů panství, o němž se až mnohem později dozvíme, že je oním hledaným vrahem. Carton, který sice později poslechne Alberta, odejde od dveří a policistu pustí, se ho snad původně snažil zadržet s tušením, co se brzy odehraje v domě – Albert brzy zavraždí služebnou a poté se pokusí zavraždit Helen, hlavní hrdinku filmu. Pozoruhodná je zvolená rasa psa – Carton je anglický buldok. Ten je v literatuře popsán jako „zřejmě nejodvážnější tvor na světě“. [...] V osmnáctém století se 'odvěká čistokrevná rasa anglického buldoka' stala přijímaným národním symbolem: 'exceluje v boji, vítězí nad svými nepřáteli, smrti se nebojí'.¹⁷² Ačkoli je v úvodní hodině filmu Carton dosti exponovaný – vidíme ho mnohokrát v detailu (obr. 123), služebná ho opečovává (obr. 124), sedí s Helen na židli (obr.

¹⁷² THOMAS, K., *Man and the Natural World*, s. 108.

125) – a zdá se, že bude hrát důležitou úlohu až do konce filmu, není tomu tak. Po hodině Carton mizí a už se do příběhu nevrátí. Režisér filmu, Robert Siodmak, tak nechal vyznít do ztracena zajímavě se vyvíjející dějovou linii.



* * *

Mezi filmy, jež jsme sledovali, nenajdeme kupodivu nikde psa jako útočníka, psa jako hrozbu. Je to poměrně překvapivé, jelikož pes byl někdy považován za ztělesnění ďábla, čemuž napovídala podoba slova „dog“, což je převrácené „god“ (bůh), a pes byl tedy často vnímán jako opak boha, ďábel.¹⁷³ Pes v negativním zabarvení se objevuje sporadicky pouze v promluvách protagonistů. Například ve filmu *Sweet Smell of Success* (pro stručný děj viz s. 90) o sobě hlavní hrdina často mluví jako o psovi. Jednou pronese, že je „psí pes“, jindy zase, že: „Každý pes má někdy svůj den.“ Když něco vyzvídá na Steveovi, ten mu řekne „Zeptej se jako člověk a neškrábej drápkem jako pes.“

Kromě těchto hanlivých poznámek se pes ve *filmu noir* vždy objevuje v pozitivním světle. Nikdy neútočí na člověka – výjimkou je pouze slepecký pes ve filmu *The Naked City*, který ale zaútočí na zločince, a pomůže ho tak policii dosáhnout. Psi jsou vždy věrní, což sice někdy může zapříčinit smrt majitele (*High Sierra*), ale někdy se jim naopak podaří jeho život – alespoň na chvíli – zachránit (*He Walked By Night*). Pes může pomoci vyřešit tajemství (*Rebecca*) a smrt psa může být příčinou hrdinovy pomsty (*Fury*). Jak vidíme, role psa ve *filmech noir* je různorodá, ale jak jsme ukázali, mnohdy nepostradatelná pro děj filmu. Nebýt psů, režiséři by si museli vymýšlet jiné způsoby, jak dostat hrdiny ze svých úkrytů, jak je zavést na důležitá místa, jak v nich probudit touhu po pomstě.

¹⁷³ LEACH, E., *Anthropological Aspects of Language*, s. 27.

3.2 Kočka

Kočka a pes jsou nejrozšířenějšími domácími zvířaty, ale jejich povahy jsou rozdílné. Podobně rozdílná je i jejich prezentace ve *filmech noir*. Zatímco pes často patří hlavnímu hrdinovi či hrdince, kočka bývá buď bezprizorní, nebo patří některé z vedlejších postav. Pokud patří protagonistovi (*The Strange Love of Martha Ivers*), objevuje se ve filmu jen na velmi krátkou dobu. Málokdy vidíme scény krmení kočky či mazlení se s ní (což je naopak častý motiv ve *filmech noir*, kde se objevuje pes). Jednou z výjimek je film *The Crooked Way*, kde je jedna z epizodních postav vždy zachycena s kočkou. Ta spí v provizorním pelíšku



obr. 126



obr. 127

udělaném z bedny, který si může divák detailně prohlédnout v jedné dlouhé scéně (obr. 126).

Podobně jako pes, i kočka ve *filmech noir* někdy umírá. V jedné scéně filmu *Swamp Water* se několik mužů dohaduje o tom, jak zneškodní čerstvě narozená koťata, nevidíme ale samotný akt zabití, o zabíjení se „pouze“ mluví, ani se nedozvíme, zda byla koťata skutečně utopena. Brutální ubití kočky sledujeme ale ve filmu *The Strange Love of Martha Ivers*. Martha žije v domě se svou tetou. Jeden večer se teta rozčílí, když vidí Marthinu kočku a ubije ji holí. Martha v reakci na tento čin shodí tetu ze schodů, a tím ji zabije. Ve filmu *The Postman Always Rings Twice* kočka překazí Frankovi a Coře plán na vraždu Cořina manžela. Vyběhne po žebříku, připraveném pro Coru, kde umírá, zasažená proudem. Náhlý výpadek elektřiny, který zkrat způsobí, donutí milence změnit svůj plán.

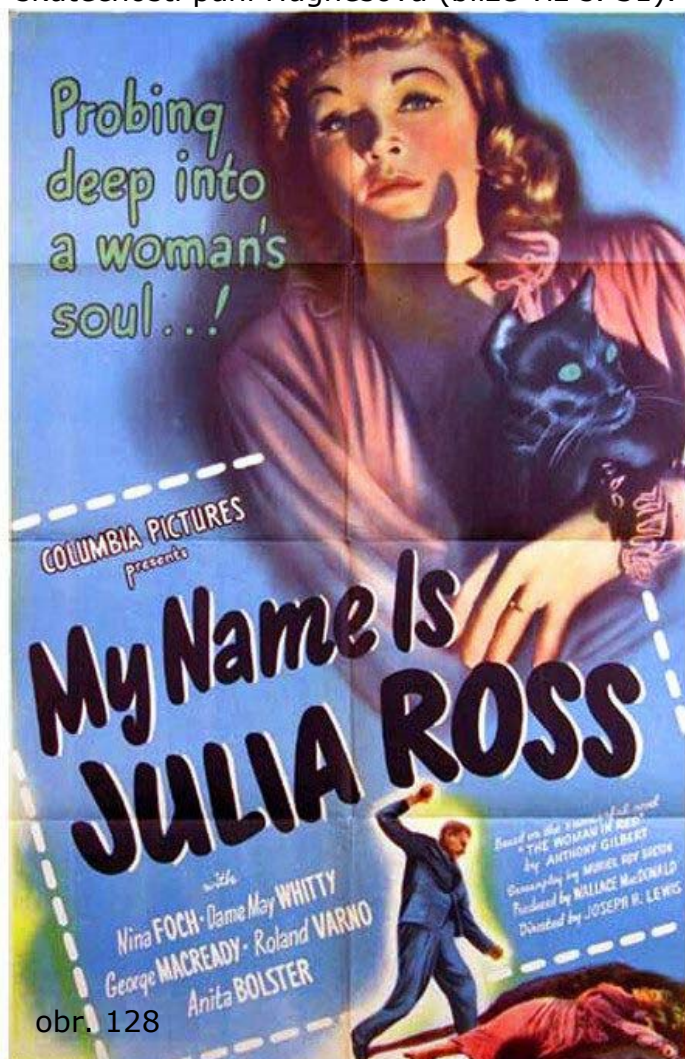
Ve filmu *This Gun for Hire* se objeví kočka hned ve dvou scénách. Na začátku filmu hraje podobnou roli jako pes-partner. Zdá se, že nájemný zabiják Philip Raven, hrdina filmu, prožívá rutinní ráno: probudí se, vstane z postele, nabije svou pistoli, nakrmí toulavé kotě (obr. 127) a uhodí služebnou, která se ji pokouší vyhnat z pokoje. V jiné scéně filmu ale Raven (jinou) kočku nechtě

zabije: když se ukrývá v nádražním domku před policií, odněkud se objeví kočka. Raven ji hladí, když vtom se před domkem zastaví dvojice mužů. Kočka začne mňoukat a Raven jí přiloží ruku na čumák, aby ji umlčel. Poté, co muži odejdou, zjistí, že kočka je mrtvá. V domku se ukrývá s dívkou Ellen, kterou náhodně potkal ve vlaku. Před zabitím kočky se ho Ellen ptá, jestli má kočky rád a on odpoví: „Jo, jsou samostatné, nikoho nepotřebují,“ a doplní, že „kočky nosí štěstí“. Když posléze zjistí, že kočku zabil, komentuje to slovy: „Je mrtvá, zabil jsem ji, zabil jsem svoje štěstí.“ Jeho tušení je správné, protože na konci filmu bude zastřelen.

* * *

Obecně můžeme říci, že úloha koček ve *filmech noir* je dvojitá – buď hrdinovi či hrdince pomáhají (většinou najít cestu), nebo mu (ovšem nikdy ne záměrně) škodí. Užitečné kočky spatříme ve filmech *My name is Julia Ross* a *The Window*, v obou zachrání život protagonistům.

Ve filmu *My name is Julia Ross* je Julia uvězněna v odlehlém domě nad mořskými útesy a všichni obyvatelé domu se ji snaží přesvědčit, že je ve skutečnosti paní Hughesová (blíže viz s. 31). Julia je většinou zamčená ve svém



pokoji, aby nemohla utéct. Má ale pocit, že někde v pokoji existuje tajný vchod. K tomuto přesvědčení ji přivede právě kočka, která se jedné noci ocitne v jejím pokoji, aniž by někdo otevřel dveře. Později jí mňoukání kočky pomůže tajný vchod najít – kočka stojí za tajnými dveřmi a mňouká do té doby, než ji Julia objeví. Objev tajné chodby je nezbytný pro další děj filmu – v závěrečné scéně Julia předstírá, že skočila z okna (vyhodí své šaty), a mezitím, co její údajný manžel Ralph a jeho matka spěchají k útesům, uteče tajnou chodbou a lehne si na útes v očekávání dalšího dění. Vše zpozvzdálí sleduje policie zalarmovaná jejím přítelem a v momentě, kdy k „tělu“ Julie přiběhne Ralph a chce jí pro jistotu rozbít hlavu kamenem, je zatčen. Ačkoli kočka pobude na plátně zhruba třicet vteřin, její úloha je podstatná. To si uvědomili i tvůrci plakátů a fotosek – mnoho z těch, které jsme měli možnost vidět, zachycují Julii s kočkou v náručí (obr. 128-130). Je zajímavé, že jde o černou kočku, která je zatížena spoustou pověr. Má se za to, že když černá kočka někomu přeběhne přes cestu, znamená to smůlu. V encyklopedii symbolů si zase přečteme, že „černá kočka ztělesňuje zlo a smrt“¹⁷⁴, v křesťanské tradici dokonce ztělesňuje samotného Satana.¹⁷⁵ V tomto filmu ale černá kočka přinese Julii štěstí a zachrání jí život.

Poměrně unikátním *filmem noir* je *The Window* – hlavní roli v něm totiž hraje malý chlapec. Děj je jednoduchý: chlapec, který rád leze po požárních žebřících, je jednou v noci svědkem vraždy. Když se ale se svým zážitkem svěří



obr. 131



obr. 132

rodičům a později i policii, nikdo mu nevěří. Vrahové, kteří přijdou na to, že je chlapec viděl, se ho poté pokoušejí zneškodnit. Kočka v tomto filmu pomůže chlapci odhodlat se k návštěvě policie. Chlapec stojí před stanicí a nemá odvahu vejít, ale v tom odněkud přijde kočka a vejde dovnitř (obr. 131). Chlapec ji následuje a kočka ho zavede k pootevřeným dveřím s nápisem „kapitán“, do nichž vejde prvně ona (obr. 132) a po ní i chlapec. Jeho návštěva na stanici je

¹⁷⁴ COOPEROVÁ, J. C., *Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů*, s. 75.

¹⁷⁵ *Ibid.*, s. 76.

velmi důležitá. Chlapec přesvědčí kapitána, aby se rozběhlo pátrání, a i když je později na čas pozastaveno s tím, že chlapec má bujnou fantazii, je to právě tato návštěva, co později přiměje policii jednat a zachránit chlapce před dvojicí vrahů.

Někdy kočka život nezachrání, ale naopak ohrozí na životě některou z postav. Kupříkladu v závěrečné scéně filmu *Sudden Fear* Lester pochopí, že jeho žena Myra ví o jeho vražedném plánu, a proto se rozhodne ji zavraždit okamžitě. Myra utíká noční ulicí a on za ní. Schová se na pavlači jednoho domu, čímž Lestera zmate a ten utíká stále dál. Když už je takřka z dohledu, šlápne Myra na ocas kočce, která zařve a tím samozřejmě upoutá Lesterovu pozornost. Myra, která již málem byla v bezpečí, se musí zase vydat na útěk.

Ve výše zmíněném filmu *The Crooked Way* kočka zapříčiní smrt svého



obr. 133

majitele. Závěrečná scéna filmu se odehrává v dílně Peteyho, muže, který vlastní kočku. Petey poskytne úkryt hlavnímu hrdinovi Eddiemu, neprávem obviněnému z vraždy. Do dílny vtrhne skupina gangsterů, kteří chtějí Eddieho zabít. Po celou dobu přestřelky drží Petey v náručí svou kočku (obr. 133), ta se mu ale v jednom momentě vytrhne, a když se ji Petey snaží chytit, je zastřelen.

Kočka může být někdy (jediným) svědkem hrdinových zločinů, respektive jeho pokusu zbavit se předmětu doličného. Například ve filmu *The Sniper* se hlavní hrdina, který zabíjí ženy, zbavuje šatů jedné ze svých obětí. Když šaty spálí, dívá se znepokojeně kolem sebe (obr. 134) a uvidí kočku své domácí, která



obr. 134



obr. 135

ho zpozvzdálí pozoruje (obr. 135). Hrdina se na kočku podívá značně vyděšeně. Je to poprvé, co u něj vidíme tento výraz tváře. Jediná emoce, kterou do té doby projevoval, byla zuřivost.

3.3 Had

Na rozdíl od psa a kočky není had ve *filmech noir* nikdy domácím zvířetem. Ve většině případů ho vidíme ve volné přírodě. Jeho výskyt bývá často velmi znepokojivý a není divu, neboť podle mnohých výzkumů je totiž strach z hadů pro lidstvo přirozený. Z výzkumu mezi osmdesáti tisíci britskými dětmi ve věku od čtyř do čtrnácti let, o němž referuje zoolog Desmond Morris, vyplývá, že v žebříčku zvířat, které děti „nenávidí“, jasně vede had s dvaceti sedmi procenty odpovědí. Na druhém místě zaostal daleko za ním s necelými deseti procenty pavouk.¹⁷⁶ Historik Keith Thomas o této fobii píše: „lidé nesnášeli především plazy, hmyz a obojživelníky, byť důvody pro tuto averzi byly zřídka objasněny. Současní antropologové věří, že vysvětlením je jejich anomální chování: [...] mnozí plazi a hmyz se pohybují mezi zemí, vzduchem a vodou, a hadi, i když jsou to zvířata žijící na pevnině, kladou vajíčka a nemají žádné nohy.“¹⁷⁷ Podle Edwarda O. Wilsona může být snad příčinou averze klouzavý pohyb podivně tvarovaného hadího těla.¹⁷⁸ Zároveň ale Wilson upozorňuje na to, že kromě nezpochybnitelné, dle něj geneticky podmíněné, averze jsou lidé hady i fascinováni. Nejen, že se na ně chodí dívat do ZOO, ale propůjčují jim prominentní místa v pohádkách a legendách.¹⁷⁹ Jen na okraj připomeňme, že o unikátnosti hada ve zvířecí říši svědčí i to, že v některých pohádkách může pozření hadího masa vést ke schopnosti rozumět řeči všech zvířat.

Na nejednoznačný vztah k hadům upozorňuje i religionista Gilhus. Podle něj je velký rozdíl v chápání ochočeného, domestikovaného hada a hada divokého: „Zatímco ochočený had může být dobrotivým ochráncem příbytku a domácím mazlíčkem, a hadi obecně byli chápáni jako strážci, jiní byli velmi nebezpeční. I když křesťané většinou chápali hada jako zlo a symbol Satana, i v křesťanských textech se had někdy objevuje jako chytré zvíře a dokonce jako symbol Spasitele.“¹⁸⁰ Nemůžeme tady nezmínit biblický příběh o Adamovi a Evě, v němž též figuruje had: Bůh zakáže člověku jíst ze stromu poznání dobrého a zlého, had ale Evu pokouší a zpochybňuje Boží zákaz. Eva tedy ze stromu utrhne

¹⁷⁶ MORRIS, D., *The Naked Ape*, s. 191. Pro zajímavý výzkum, kde se autoři mj. zabývali tím, zda se strach z hadů liší s přibývajícím věkem, viz GERMANO, J.; BLAHA, L., *A Case Study in Biophobia*.

¹⁷⁷ THOMAS, K., *Man and the Natural World*, s. 57.

¹⁷⁸ WILSON, E. O., *Biophilia and the Conservation Ethic*. In *The Biophilia Hypothesis*, s. 34.

¹⁷⁹ *Ibid.*, s. 33.

¹⁸⁰ GILHUS, I. S., *Animals, Gods and Humans*, s. 13.

zakázaný plod a nabídne ho Adamovi. Had tady vystupuje jako pokušitel, navádí Evu k hříchu.

Slovo „had“ se též často používá jako nadávka. Keith Thomas tvrdí, že tendence vidět v jednotlivých zvířecích druzích nějakou odpovídající lidskou vlastnost sahá daleko do historie a had dle něj konotuje někoho zrádného, věrolomného.¹⁸¹ Koneckonců podobnou interpretaci nalezneme v leccakém výkladovém anglickém slovníku. Zmiňme alespoň dva *filmy noir*, kde se nadávka objeví.

Ironickou podobu dostane věta, kde se objeví slovo „had“ ve filmu *The Big Knife*, který zachycuje život fiktivního hollywoodského herce Charlese Castleho. Jedna začínající herečka pronese: „Kašlu na to, jestli uvidím hada.“¹⁸² Je jasný, že bych daleko radši viděla hada než hollywoodského producenta.“ Její slova jasně naznačují, že hollywoodští producenti jsou proradní víc, než si umíme představit – ještě více než had. Tato věta vlastně shrnuje podstatu filmu – Charlesovi nadřízení se ho snaží všemožně přesvědčit, aby podepsal další sedmiletou smlouvu se studiem, což on odmítá ve snaze zachránit své rozpadající se manželství. Oni mu ale vyhrožují, že zveřejní informaci o jeho účasti na tragické autonehodě, což by mohlo zničit Charlesovu kariéru. Vydírání tak značně zkomplikuje Charlesovu situaci, která vyvrcholí jeho sebevraždou.

Dalšího „hada“ nalezneme ve filmu *Sweet Smell of Success*. Ten vypráví příběh tiskového magnáta J. J. Hunseckera a jeho sestry Susan. Hunsecker nesouhlasí s jejím vztahem s obyčejným hudebníkem Stevem Dallasem, a najme si proto agenta Sidneyho Falka, který má za úkol vztahu za každou cenu zabránit. Susan proto nazve Sidneyho „hadem“. Tuto „hru na hada“ akceptovali dokonce i tvůrci DVD, kteří nazvali poslední kapitolu „A snake get bitten“ (volně přeloženo „Uštknutý had“). V této scéně se Susan pokusí o sebevraždu skokem z balkonu a jediným svědkem je právě Sidney. Když ji při snaze o její záchranu pevně svírá v náručí, vejde J. J., který si situaci špatně vyloží a domnívá se zřejmě, že se Sidney pokusil Susan znásilnit. Jejich spolupráce tím končí.

Ve dvou *filmech noir* hraje had důležitější roli: ve filmech *Scarlet Street* a *Swamp Water*. Podívejme se nejdříve na film *Scarlet Street*. Chris Cross, amatérský malíř ve středním věku, se náhodou stane svědkem hádky mezi

¹⁸¹ THOMAS, K., *Man and the Natural World*, s. 64.

¹⁸² Slovo „snake“ je tady použito ve dvojnásobném významu. Samo slovo „snake“, případně spojení „snake poison“ nebo „snake ranch“ dříve též znamenalo whiskey. Když Charles nabídne herečce whiskey, ona ji označí spojením „snake oil“ a připojí výše zmíněnou větu. WENTWORTH, H.; FLEXNER, S. B., *Dictionary of American Slang*, s. 494.

mužem a ženou. Ženu jménem Kitty ochrání a naváže s ní milostný vztah. Svě první setkání Chris zvěční na obraze: Kitty stojí pod rozsvícenou lampou, ale chybí zde Johnny, její milenec. Napravo obrazu ovšem dominuje obrovský had, omotaný kolem brány (obr. 136), který dle Toma Gunninga pro Chrise reprezentuje „zřetelně Johnnyho zjev jako velkou falickou hrozbu“.¹⁸³ Jak dále ukazuje Gunning, Fritz Lang, režisér filmu, na podobnost mezi Johnnyem a hadem upozorňuje ještě jednou, ve scéně, kdy prolne Chrisův obraz se záběrem, na němž se Johnny v bytě Kitty schovává před Chrisem: obraz přitom není ukázán celý, nýbrž pouze jeho detail a had se tak rozpíná takřka po celé šířce záběru a jeho ocas jakoby vychází z Johnnyho oka (obr. 137). Had podle Gunninga



obr. 136



obr. 137

ukazuje na Chrisův „strach ze sexuality a zároveň na jeho touhu identifikovat se s temnějšími a agresivnějšími živly“.¹⁸⁴ Tato interpretace zapadá do celkového Chrisova portrétu, který Gunning líčí: Chris například maluje zvířata v ZOO, a když si s Kitty zajdou na kávu, hvízdá na ptáka v kleci. To vše může naznačovat jeho „dětinskou zálibu a vyjadřovat jeho identifikaci s pudry řízeným životem“.¹⁸⁵ Chris sice nakonec nad Johnnyem („hadem“) svým způsobem zvítězí: když pochopí, že si z něj Kitty jen utahovala, zavraždí ji, ale z vraždy je obviněn právě Johnny. Chrise ale jeho křivá výpověď, která dopomůže k Johnnyho odsouzení, souží. Slyší hlasy mrtvé Kitty i odsouzeného Johnnyho; pokusí se dokonce o sebevraždu. Poslední záběry ukazují Chrise jako bezdomovce, který leží na lavičce v parku. Úvodní setkání, které zachytil na svém obraze, ho tak přivedlo do záhuby.

Reálného hada, jenž umí i uštknout, vidíme ve filmu *Swamp Water*. Připomeňme na začátek zajímavou historii natáčení filmu. Film natočil Jean

¹⁸³ GUNNING, T., *The Films of Fritz Lang*, s. 320. Srov. též HALL, J., *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, s. 149. Podrobnější informace o hadovi jako o sexuálním symbolu lze najít v MUNDKUR, B., *The Cult of the Serpent*, s. 172-208.

¹⁸⁴ GUNNING, T., *The Films of Fritz Lang*, s. 328.

¹⁸⁵ Ibid.

Renoir roku 1941 jak svůj první americký film. I když v literatuře jde spíše o opomíjený titul, Renoir sám měl tento film rád. Tvrdí o něm „v každém případě je to zábavný film“¹⁸⁶ a když popisuje peripetie vzniku filmu, tvrdí, že byl přímo „okouzlen“¹⁸⁷, když si přečetl scénář Dudleye Nicholse, který byl ve studiu k dispozici. Jean Renoir si na studiu 20th Century Fox vymohl, že natáčet se bude ve skutečných lokacích – v bažinách Okefenokee v Georgii. Jak píše Raymond Durnat, Fox byl překvapen „požadavkem natáčet v lokacích, zejména tak vzdálených a nepříjemných, jako jsou bažiny v Georgii“¹⁸⁸, ale Renoirův požadavek byl nakonec akceptován.

Při hledání svého psa se hlavní hrdina Ben dostane hluboko do bažin a tam potká Toma Keefera, muže, obviněného z vraždy (později se ukáže, že neprávem), který se v bažinách již delší dobu skrývá. Hned během prvního večera Toma kousne jedovatý had ploskolebec vodní. Tom umírá (alespoň se to zpočátku zdá), Ben mu kousek od jejich tábořiště vykope hrob a pomodlí se za jeho duši. Když se ale vrací na místo, aby odnesl Tomovo tělo do hrobu, Tom je živý a zdravý. Tom řekne udivenému Benovi: „Musíš znát zvířata, co tu žijí, aby ses s nimi mohl přátelit. Je to stejné jako s lidmi.“ Tato promluva jasně naznačuje, že právě důvěrná obeznámenost Toma s okolní krajinou, a tedy i faunou, je právě tím, co mu zachránilo život. Soulad s přírodou, který Tom pociťuje, přemohl i hadí jed. Raymond Durnat jde ve své knize o Jeanu Renoirovi, který film natočil, tak daleko, že vyslovuje následující domněnku: „V jistém smyslu se Keefer stal hadem, jehož kousnutí přežil, hadem, jenž je z podstaty symbolem prohnání a nedůvěry.“¹⁸⁹

Jak jsme ukázali na těchto několika příkladech, přítomnost hada (ať už reálného, namalovaného nebo zmiňovaného v promluvě) ve *filmech noir* má vždy negativní konotace. Had je vždycky nebezpečný a zákeřný a může ohrozit hlavního hrdinu filmu. Bránit se mu dá jen stejnými zbraněmi: být stejně podlý (*Scarlet Street*); stát se sám hadem (*Swamp Water*); případně ho předejít a spáchat sebevraždu (*The Big Knife*).

¹⁸⁶ RENOIR, J., *Renoir on Renoir*, s. 10.

¹⁸⁷ Ibid., s. 11.

¹⁸⁸ DURGNAT, R., *Jean Renoir*, s. 225.

¹⁸⁹ Ibid., s. 232.

3.4 Ryba a rybaření

Dalším fascinujícím „partnerem“ hrdinů *filmů noir* jsou zlaté rybky. O různých, až zrůdných varietách zlatých rybek píše Frederick Everard Zeuner, který se zabýval domestikací zvířat, tato slova: „Zlatá rybka je jedním z nejvíce domestikovaných zvířat. Nejenom, že vyjma normální šedé, černé, červené a průhledné, existují variety různých barev, ale po staletí byly kříženy monstrózní podoby ryby, které můžeme nazvat patologickými mutacemi. Mezi nimi byly ryby, kterým lezly oči z lebky, jimž chyběla hřbetní ploutev, měly dva ocasy a dvě řitní ploutve, jiné měly všechny ploutve prodloužené.“¹⁹⁰ Chování ryb jako domácích mazlíčků sahá až do antiky. Podle Gilhuse již staří Římané chovali ryby (ovšem ty byly spíše chovány ve větších prostorách, než je akvárium), které údajně „poznaly hlas svého majitele, připlavaly na zavolání, nechaly se krmit z ruky a rády se i mazlily“.¹⁹¹

Odkud pramení tato obliba akvarijních rybek? Pohled na ně údajně uklidňuje. Psychiatr Aaron Katcher sám nebo se svými kolegy provedl několik výzkumů o vlivu akvária na člověka. Z jednoho z nich například vyplývá, že sledování akvária způsobuje výrazný pokles krevního tlaku, ještě pod úroveň, kterou obvykle mívá odpočívající člověk.¹⁹² V jiném výzkumu rozčlenili autoři testu pacienty, kteří měli podstoupit zákrok u zubaře, do pěti skupin a nechali je půl hodiny: a/ sledovat akvárium; b/ sledovat akvárium a zároveň podstoupit hypnózu; c/ sledovat plakát, na němž byl zobrazen vodopád v lesích; d/ sledovat týž plakát a zároveň podstoupit hypnózu; e/ (kontrolní skupina) sedět v křesle a relaxovat. Ze závěrů tohoto výzkumu jasně vyplynulo, že nejvíce uklidnění jsou před zákrokem právě ti pacienti, kteří sledovali akvárium, přičemž hypnóza nijak významně pocity pacientů neovlivnila.¹⁹³ Tato pozitivní reakce je podle autorů studie zapříčiněna tím, že akvarijní ryby jsou zároveň asociovány s bezpečím a pohodlím a zároveň se pohybují způsobem, který se sice mění, ale zůstává vždy podobný.¹⁹⁴

Ve *filmech noir* jsou obavy, neklid a zřejmě i vysoký tlak samozřejmostí, a možná právě proto – ve snaze najít uklidnění – si hrdinové rybičky pořizují. Například ve filmu *Dark Passage* jedna z vedlejších postav říká: „Ale mě se líbí

¹⁹⁰ ZEUNER, F. E., *A History of Domesticated Animals*, s. 482.

¹⁹¹ GILHUS, I. S., *Animals, Gods and Humans*, s. 30.

¹⁹² KATCHER, A.; WILKINS, G., Dialogue with Animals. In *The Biophilia Hypothesis*, s. 175.

¹⁹³ Ibid., s. 175-176.

¹⁹⁴ Ibid., s. 176.

zlatý rybkou. Pořídím si páreček do pokoje – víš, abych ho trošku zkrášlil. To hned zútulní tohle doupě. Bude vypadat aspoň trošku jako domov.“ Dana Polan též připomíná tuto promluvu, ale hledá symboliku akvária se zlatými rybkami jinde. V jeho pojetí má akvárium daleko k uklidňování hrdinů. Podle něj ve filmu *Dark Passage* akvárium symbolizuje místo děje, tedy „San Francisco jako uzavřený prostor, z něhož nemůžeš nikdy uniknout, protože vždy narazíš na někoho známého.“¹⁹⁵ Polan připomíná, že v jiném filmu noir, *Leave Her to Heaven*, „je společenský život doslova přirovnán k akváriu se zlatými rybkami, kde nemůže nikdo uniknout drtivému, zničujícímu pohledu okolí“.¹⁹⁶

Akvárium se objevuje i ve filmu *The Spiral Staircase*: policista a jeden z majitelů domu (o němž se až později dozvíme, že je hledaným vrahem) společně



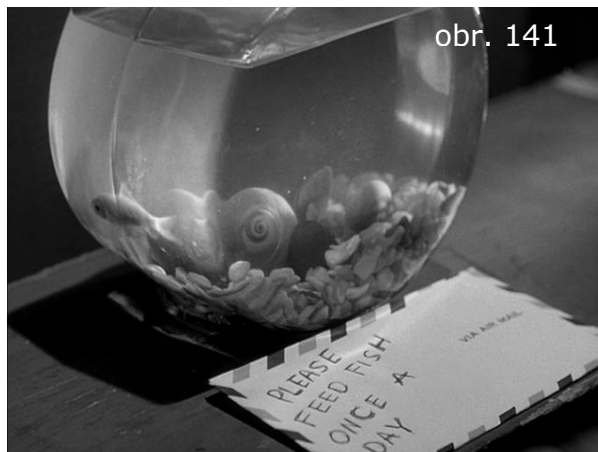
pozorují akvarijní rybkou (obr. 138). I tady může být akvárium metaforou – domu, kde se film odehrává. Podobně jako ryby v akváriu, i obyvatelé domu se stále pohybují, chodí ze schodů či do schodů, do pokojů, do sklepa, do kuchyně. A podobně jako z akvária ani odsud, zdá se, „nemůže nikdo uniknout“. To je obzvlášť znepokojivé, když si uvědomíme hlavní zápletku filmu: vrahem je někdo z domu a příští obětí se má stát služebná Helen.

Podobná interpretace se nabízí také u filmu *Killer's Kiss*. Davy si pořídil do své stroze zařízené garsonky „páreček“ zlatých rybek, které v jedné scéně krmí a pozoruje (obr. 140). Miniaturní akvárium, v němž se ryby pohybují, se dá přirovnat k miniaturní garsonce, v níž Davy bydlí. Místnost působí značně stísněně, podobně jako celé okolí domu. Davy občas oknem pozoruje dívku, která bydlí v protějším domě a její byt se velmi podobá bytu Davyho (obr. 139). Ačkoli zpočátku se zdá, že hrdinové zůstanou zavřeni ve svých „akváriích“ a budou se pouze pozorovat skrze skleněnou bariéru, nakonec dvojice toto „prokletí“ přemůže, setkají se spolu a zamilují se do sebe. Davy dívku přemluví,

¹⁹⁵ POLAN, D., *Power and Paranoia*, s. 197.

¹⁹⁶ Ibid.

aby s ním odjela na venkov a předtím, než opustí svůj byt, napíše vzkaz: „Prosím, krmte ryby jednou denně.“ (Obr. 141.) Není vůbec jasné, komu je tento vzkaz určen, a tedy kdo má ryby krmit. Každopádně je překvapivé, kolik pozornosti Stanley Kubrick, režisér filmu, věnuje krmení rybek a psaní vzkazu, který se zdá být naprosto bez souvislosti se vším, co jsme dosud ve filmu viděli.



Akvárium s „uvězněnými“ rybkami tedy má opravdu snad sloužit jako analogie k hrdinově situaci. Již dříve jsme ukázali (viz s. 13-14), že konstrukce Pennsylvania Station z úvodního záběru filmu připomíná klec. A mezi klecí a akváriem se dá jistě najít mnohá spojitost. I akvárium tak může být protipólem toho, co Davyho a jeho dívku čeká – otevřená krajina na farmě u strýčka George.

Ve filmu Orsona Wellese *The Lady from Shanghai* se dvojice protagonistů – Mike a Elsa – setká přímo v akváriu (turistické atrakci). Mike se zde svěřil Else s podivnou smlouvou, kterou uzavřel se společníkem Elsinina manžela: společník chce zmizet ze světa a spáchat tak pojišťovací podvod, a proto Mikeovi zaplatil, aby ho – samozřejmě pouze naoko – zavraždil. Film byl ve své době přijat rozpačitě, příběh dodnes asi nikdo zcela nepochopil¹⁹⁷, ale scéna v akváriu je bez



¹⁹⁷ Traduje se, že Harry Cohn, prezident společnosti Columbia Pictures, která film produkovala, byl velmi rozčilen, když film viděl a nabídl tisíc dolarů tomu, kdo mu děj vysvětlí. Nebyl toho prý schopen ani sám Welles.

výjimky přijímána s úžasem. Welles v rozhovoru pro *Cahiers du cinéma* dokonce přiznal, že podle něj „scéna v akváriu byla vizuálně tak působivá, že si nikdo neuvědomil, co bylo řečeno. A to, co bylo řečeno, bylo podstatou filmu. Téma [rozhovoru] bylo ale tak nudné, že jsem si řekl, 'tak to chce něco krásného, na co by se dalo dívat...' A ta scéna je nesporně nádherná.“¹⁹⁸ Wellesova práce se světlem a stíny v této scéně je skutečně unikátní. Hrdinové se procházejí akváriem a za nimi plavou ryby a další vodní tvorové. Hloubka pole je takřka nulová a hrdinové se tak zdají být nikoli *před* nimi, ale *vedle* nich, přímo ve vodní nádrži (obr. 142 a 143). Mizanscéna, opět poněkud klaustrofobická (hrdinové jsou „lapeni“ v akváriu), i tady odpovídá celkové situaci v ději: Mike Elsu miluje a ona si s ním zřejmě pouze pohrává s vědomím svého postaršího invalidního manžela. Souhlasem se spácháním „vraždy“ se navíc Mike stane součástí celého koloběhu událostí, kterému zřejmě nikdo nerozumí. Vyvrcholením filmu je opět vizuálně velmi působivá přestřelka v zrcadlovém bludišti mezi Mikem, Elsou a jejím manželem. Z bludiště ale odejde pouze Mike, který odmítne pomoci umírající Else.

Do kontextu celého filmu zařazuje scénu v akváriu William Johnson a píše: „Kdokoli viděl film *The Lady from Shanghai*, bude si pamatovat oliheň, která proplouvá nahoru a dolů v akváriu, kde se Mike a Elsa políbí. [...] Sám o sobě může být tento záběr trochu přehnaným komentářem na predátorskou povahu



obr. 144

Elsy, ale v rámci filmu má smysl, protože vizuální a verbální odkazy na moře se prolínají celým Wellesovým filmem. Samotná „Lady“ pochází z jednoho přístavu a usadí se v jiném (San Francisco) a mnoho scén se odehrává na vodě nebo u vody. Oliheň je jeden z několika obrazů, které naznačují

nebezpečí, které číhá pod povrchem, stejně jako číhá za Elsiným atraktivním zevnějškem: vidíme záběry na vodního hada a aligátora, a Mike vypráví bajku o žralocích, kde jeden sežere druhého. I zrcadlové bludiště [v závěru filmu] je spojeno s touto skupinou metafor: mnohonásobné odrazy jsou jako vlny,

¹⁹⁸ COBOS, J.; RUBIO, M.; PRUNEDA, J. A., A Trip to Don Quixoteland. In ESTRIN, M. W. (ed.), *Orson Welles*, s. 102.

ustupující jedna po druhé [(obr. 144)], a když se zrcadla rozbijí, Mike může konečně vystoupit na pevnou zem (*terra firma*) a ignoruje Elsiino poslední sirénní volání.¹⁹⁹

Mike doprovází Elsu a jejího manžela na plavbě z Los Angeles do San Franciska. Zatímco většina filmu se tak odehrává na otevřeném moři, závěrečných několik desítek minut probíhá naopak v uzavřených prostorech. Zlom nastane, když Mike souhlasí se spácháním „vraždy“ – poté se ocitá v postupně v několika uzavřených prostorách: v již zmíněném akváriu; ve vězení, kam se dostane jako podezřelý z vraždy; v soudní místnosti, kde očekává rozsudek a odkud posléze uprchne; v čínském divadle s prapodivnými zákoutími, kam jde hledat Elsu; a na závěr v zrcadlovém bludišti. Je příznačné, že ho v poslední scéně filmu vidíme odcházet skrze dveře, které se otáčejí pouze jedním směrem; i kdyby chtěl, nemůže se tudy vrátit. Mike tedy nakonec najde z uzavřených prostor cestu ven. Na rozdíl od Elsy, kterou vidíme v posledním záběru filmu umírat.

* * *

I ryba samotná, nejenom akvárium, může zastávat symbolickou roli: ve filmu *House By the River* se létající, blyštivá ryba zjevuje v klíčových scénách hlavnímu hrdinovi, Stephenovi (tentokrát jde o rybu žijící ve volné přírodě). Poprvé ji Stephen uvidí, když se svým bratrem shazují do řeky mrtvolu služebné Emily (obr. 145), kterou Stephen zavraždil. Ptá se bratra, jestli rybu viděl, ten to ale nijak nepotvrdí, zdá se, že se ryba ukázala pouze jemu. Podruhé se ryba objeví (samozřejmě pouze v Stephenově mysli) v zrcadle na toaletním stolku jeho ženy právě v momentě, kdy se ho snaží políbit (obr. 146). Pokus o polibek mu zřejmě připomíná předchozí událost, kdy se snažil vyloudit polibek na Emily –



¹⁹⁹ JOHNSON, W., Orson Welles: Of Time and Loss. Citováno dle TUSKA, J., *Encounters With Filmmakers*, s. 222.

ta se mu odmítá podvolit a on ji vzápětí uškrtí. Potřetí (a naposledy) vidí Stephen rybu poté, co se snaží dohnat plovoucí Emilyino tělo ukryté v pytli.

Stephen se vždy, když rybu vidí, velmi vyděsí. Tato ryba jako by symbolizovala jeho hřích – Stephen se neděsí toho, že spáchal vraždu, zůstává klidný, když vhazuje tělo do řeky, i když roztrhne pytel s tělem, z něhož se vynoří blondaté vlasy jeho oběti; děsí se *pouze*, když uvidí rybu. Pravidelné objevování se létající ryby též naznačuje jeho postupující šílenství, které vyvrcholí na konci filmu, když se mu zjeví obraz Emily na zácloně a on se do ní v panice zamotá, spadne ze schodů a zemře. Jak popisuje Gunning, ryba se pohybuje v oblouku: „z temné vody do vzduchu a světla a pak zase zpět do temnoty”.²⁰⁰ Panika, která se zmocňuje Stephena pokaždé, když vidí rybu, tak může být i zpodobněním nesmírného strachu z odhalení – ryba vstupuje v úvodní fázi svého skoku ze tmy do světla a připomíná tak Stephenovi, že by „temnota“, kde je skryt jeho zločin (temnota se týká jak jeho nitra, tak i „temné“ vody, kde je pohřbeno Emilyino tělo), mohla být též *osvětlena* a jeho zločin objasněn. Zatímco on věří tomu, že řeka všechno ukryla a že se voda zavřela nad mrtvým tělem služebné, ryba mu neustále připomíná, že se z hlubin může i něco vynořit, což se také později s tělem stane.

* * *

Zřídka mají hrdinové *filmu noir* nějaké hobby – jedinou výjimkou je rybaření.²⁰¹ Věnují se mu velmi často a nezřídka pro ně představuje formu úniku. Od ubíjející právníkové praxe (*Anatomy of a Murder*), od nudného rodinného života (*The Hitch-Hiker*), od nekonečné práce v bistru (*Out of the Fog*). Rybaření je takřka výhradně mužskou záležitostí, a to i ve *filmu noir*. David Ingram o



obr. 147

rybaření v jiné souvislosti uvádí: „[Rybaření] je ve filmu prezentováno jako archetypální mužská svátost, mystický kontakt s poženštěnou, panenskou přírodou, skrze nějž může být dosaženo [...] transcendence. Jako činnost, která utvrzuje tradiční maskulinní moc nad přírodou,

²⁰⁰ GUNNING, T., *The Films of Fritz Lang*, s. 376. Viz též *ibid.*, s. 378.

²⁰¹ Rybaření má v křesťanské kultuře dlouhou tradici. Vyčerpávající pojednání o odkazech na rybaření v Novém zákoně viz GILHUS, I. S., *Animals, Gods and Humans*, s. 168.

[rybaření] též vyžaduje [...] vyloučení žen."²⁰² Ženy jsou většinou z rybaření vyloučeny i ve *filmech noir*. Rybářka vystupuje v několikavteřinové scéně ve filmu *Leave Her to Heaven*: žena (nedůležitá postava, která přihlíží tomu, jak hrdina nasedá do lodi a odplouvá ke svému domu) má v rukou rybářský prut; a v kabaretní scéně ve filmu *This Gun for Hire*: tady žena ale nerybaří, nýbrž rybaření pouze předstírá (obr. 147).²⁰³

Rybaření má často idylický nádech, je příslibem bezproblémového života. Sotva je pouze náhoda, že dva hrdinové *filmů noir*, kteří sice nerybaří, ale o rybaření nadšeně mluví, jsou válečnými veterány. Jeff ve filmu *Human Desire* se právě vrátil z Korejské války a popisuje život, který si vysnil, takto: „Jestli se mi zase někdy podaří řídit lokomotivu, budu nejšťastnější chlap na světě. Nic než hodně rybaření, vlaky a sem tam kino [...].“ Frank ve filmu *Key Largo* se vrátil z druhé světové války a o svých budoucích plánech říká: „Myslím, že bych se mohl živit na moři. [...] Třeba pomáhat na nějaké rybářské lodi. Život na zemi je pro mě nějak příliš komplikovaný.“ Zdá se, že po válečných útrapách, které Jeff a Frank prožili, se budoucnost spojená (mimo jiné) s rybařením zdá být snesitelnější. Nelze na tomto místě nezmínit *neo noir Things to Do in Denver When You're Dead*. Jediná věc, která se dá totiž dělat v Denveru, když se nežije, je rybaření. Film líčí nezdařenou zakázku skupiny gangsterů. Její zadavatel se na gangstery natolik rozzlobí, že všechny členy skupiny nechá zabít. Na konci jinak realistického filmu se hrdinové – po své smrti – potkávají na lodi uprostřed otevřeného moře a společně rybaří. Soudě podle jejich spokojených výrazů a idylické nálady na lodi tu nejde o peklo (kam by asi všichni gangsteři měli přijít), nýbrž o ráj. Totiž ráj, kde se rybaří.

Dvakrát se rybaření objevuje ve spojitosti se soudní síní. Obhájce Paul z filmu *Anatomy of a Murder* je vášnivý rybář. Když obhájuje svého klienta v soudní síní, málokdy věnuje pozornost tomu, co se děje kolem něj, a neustále si hraje s různými rybářskými pomůckami, které si schovává v knihách a složkách, jež nosí s sebou. Jednu z nich založí do důležité právní knihy, kterou si později soudce prohlíží (má dokázat precedens). Následuje dialog:

Soudce: *Na okouna?*

Paul: *Ne, to je na žábu.*

Soudce: *Tam, kde bydlím, jsme lovili žáby na vidlice.*

²⁰² INGRAM, D., *Green Screen*, s. 28.

²⁰³ Zřejmě významnější roli hraje rybařící žena ve filmu *Conflict*. Film jsme ovšem neměli možnost zhlédnout, a proto se k němu nemůžeme blíže vyjádřit.

Paul: *Tady je to stejný. Já jsem blázen do pstruhů. Tohle je nová metoda, kterou chci vyzkoušet. Používají ji jižněji, v Bayonu. Funguje to takhle: vezmete si velký, dlouhý klacek a lanko asi na pět kilo a necháte se unášet proudem na lodce. Pak někde v štěrbině uvidíte obrovského skokana a necháte to tak plavat před ním. A najednou... Ten jeho starej jazyk vystřelí... a máte žabí stehýnka na večeři.*

Soudce: *A vida!*

Paul: *Tak si to nechte. Někdy to vyzkoušíte.*

Soudce: *Díky, to určitě udělám.*

Paul tak využije své vášně, aby si získal na svou stranu soudce.

Jako další příklad jmenujme film *Out of the Fog*. Hlavní hrdinové filmu jsou dva muži, kteří společně každý večer jezdí rybařit. V oblasti se objeví gangster



Harold, který žádá od všech rybářů v okolí „výpalné“ a naznačuje jim, že jinak jejich loď zapálí. Rybáři Harolda udají, ale předtím s ním na jeho nátlak podepíší smlouvu, kde se mu zavazují platit, proto soud Harolda neodsoudí. Ačkoli je *Out of the Fog* chápán jako *film noir* a zápletka je dramatická (muži se v závěru filmu rozhodnou

Harolda zabít), přesto obsahuje mnoho komických scén. K těm lze počítat i scénu u soudu, kdy oba muži svědčí s rybářskými pruty v rukou (obr. 148).

Už u tohoto filmu se zřetelně propojuje rybaření a zločinecká aktivita – muži jsou vydírání *proto*, že jsou rybáři. Idylická podoba rybaření, kterou jsme naznačili výše, je tak mnohdy zkalena. Zmiňme některé další příklady. Ve filmu *The Hitch-Hiker* jede dvojice přátel rybařit do Mexika, když zastaví stopaři Emmettovi, aniž by věděli, že jde o masového vraha. Není nikterak překvapující, že se k samotnému rybaření nedostanou – prožijí několik hrůzných dní s pistolí v týle, a i když v závěru filmu policie Emmetta dopadne, stěžní přátelé své rybářské plány uskuteční. Jak připomíná Bell: „V krajině *filmu noir* s sebou myšlenka na poklidnou cestu za rybami [...] přináší nebezpečí.“

Někdy je rybaření spjaté s vraždou nebo s pokusem o ni. Ve filmu *The Woman on the Beach* pozve Scott na rybaření Toda, do jehož manželky se zamiloval. Když na své bárce připlavou na otevřené moře (asi nás nepřekvapí, že se v tom momentu strhne bouře), snaží se Scott Toda hodit přes palubu. Jeho

pokus nevyjde a oba muži jsou nakonec zachráněni (viz též s. 65-67). Ve filmu *Out of the Past* (pro stručný děj viz s. 11) se Jeffův spolupracovník (říkají mu The Kid) vydá na ryby do bystřiny protékající mezi skalisky. Na jedné skále uvidíme Jeffa, který chce svého spolupracovníka zkontaktovat, na druhé skále gangstera (o němž Jeff neví), který chce Jeffa zastřelit. The Kid jako první pochopí situaci a svým prutem zachytí gangsterův plášť. Gangster ztratí rovnováhu, padá a umírá.

Ve filmu *The Night of the Hunter* (viz též s. 61-64) se rybaření strýčka Birdieho zvrhne v hrůzyplnou scénku: když sedí na své loďce uprostřed klidného jezera a pozoruje upřeně vodní hladinu s očekáváním úlovku, uvidí v průzračné vodě mrtvou ženu (obr. 149 a 150).²⁰⁴ Její tělo by sotva mohl najít nějaký



obr. 149

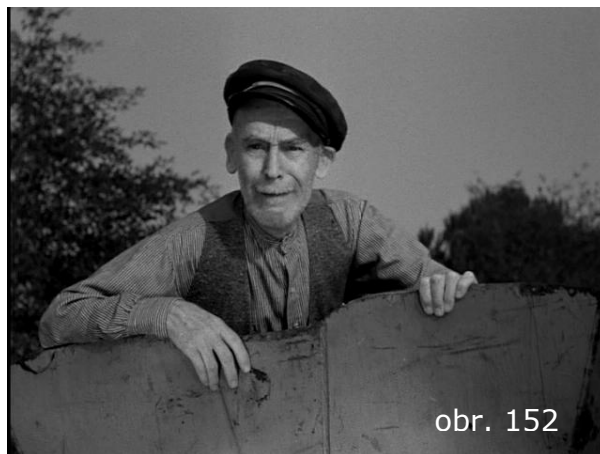


obr. 150

plavec, ten se málokdy dívá pod hladinu, nutně to musel být nějaký rybář, pozorně sledující to, co se děje pod hladinou. Předtím, než strýček Birdie objeví mrtvolu ženy, ho vidíme rybařit ještě jednou – se synem této ženy. V obou scénách vidíme takřka totožně komponovaný záběr: Birdie s chlapcem a Birdie sám se naklání nad hladinu a cosi pozoruje (obr. 151 a 152). Analogie mezi těmito dvěma scénami rybaření (Birdie má dokonce zcela identické oblečení) přidává jisté napětí nálezu mrtvoly; kdyby i tentokrát chlapec s Birdiem rybařil,



obr. 151



obr. 152

²⁰⁴ Povšimněme si, že stejně jako ve filmu *House by the River* režisér využívá podobnosti mezi vlasy mrtvé ženy a řasami, vlajícími v proudu (viz obr. 57 a 58 na s. 48).

byl by společně s ním objevil mrtvolu své matky.

Zřídka – v našem vzorku pouze ve filmu *Clash by Night* – je rybaření zaměstnáním. Pak se ale prolíná celým příběhem. Jedna z hlavních postav, Jerry, je rybář povoláním. O rybaření tedy nepřemýšlí jako o své zálibě, dokonce není ani schopen odpovědět na otázku, jestli ho rybaření baví. „Prostě to dělám,“ odpoví, a byť to není řečeno, je jasné, že pokračuje v rodinné tradici, o níž nepřemýšlí, prostě ji jen následuje. Místo děje hraje v příběhu významnou roli, a proto je překvapivé, že předloha filmu, hra Clifforda Odetse, se odehrává na jiném místě než film. Požadavek na přesunutí děje do rybářské vesnice vznesl až producent filmu, Jerry Wald.²⁰⁵

V centru příběhu je milostný trojúhelník – Mae, Jerryho žena, mu je nevěrná s jeho nejlepším přítelem. Lang tvrdil, že strávil mnoho času výzkumem nevěry žen a zjistil, že sedmdesát pět procent žen je svému muži nevěrných.²⁰⁶ Stěží lze předpokládat, že by Lang svůj výzkum specializoval na ženy rybářů, ale zdá se, že empirické výzkumy v této oblasti jen podporují jeho závěr. Ve své studii *Anthropology of Fishing* se James M. Acheson zabývá mimo jiné právě problémy, které jsou typické pro rodiny rybářů, kteří odjíždějí na týdny ze svého domova na volné moře. Zdůrazňuje bezpodmínečnou samostatnost žen rybářů a píše: „Zejména u mořského rybářství jsou manželé a manželky častěji odděleni než spolu. Vytvářejí si své vlastní vazby, [...] a aktivity, které partnera nezahrnují [...]. Ženy se přátelí s jinými ženami, příbuzenstvem a podobně [...], i když manžel by měl mít autoritu i na břehu, skutečné rozhodnutí o rodině činí manželka.“²⁰⁷ Podle Achesona si nedostatek autority na břehu kompenzuje rybář autoritou na své lodi. Nejinak je tomu i v *Clash by Night*, přičemž je evidentní, že svou autoritu projevuje Jerry nejenom při rybaření, ale *kdykoli* se octne na své lodi. Na lodi je schopen řešit složitější situace, jež by zřejmě nezvládl vyřešit na břehu. Na rybářské lodi se odehrávají i dvě scény, zásadní pro vztah mezi Jerryem a Mae. V jedné scéně na lodi se Jerry svěřil Mae se svou náklonností a můžeme ji tak považovat za začátek jejich vztahu. Děj se poté přesune na pevninu – Jerry a Mae se vezmou, mají spolu dítě a Mae má poměr s Jerryho kamarádem. Poslední scéna se ale zase odehrává na vodě: Jerry „unese“ jejich dítě na rybářskou loď. Tam ho najde Mae a tam se též usmíří. Film tedy končí *happy endem*: opětovným sloučením rodiny. A jistě není bezvýznamné, že se tato idylka odehrává právě na lodi, v místě, kde je Jerry daleko více „doma“ než v domě na

²⁰⁵ BOGDANOVICH, P., *Who the Devil Made It*, s. 213.

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ ACHESON, J. M., *Anthropology of Fishing*, s. 298-299.

břehu. Právě proto se tady dosud vzdorná a sebevědomá Mae Jerryemu podvolí, zapomene na svůj milostný románek a opět přijímá roli manželky a matky.

Viděli jsme, že rybaření se vyskytuje ve *filmu noir* poměrně hojně – zmínili jsme 13 filmů, kde hraje významnější roli. Vypustili jsme ovšem několik dalších filmů, kde se rybaření též objevuje, byť jen jako motiv okrajový (např. *Possessed, Beyond the Forest, Road House, Love Letters, Act of Violence*). Rybaření se tedy objevuje v bezmála deseti procentech filmů, které jsme zkoumali. V dalších pěti filmech hraje významnou roli ryba či akvárium (i zde jsme samozřejmě zmínili pouze ty nejdůležitější příklady). Shrňme, že ryba, rybaření a akvárium se objevují ve *filmech noir* často a to ve dvojí podobě – buď jako pozitivně zatížené motivy (akvárium uklidňuje, rybaří se v ráji), nebo naopak jako negativně zatížené motivy (akvárium je uzavřené, ryba je hrozivá, rybaření spojené s vraždou).²⁰⁸

3.5 Člověk jako zvíře

Takřka v každém *filmu noir* se setkáme se stíháním zločince. Někdy ale pronásledování připomíná spíše hon na divokou zvěř. Tato podobnost je zřetelná třeba ve filmu *Moonrise*. Hlavní hrdina Danny se zúčastní lovu na medvědka mývala. Když psi vystopují zvíře, které se ukrývá v koruně stromu, slyšíme štěkot psa, ale místo záběru na mývala, který by měl logicky následovat, vidíme tvář Dannyho. Následuje dvojexpozice: detail Dannyho tváře se prolíná s vyděšeným mývalem. Vzhledem k tomu, že Danny na začátku filmu vraždil, je evidentní, že výběr záběrů (Danny místo mývala) i dvojexpozice mají naznačit, že Danny je podobně ustrašený, protože tuší, že brzy – až se najde mrtvola – bude i on na místě „lovné zvěře“. Ke konci filmu se to opravdu stane – táž smečka psů, která předtím honila mývala, stíhá prchajícího Dannyho. Přitom ironicky vyzní to, že Mose, Dannyho přítel a majitel psů, se dříve vyjádřil na adresu šerifa, který si od něj vypůjčil psy, aby chytili bezdomovce: „Pes by měl chytat slepici a ne člověka.“

²⁰⁸ Pro úplné porozumění tomu, proč ryby a rybaření jsou tak častým motivem ve *filmech noir*, by bylo samozřejmě nutné seznámit se s tím, jaké oblibě se těšilo chování rybek a jak se rybařilo ve Spojených státech v letech, kdy se natáčel *film noir*.

Dalším filmem, v němž je jedna z postav líčena spíše jako zvíře než člověk, je *On Dangerous Ground*.²⁰⁹ Již dříve (viz s. 16-17) jsme vysvětlili, že v tomto filmu policista Jim a horal Walter stíhají Daniela, který zavraždil Walterovu dceru. Ve filmu padne několik narážek na Danielovu rychlost. Jeden chlapec pronese: „Běžel snad 60 mil v hodině.“ Daniel sám o sobě později řekne, že byl příliš rychlý, že ho nikdo nemohl chytit. V jednom záběru vidíme z Danielova *point of*



view pronásledovatele (obr. 153). Soudě podle úhlu kamery, Daniel, který má před Jimem a Walterem jen nepatrný náskok, bleskově vyšplhal po kmeni velmi vysoko do koruny jehličnanu. Je zcela nereálné, aby se v tak krátkém čase podařilo lidské bytosti vyšplhat tak vysoko. I vzhledem k tomu, že Walterův oděv připomíná oděv honce, v ruce drží zbraň a chce Daniela zastřelit (viz obr. 11 na s. 16), může se zdát, že jde spíše o hon na divokou zvěř a nikoli o stíhání člověka. Podobně jako divoká zvěř Daniel též umírá – při pronásledování uklouzne na skále a zřítí se. Není tedy ani obviněn a postaven před soud (jako lidská bytost), jak to Jim plánuje. Z několika dialogů ve filmu též vyplývá, že

²⁰⁹ Trefně poznamenává Colin McArthur: „Jestliže existuje nějaký výjev, který odpovídá pohledu Nicholase Raye na postavení člověka, je to výjev lovu.“ McARTHUR, C., *Underworld U.S.A.*, s. 124.

Daniel je mentálně zaostalý, že jedná spíše pudově, tedy, dovolíme si říci, jako zvíře.²¹⁰

Honu na člověka, který tentokrát dopadne špatně pro lovce, jsme svědky ve filmu *Road House*. Děj se z velké části odehrává v motorestu, kam přijíždí zpěvačka Lily, která má obohatit program v baru. Zamiluje se do ní jak majitel baru Jefty, tak i jeho manažér Pete. Lily dá přednost Petemu, což Jefty nesnese, a donutí dvojici, aby společně s ním jeli na chatu uprostřed lesů. Tam se opije a se zbraní v ruce honí Lily a Petea po lese. Na závěrečnou scénu „lovu“ je divák připravován po celý film. Hned po svém příjezdu do motorestu například Lily naznačuje, že si připíjí s hlavou jelena na zdi (obr. 154). Jelen (či laň) je přitom častým symbolem bohyně lovu Diany. Množství různých loveckých trofejí ostatně tvoří hlavní výzdobu motorest. V jedné z prvních scén filmu, kdy Jefty, Pete a Lily domlouvají podmínky, za nichž bude Lily v motorestu vystupovat, se Jefty ocitne přímo pod parožím (obr. 155). „Mít parohy“ je přitom idiom, který jak v českém, tak i anglosaském kontextu znamená „je mu nevěrná žena“. I když to pro



Jeftyho neplatí absolutně – Lily není jeho žena –, přesto je tento záběr sotva náhodný (významné je samozřejmě i rozmístění postav – Jefty stojí *mezi* Petem a Lily, což od počátku filmu naznačuje, že bude stát *mezi* nimi i v přeneseném smyslu). Jefty se navíc chová tak, jako by Lily jeho ženou byla, jako by na ni měl nějaké právo. Petea tedy nebere jako obyčejného soka, ale jako muže, který mu Lily přebíral, i když ve skutečnosti nikdy nebyl v pozici jejího přítele.

Podobných příkladů „honu na člověka“ bychom našli ve *filmu noir* jistě více, tyto tři jsou však nejzřetelnější.

²¹⁰ Colin McArthur má také za to, že Daniel připomíná zvíře. Podle něj toho tvůrci dosáhli scénou, kdy Daniel skáče ze stromu, dále tím, že Danielovi pronásledovatelé následují jeho stopy ve sněhu a též pomocí „naléhavosti“ hudby Bernarda Herrmanna. McARTHUR, C., *Underworld U.S.A.*, s. 130.

* * *

Když spočteme *filmy noir*, o nichž jsme se zmínili v kapitole **Zvířata**, získáme docela vysoké číslo: čtyřicet pět *filmů noir*, v nichž se objevuje nějaké zvíře, rybaření či „hon na člověka“. To znamená bezmála čtvrtinu filmů z našeho vzorku. Není potom překvapivé, jak málo se o zvířatech ve *filmu noir* píše? Jak je možné, že v patrně nejdelší studii, která kdy byla napsána o filmu *The Hitch-Hiker* se Lauren Rabinovitzová nezmiňuje o scéně, v níž Emmett zastřelí psa?²¹¹ Proč Anton Kaes v *New German Critique* ve své bezmála třicetistránkové studii o filmu *Fury* ignoruje psa Rainbowa, jehož smrt byla i podle režiséra filmu, Fritze Langa, důvodem pro Joeovu pomstu?²¹²

Musíme ale připustit, že někteří autoři si roli zvířat uvědomují. Již výše jsme několikrát odkazovali na rozměrnou publikaci Toma Gunninga *The Films of Fritz Lang*, v níž si autor mimo jiné všímá psů ve filmech *Fury* a *Secret Beyond the Door...* a ryby ve filmu *House by the River*. Timothy Hoff zase ve své eseji o *Anatomy of a Murder* zmiňuje, byť jen letmo, důležitost Paulova rybaření a přidává informaci, že John D. Voelker, který pod pseudonymem Robert Traver napsal předlohu k filmu, byl též vášnivým rybářem a napsal o rybaření několik knih – zejména o lovu pstruhů (mimočodem, Paul v jedné scéně říká: „já jsem blázen do pstruhů“).²¹³

Dovolíme si však tvrdit, že význam zvířat ve *filmech noir* dalece převyšuje prostor, který jim ve svých statích věnují teoretici a historici. Zvířata, jak jsme výše ukázali, jsou mnohdy velmi důležitá pro příběh filmu. Naznačují cestu, kudy se má hrdina dát, mohou zapříčinit hrdinovu smrt, nebo mu naopak zachránit život. Jen v interakci se zvířetem může člověk prokázat své obeznámení s okolní krajinou a mnohý gangster ukáže svou „lepší“ tvář. Zvíře se někdy stává symbolem – nahrazuje soka v lásce či hrozbu skrytou v temných vodách. Může být použito v promluvě – pak je vždy nadávkou.

²¹¹ RABINOVITZ, L., *The Hitch-Hiker* (1953). In KUHN, A. (ed.), *Queen of the 'B's*, s. 90-102.

²¹² KAES, A., *A Stranger in the House*.

²¹³ HOFF, T., *Anatomy of a Murder*, s. 661, poznámka pod čarou č. 4.

A na závěr kapitoly dodejme, že zvíře je i častým motivem na obrazech, které visí na zdech bytů. Proč si asi zločinec ve filmu *Where the Sidewalk Ends* pověsil na stěnu svého značně neútulného bytu obraz tří pejsků (obr. 156)?



obr. 156

4. Počasí

Film se může stěží vyhnout tomu, co zažíváme neustále – počasí. Ale v hraném filmu, na rozdíl od skutečného světa, prší většinou jen tehdy, když si to tvůrci přejí. Existují ale výjimky – například Lewis Gillenson popisuje příhodu z natáčení filmu Elia Kazana *Boomerang!*: „Jeden den natáčení v Connecticutu přšelo a kameraman, který nebyl zvyklý na takovou intervenci z nebes, začal balit svoje přístroje. Kazan ale přikázal, že se bude točit, navzdory tomu, že podle mnohých zamračená obloha zkazí celou scénu: 'Neříkejte mi, že publikum ztratí iluzi jen proto, že déšť je skutečný. Jedeme dál!' [...]. Pro film natočený v dokumentárním stylu bylo perfektní nasvícení. Kočičí hlavy se autenticky leskly a herci se choulili do svých límců jako každý, koho někdy promočil skutečný déšť.“²¹⁴

Ať už je to jakkoli – ať už si tvůrci „vytvoří“ svůj déšť, či akceptují déšť skutečný²¹⁵, jedno je jisté – patrně mají nějaký důvod, aby právě v této scéně byla průtrž mračen. Není pochyb, že i počasí má nějaký význam ve vyprávění a navíc (zejména v případě mlhy) vytváří působivý vizuální efekt. „Podnebí slouží především jako pozadí pro události [...], ale i jako jejich znázornění, ospravedlnění a snad i jako jejich příčina“, píše McClendon v jiné souvislosti.²¹⁶ I ve *filmu noir* nacházíme různé funkce mlhy, deště či sněhu; a prostým pozadím pro děj jsou jen ojediněle.

4.1 Mlha

Asi nejméně častým, ale zato vizuálně nejefektivnějším úkazem ze zmiňované trojice je mlha. Sama o sobě též nejlépe vyjadřuje podstatu *filmu noir*: nejasnost. Nejasná hranice mezi dobrem a zlem, nejasné motivy zločinců a v neposlední řadě nejasný příběh obzvláště vynikají za mlhavého počasí. Vždy, když se ve *filmu noir* mlha objeví, má důležitou úlohu. Do mlhy mohou zmizet lidé, které již nespátříme (*The Night of the Hunter, The Big Combo*), mlha může zakrývat nedůležitou část mizanscény (*Detour*), nebo naopak její část nejdůležitější (*Gun Crazy*). Za mlhy může též dojít k různým nehodám (*Raw Deal, Secret Beyond the Door...*), soubojům (*Key Largo*), vraždám (*Out of the*

²¹⁴ GILLENSON, L., Man of the Theater. In BAER, W. (ed.), *Elia Kazan*, s. 4-5.

²¹⁵ Na okraj uvedme, že jeden z významných režisérů *filmu noir*, Fritz Lang, s trochou nadsázky přijímá vinu i za reálné počasí: „[K]do je odpovědný za to, že nesvítlí sluníčko a že sněží? Režisér.“ BOGDANOVICH, P., *Who the Devil Made It*, s. 222.

²¹⁶ McCLENDON, W., Zola's Uses of Climate in The Land, s. 45.

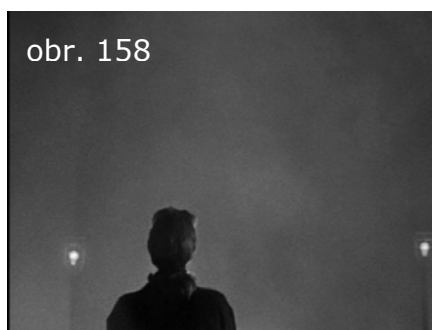
Fog) či pokusům o ně (*Rebecca*). Jindy mlha podporuje nejistotu protagonistů (*The Woman on the Beach, Caught*).

* * *

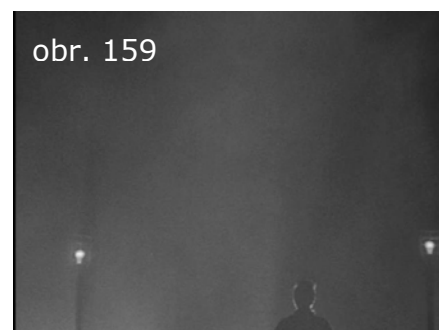
Ve filmu *The Night of the Hunter* se vdova Willa vdá za Harryho, který byl spoluvězněm jejího prvního manžela. Netuší, že jeho záměry jsou čistě ziskové – Harry totiž ví, že lup, za nějž byl první Willin manžel odsouzen, je ukryt někde v domě. Jedna z posledních scén, kdy Willu vidíme živou, je její setkání s manžely



obr. 157



obr. 158



obr. 159

Spoonovými, jimž vypomáhá v bistro. Poté, co se s nimi Willa rozloučí, vchází do mlhy. Spoonovi stojí na prahu a loučí se s ní (obr. 157; v levé části obrázku vidíme část Williny siluety). Následuje záběr z *point of view* manželů Spoonových: Willa se nachází takřka v centru záběru a míří od publika (a od manželské dvojice) přímo do mlhy, kde mizí v *off-screen* prostoru „za plátnem“ (obr. 158 a 159). Díky předchozímu záběru víme, že v jiné části *off-screen* prostoru, „za kamerou“, zůstávají osamoceni Spoonovi. Mlha, která dominuje celému záběru, tak navždy odděluje Willu a její přátele, kteří ji již nikdy neuvidí, protože bude brzy zabita svým manželem.

Na konci filmu *The Big Combo* je situace podobná. Finále filmu se odehrává v opuštěném hangáru. Po nepřehledné přestřelce padne venku mlha. V podobně komponovaném záběru, jako je ten z filmu *The Night of the Hunter*, do ní vcházejí (a v ní mizí) *femme fatale* Susan a policista Leonardo. Na rozdíl od



obr. 160



obr. 161



obr. 162

prvního příkladu, „před“ mlhou nezůstává nikdo živý. Všichni jsou buď zabiti, nebo již dříve odešli stejným směrem jako Susan a Leonardo. V tomto případě je vlastně mlha mezi publikem a hrdiny. Poněvadž cesty Susan a Leonarda se

sbíhají (obr. 160-162) a z předchozího děje víme o jejich vzájemné náklonnosti, lze usuzovat, že konec tohoto *filmu noir* je šťastný. Kvůli mlze si ale nemůžeme být jisti.

* * *

Mlha může zakrýt tu část mizanscény, která *není důležitá*, jak vidíme třeba ve filmu *Detour*. V jedné z úvodních scén se snese mlha zakrývající půlku ulice, po níž kráčejí klavírista Al a zpěvačka Sue. Ta část ulice nezajímá nikoho – ani milostný pár, ani diváky. Naše pozornost se tak upírá jen na protagonisty a jejich důležitý dialog: Sue sděluje Alovi, že odjíždí do Kalifornie a Al plánuje, že za ní později přijede. Zůstává tedy otázkou, jestli toto užití mlhy zvolil režisér Edgar G. Ulmer z finančních důvodů. Každopádně se ví, že se u tohoto „béčkového“ snímku šetřilo na všem a určitě se dalo ušetřit i tím, že se jednoduše nepostavilo pozadí scény, které se pak „zakrylo“ mlhou.

Šlo tehdy zřejmě o běžnou praxi. Například Fritz Lang využil podobně mlhu ve filmu *Man Hunt*, při jehož natáčení měl finanční těžkosti. Popisuje natáčení scény dialogu mezi ženou a policistou takto: „Promluvil jsem si s Arthurem Millerem – byl to geniální kameraman – a ten mi řekl, že je možné scénu nasvítit tak, že pozadí bude mizet v mlze –, takže nebudeme potřebovat žádnou kulisu na horizontu. Měli jsme ulici vydlážděnou kočičími hlavami a chodník se zábradlím. V popředí byla pouliční svítilna, za ní další a další a použili jsme slabší a slabší žárovky – řekněme stowattovou, pak osmdesátiwattovou, pak padesátiwattovou a tak dále; a nad celou scénou jsme přidali trošku londýnské mlhy.“²¹⁷ Podobně je koncipována zmíněná scéna i v *Detour* – též jde o rozhovor muže a ženy a z ulice vidíme pouze pouliční osvětlení a sloupy, na nichž jsou jména ulic; vše ostatní zakrývá mlha.

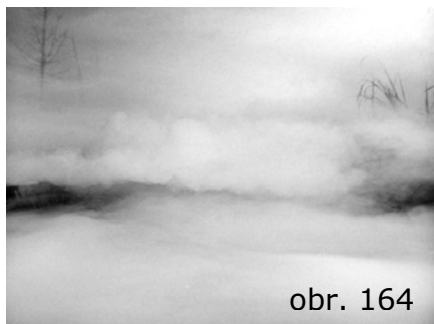
Na konci filmu *Gun Crazy* má mlha přesně opačnou funkci: zakrývá to, co je *nejdůležitější* a co nejvíce zajímá dvojici zločinců, Barta a Annie Laurie, i nás, diváky. Bart a Annie Laurie, lupiči a vrazi, se na sklonku dne ukryjí v bažinách před šerifem a jeho muži. Bart vzpomíná, jak sem chodíval jako dítě tábořit se svými kamarády Davem a Clydem, kteří jsou nyní jeho pronásledovatelé (Clyde se stal šerifem a Dave novinářem). Optimisticky říká Annie Laurie: „Myslím, že odsud najdeme cestu, jen co se rozední.“ Namísto jasného dne se ale nad bažiny snese mlha a jim nezbyvá, než stále čekat... až mlha opadne. Naše pozornost se v této scéně soustředí jak na „neviditelné“ pronásledovatele, kteří jsou skryti v mlze, tak na milenecký pár zločinců. Stříhová skladba této závěrečné scény jen

²¹⁷ BOGDANOVICH, P., *Fritz Lang in America*, s. 59.

podněcuje naši touhu vidět skrze mlhu: opakovaně se střídá detail tváří dvojice, případně polocelek (obr. 163), poté slyšíme *off-screen* zvuk²¹⁸, který nejsme schopni identifikovat (mohou to být blízcí se muži, stejně jako nějaký živočich žijící v bažinách), a následuje záběr z *point of view* ústřední dvojice, který neukazuje nic než mlhu (obr. 164). Společně s nimi se ji snažíme prohlédnout,



obr. 163



obr. 164



obr. 165

ale není to možné. Zdroj zvuku nevidíme. Mlha zapříčiní i závěrečnou tragédii – Annie Laurie začne střílet do prázdna, směrem, kde tuší pronásledovatele. Bart se jí v tom snaží zabránit (jak jsme se již zmínili, mezi pronásledovateli jsou jeho přátelé z dětství) a zastřelí ji. Bartův výstřel šerif a jeho muži kvůli ztížené viditelnosti pochopí zcela jinak, jako útok, a Barta zabijí. Teprve když se kamera na samém konci filmu zvedá, aby ukázala tragický výjev: dva mrtvé milence, jejichž těla pouze tušíme mezi travinami, a dvojici Bartových přátel, kteří odcházejí směrem k publiku, začíná se mlha rozplývat (obr. 165).

* * *

Mlha ztěžuje viditelnost, a proto se v ní odehrávají různé nehody, souboje a vraždy – nejen, že napadený nemá často šanci se bránit, protože na útočníky není připraven a jednoduše je nevidí, ale ani muži zákona (i kdyby byli náhodou poblíž) nemohou mít situaci zcela pod kontrolou a zasáhnout. V mnoha *filmech noir* se hrdina v mlze střetne s gangstery, je napaden a zbit (např. *The Big Combo*, *The Big Sleep*, *Escape in the Fog*). Sotva je jen náhoda, že slovo „fog“ se v době, kdy se natáčely *filmy noir*, používalo též jako sloveso (tedy „to fog“) ve významu „zabít, obvykle zastřelením“.²¹⁹ Podobně „to fog away“ se ve vězeňském slangu používalo jen o dekádu dříve ve významu „zastřelit“.²²⁰

Ve filmu *Key Largo* se za mlhy odehraje finále filmu: skupinka gangsterů, která skutečně nekalý obchod v hotelu na Key Largo, donutí Franka, jenž byl navštívit rodinu majitele hotelu, aby je odvezl na lodi na Kubu. Frank využije

²¹⁸ Zde používáme termín Michela Chiona: „Akusmatickému zvuku, který provokuje otázku – Co je to? Co se děje? – budu říkat *aktivní off-screen* zvuk pokud odpověď na tyto otázky leží *off-screen* a pokud máme nutkání se tam podívat a zdroj zvuku najít.“ CHION, M., *Audio-Vison*, s. 85.

²¹⁹ WENTWORTH, H.; FLEXNER, S. B., *Dictionary of American Slang*, s. 195.

²²⁰ *Ibid.*

mlhavého počasí a svých zkušeností z plaveb na moři k tomu, aby skupinu gangsterů přemohl. Loď otočí a vrací se k hotelu na Key Largo. Jako oslava jeho vítězství nad gangstery působí předposlední záběr filmu: mlha se zázračně rozplyne a dcera majitele hotelu otevírá okno, kterým do místnosti pronikají sluneční paprsky.

Hitchcockův film *Rebecca* mlhou začíná (obr. 166), a tak od počátku tušíme, že nás čeká příběh plný nejasností a zmatku. V příběhu se mlha objeví ještě jednou, v jedné z nejdramatičtějších scén filmu. Na panství probíhá karnevalový večírek a na návrh paní Danversové si Jennifer obleče starodávný kostým, aniž by tušila, že ten samý měla na sobě Rebecca v den jejího zmizení.



Když ji uvidí její manžel, velmi se rozčílí. Značně rozrušená Jennifer si uvědomí, že vinu za tento trapný moment nese paní Danversová. Vejde za ní do Rebeččina pokoje a vyslechne si od ní spoustu výčitek. Paní Danversová navádí Jennifer, aby odešla z panství, poté otevře okno a našeptává jí do ucha, aby skočila (obr. 167). Následuje záběr z *point of view* Jennifer, jež snad opravdu o sebevraždě

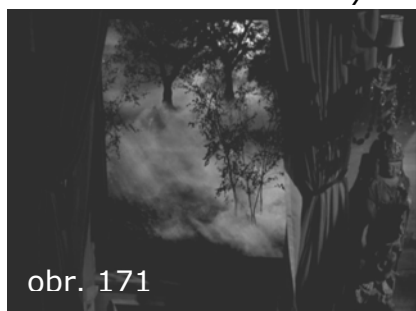


uvažuje (obr. 168). Její přemítání přeruší hlasitý signál, který, jak se později dozvíme, ohlašuje, že k pobřeží připlula loď s Rebeččiným tělem. Všichni vyběhnou na pobřeží, včetně Jennifer. Stále za mlhy se jí manžel v domku u moře přizná, že Rebeccu zavraždil. Během několika minut, kdy nad panstvím vládne mlha, se pan de Winter setká s dvojnicí Rebeccy (nejenom šaty jsou totožné, i účes přesně odpovídá obrazu na zdi, který byl předlohou pro kostým

Jennifer i Rebecce; srov. obr. 169 a 170); paní Danversová málem přemluví Jennifer k sebevraždě; na moři se objeví loď s mrtvolou Rebecce a de Winter se přizná k vraždě. Ve zbylých sto sedmi minutách se toho nestane zdaleka tolik, jako za dvacet tři minut v mlze.

Podobně dramatické události se dějí v závěrečných scénách filmu *Raw Deal*. Krátce před koncem filmu mlha způsobí dvě nehody: chlapec na kolečkových bruslích vrazí nejprve do jednoho ze zločinců a pak – na druhém rohu ulice – do hlavního hrdiny Joa. Dosti důmyslně tak Anthony Mann, režisér filmu, odhalil celou situaci – dva protivníky s revolvery v rukou na protilehlých rozích ulice –, aniž by se zbavil efektní, ale nepropustné a neprůhledné mlhy. Nehoda s chlapcem na kolečkových bruslích předjímá finále filmu, které se celé odehrává v mlze a vyvrcholí smrtí hlavního hrdiny.

Nehoda bruslaře, který pro mlhu nevidí stojící muže, je jen jednou z nehod, která se může v mlze přihodit. V mlze se dá také lehce zabloudit. V jedné scéně filmu *Secret Beyond the Door...* se vyděšená Celie, která právě viděla



zakázaný pokoj, zařízený stejně jako její ložnice, a pojala tušení, že ji chce její manžel Mark zabít, snaží uprchnout z panství. Snese se hustá mlha a Celie zmateně pobíhá po okolní zahradě. Během této scény několikrát mění směr útěku, několikrát se též bezradně zastavuje a přemýšlí, kudy dál (obr. 171-176). Když se dostane do místa zarostlého neprostupnými křovisky, otočí se a chce běžet zpět. V tom se však objeví muž (viz obr. 18 na s. 32), „jakoby se zhmotnil z mlhy“.²²¹ Mlha zapříčiní, že se Celie domnívá, že oním mužem je její manžel Mark, který se ji chystá zabít. Následuje zatmívačka a slyšíme pouze Celiin křik.

²²¹ GUNNING, T., *The Films of Fritz Lang*, s. 357.

Teprve až o pár minut později se dozvíme, že její obavy byly neoprávněné, neboť oním mužem nebyl Mark. Mlha tak zmate nejenom Celii, ale i diváky, kteří si mohou myslet, že hlavní hrdinka filmu již nežije.

* * *

Někdy mlha zdůrazňuje nedůležitost nebo nejistotu hrdiny, který se v ní ocitá. Třeba v Renoirově filmu *The Woman on the Beach* mlha zpola zakrývá scénu, kdy se strážce pobřeží Scott poprvé odhodlá promluvit s protagonistkou Peggy. Jsou na pláži, v pozadí trčí vrak lodi a jejich konverzace se zčásti týká možné existence duchů zemřelých námořníků (viz obr. 101 na s. 67). Mlha zde jistě pomáhá dotvořit „duchařskou“ atmosféru dialogu. Zejména ale umožňuje Peggy, aby vedla Scotta, poněvadž on je v mlze, na rozdíl od ní, ztracen. Peggy zná cestu, a proto může být „pánem“ této situace. Moment, kdy se muž nechává vést ženou, je zajímavý i z hlediska genderových stereotypů, s nimiž si *film noir* často pohrává.²²²

Zmiňme tady ještě film *Caught* – jeden z mála *filmů noir*, kde se neodehraje žádný zločin. Temné melodrama *Caught* líčí příběh Leonory, dívky z prostých poměrů, která si hlavně přeje dobře se vdát. Pracuje jako prodavačka a



modelka: chodí po obchodním domě oblečená v kožichu, který nabízí zákazníkům. Jeden z nich ji pozve na parník, kde milionář Smith Ohlrig pořádá večírek. Když Leonora čeká na molu na slíbenou loď, která ji má na parník odvézt, snese se mlha (obr. 177). Brzy pochopíme, že muž, který Leonoru pozval, na ni zapomněl. Její situace

je tedy značně neutěšená: sedí několik minut sama, ve tmě a v mlze a marně vyhlíží loď. Málokterá hrdinka *filmu noir* se setká s tak ostentativním nezájmem.

* * *

Podobně jak jsme naznačili výše v našich poznámkách k vodě (viz s. 48-50), i mlha je často asociována ve *filmech noir* s párou v sauně či dýmem, tedy jevy, které s počasím nemají nic společného. Jako příklad uvedme filmy *Secret Beyond the Door...* a *This Gun for Hire*.

²²² Srov. naši diskusi o filmu *On Dangerous Ground*, kde naopak muž vede ženu, s. 17.

Když si Celie ve filmu *Secret Beyond the Door...* odemkne zakázanou místnost, zařízenou stejně jako její ložnice, pojme podezření, že ji chce její manžel Mark zabít. Uprchne z panství a v tom momentě padne hustá mlha (obr. 178). Následuje scéna, v níž si Mark představuje, že je souzen za vraždu Celie. Poté se vydá na nádraží, kde jeho postavu zahalí pára z lokomotivy (obr. 179), a průvodčímu, který se ho ptá, zda chce jet vlakem, odpovídá: „Něco jsem doma zapomněl.“ Přichází finále filmu, v němž se Mark setkává s Celií v zakázané místnosti a ona ho pomocí konfrontace s jeho zážitky z dětství „vyléčí“. Zbaví ho jeho traumatu a Mark ztrácí motivaci k vraždě. Když již (jedno) nebezpečí pomine, začne panství hořet a následující záběry jsou opět zahaleny dýmem (obr. 180). Všechny tři scény jsou významnými zvraty v ději filmu a všechny tři jsou matoucí – scénu Celiina útěku jsme již podrobně analyzovali výše (viz s.



obr. 178



obr. 179

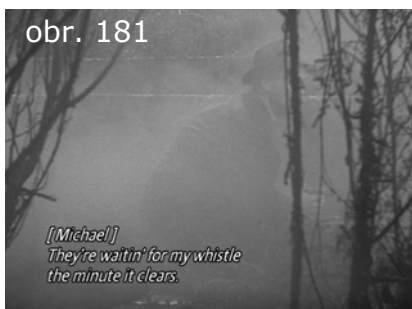


obr. 180

113), připomeňme jen, že závěr scény (v mlze se zjeví silueta muže, následuje zatmívačka a slyšíme Celiin výkřik) naznačuje, že Mark opravdu Celií zabil. Následující ráno se ale Celie objeví v domě a naše domněnka se tak ukáže jako mylná. Markova cesta na nádraží je podobně matoucí – není vůbec jasné, proč se na nádraží vydal – pokouší se snad uniknout osudu a zabránit tak vraždě své ženy (viz scénu jeho slyšení před soudním tribunálem)? Závěrečný oheň je též překvapující: divák pociťuje úlevu nad vyřešením klíčového problému filmu – již chápe, proč chtěl Mark vraždit a vidí, že se už svého traumatu zbavil, ale namísto šťastného konce hrdinům hrozí další nebezpečí: oheň, zapálený, jak se později ukáže, žárlivou služebnou. Omyl a zmatení, spojené s mlhou, se tak vztahují i na další, vizuálně podobné, elementy: v případě *Secret Beyond the Door...* na páru z lokomotivy a dým doprovázející požár.

Jako další příklad asociativního propojení mezi mlhou a dalšími „mlžnými“ elementy uvedme film *This Gun for Hire*. Hrdina, kterého stíhá policie, se ukryje v nádražním domku. Je obklíčen, a proto nemá šanci na útěk. Snese se však mlha, která mu umožní uniknout (viz obr 181, kde vidíme skrčeného policistu, který komusi vysvětluje svůj plán: „Čekají na mé znamení, až mlha opadne.“). V

další scéně protagonistu zahalí dým z lokomotivy, když se pokouší skočit z mostu na jedoucí vlak (obr. 182). Jeho cesta vede do chemické továrny, kde chce vymoci na několika mužích doznání, že prodávali bojový plyn do Japonska. Když přijde do továrny, probíhá právě nácvič na chemický poplach a všichni zaměstnanci chodí po chodbách v plynových maskách. Ačkoli prostor není zamořen, přesto na plyn nemůžeme nemyslet. Hrdina se navíc dostane k řediteli



továrny právě proto, že má nasazenou plynovou masku (obr. 183). Maskován totiž vypadá jako kterýkoli jiný zaměstnanec. Nepřipomíná to závěrečnou část Celiina útěku v mlze, kdy Bob vypadá jako Mark?

V některých *filmech noir* hrdinové rádi zavítají do sauny či páry. Jedním z takových filmů je *Out of the Fog*. Ten vypráví o dvou vášnivých rybářích, kteří se odmítají podvolit podvodníku Haroldu Goffovi, jenž po nich vyžaduje výpalné výměnou za to, že „ochrání“ (rozuměj nezapálí) jejich loď. Film se odehrává u vody a velmi často se na pobřeží snáší mlha. Koneckonců i úvodní scéna filmu, v níž Harold zapálí jinou kotvící loď, se odehraje v mlze. Mlha zahaluje i scénu Haroldovy vraždy (obr. 184)²²³, přičemž podrobný plán na jeho zabití si dva rybáři domluví, právě když jsou v páře (obr. 185). Spojení mezi párou a mlhou tak nemůže být zřejmější. Úvodní scéna filmu nabídne *příčinu* vraždy; v páře hrdinové připraví plán na ni a závěrem, opět za mlhy, sledujeme *důsledek* Haroldových činů.



²²³ Přesněji: pokusu o vraždu Harolda. Dříve, než ho rybáři zabijí, Harold sám spadne do vody a utone.

* * *

Ne nadarmo bývá mlha tradičně chápána jako „stav omylu a zmatení“.²²⁴ Všechny výše zmíněné příklady totiž mají jedno společné: mlha vždy někoho více či méně oslepí a orientace v prostoru se stává obtížnou. Mlha bývá často spravedlivá – zločinci v ní umírají (*Out of the Fog, Gun Crazy*), zatímco kladným, nebo alespoň ambivalentním hrdinům poskytuje naopak ochranu (*Key Largo, This Gun for Hire*)²²⁵. Mlha ale může být i hrozivá – třeba když navždy pohltí Willu v *The Night of the Hunter* nebo vydá tělo Rebeccy ve stejnojmenném filmu. Jedno je ale jisté: mlha ve *filmech noir* nikdy není náhodná, vždy významně ovlivňuje děj filmu.

4.2 Déšť

Jak jsme již zmínili, Paul Schrader o *filmu noir* napsal: „je [zde patrná] takřka freudovská posedlost vodou. Prázdné *noir* ulice se takřka vždy blyští svěžím večerním deštěm (i když jsme v Los Angeles) a déšť většinou zesiluje v přímé úměře k dramatickým událostem.“²²⁶ Ve *filmech noir* skutečně často prší a déšť, podobně jako mlha, má různé funkce. Často dokáže ztemnit už tak ponurou náladu *filmů noir* (*Moonrise, Scarlet Street, Beyond the Forest, Secret Beyond the Door...*). Není nikdy idylický, někdy na něj ale hrdinové jako na idylický vzpomínají (tedy: kdysi déšť idylický býval, jako ve filmu *Brute Force*); častěji naopak déšť idylu narušuje a je předzvěstí hrozivých událostí (*Rebecca, Mildred Pierce, Key Largo, Out of the Past*). Déšť může též zapříčinit setkání postav, které by se za jiných okolností sotva setkali (*Blue Dahlia, The Lost Weekend, Scarlet Street*).

* * *

Nejčastěji prší ve značně depresivních či děsivých scénách. Například na začátku filmu *Moonrise* probíhá poprava otce hlavního hrdiny. Poprava se odehrává za silného deště, přičemž diváci, na rozdíl od odsouzeného a jeho kata, jsou skryti pod deštníky. Podobně ve filmu *Scarlet Street* prší v noci, kdy má být Johnny, nespravedlivě obviněný z vraždy Kitty, popraven (pro stručný děj viz s. 90-91). Déšť zesílí a promění se na bouřku, právě když se Rob vrací domů. Má výčitky svědomí a slyší hlasy mrtvé Kitty a právě umírajícího Johnnyho. Blesky

²²⁴ COOPEROVÁ, J. C., *Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů*, s. 117.

²²⁵ Ambivalentní hrdina (zabíjí jen darebáky) z filmu *This Gun for Hire* ovšem nemůže přežít konec filmu, protože „zločin se nevyplácí“, takže je nakonec zastřelen. Naopak kladný hrdina z filmu *Key Largo* si soubojem v mlze zachránil svůj život definitivně a na jeho počest na konci filmu vysvitne i slunce (srov. s. 111 a 112).

²²⁶ SCHRADER, P., *Notes on Film Noir*, s. 57.

osvětlují jeho pokoj právě ve chvíli, kdy se (neúspěšně) pokusí o sebevraždu oběšením.

Když je ve filmu *Beyond the Forest* pohřbíván muž, kterého Rosa zastřelila, též hustě prší (obr. 186). A podobně když Mark ve filmu *Secret Beyond*



the Door... jako průvodce doprovází skupinu známých při obskurní prohlídce pokojů, znázorňujících scény v momentě, kdy se stala nějaká vražda, strhne se průtrž mračen. Intenzivnější srážky, doprovázené i hromy a blesky, nechybí také při závěrečné scéně: Mark chce zabít Celií a ta se pokouší zjistit, jaké trauma z

dětství v Markovi probouzí vražednické sklony.

Ve filmu *The Blue Gardenia* jde telefonistka Norah na schůzku s fotografem Harrym. Když jedou pozdě večer autem do Harryho bytu – on zřejmě střízlivý, ona značně podnapilá –, začne pršet. V bytě začne Harry dívku obtěžovat a ona ho uhodí pohrabáčem. Norah upadne do bezvědomí, a když se z něj probere, vyběhne z bytu. Stále prší. Celá scéna – počínaje příjezdem do bytu a konče momentem, kdy Norah byt opouští – se odehrává za silného deště. Ačkoli se později dozvíme, že Harry nebyl v té době ještě mrtvý, Norah je dlouhou dobu přesvědčena – nepamatuje si z večera takřka nic, jen, že byla v bytě, kde se vražda stala –, že onen deštivý večer Harryho zabila. Důležitost deště připomíná i E. Ann Kaplanová: „Vše je ještě pochmurnější, když dvojice jede domů za lijáku a hromobití. Záběr na střechu auta, která se zavírá nad hlavami dvojice, naznačuje, že Norah je chycena do pastí, podobně jako obdobný záběr v Pebbleově bytu: do okna nepřetržitě tlučou dešťové kapky.“²²⁷ Pohřby, popravy, vraždy či pokusy o ně: k těm je déšť ve *filmech noir* vhodným doprovodem a nikoli jen pozadím.

* * *

Poměrně často déšť ve *filmech noir* symbolizuje náhlé přerušení idylických časů a je předzvěstí budoucích zlověstných událostí. Uvedme alespoň několik příkladů. Jennifer ve filmu *Rebecca* prožije s de Winterem romantické období

²²⁷ KAPLAN, E. A., The place of women in Fritz Lang's *The Blue Gardenia*. In KAPLAN, E. A., *Women in Film Noir*, s. 87.

namlouvání. Když společně poprvé přijíždějí k de Winterovu panství, začne pršet. Protože jedou v kabrioletu, nemohou se před deštěm nijak účinně bránit. De



obr. 187

Winter má alespoň klobouk, ale Jennifer si musí přikrývat hlavu pláštěm (obr. 187). Nepříznivé podmínky, za nichž do domu přijíždějí, předznamenávají další dění – Jennifer není v domě vítána a neustále je konfrontována s mrtvou Rebeccou. Události vyvrcholí za mlhy (viz s. 112-113) a teprve poté se vztah mezi

Jennifer a de Winterem vrací do nálady, v jaké jsme ho viděli na začátku filmu. To, co dle našeho názoru činí z filmu *Rebecca film noir*, se odehraje mezi deštěm a mlhou, tedy mezi příjezdem Jennifer na panství a přiznáním jejího muže k vraždě Rebeccy. Předcházející minuty filmu, kdy se de Winter s Jennifer seznamuje, jsou spíše melodramatem; minuty „po mlze“ spíše soudním dramatem se šťastným koncem. *Noirová* část je tak zarámována deštěm a mlhou.

Mildred, hlavní hrdinka filmu *Mildred Pierce*, se musí postavit na vlastní nohy poté, co ji opustí manžel. Začne provozovat restauraci a jejím společníkem



obr. 188

se stane majitel restaurace, Monty. Jednou Monty pozve Mildred do své rezidence na pláži, kde společně stráví odpoledne a večer. Když se Mildred vrací domů, silně prší. U domu na ní již čeká manžel, který jí oznámí, že jejich dcera Kay má zápal plic a její zdravotní stav je velmi vážný. Ještě téhož večera Kay umírá.

Zatímco naprostá většina filmu *Mildred Pierce* se odehrává v interiérech – domech, barech, restauracích a na policejní stanici – a o počasí, které zrovna vládne za zdmi budov, nemáme ani ponětí, v této scéně (a scéně předcházející) je počasí velmi akcentováno. Mildred stráví s Montym slunečné odpoledne plaváním v oceánu, poté poetický večer u krbu. Déšť tuto idylku přerušuje a

vyznívá dvojnásob hrozivě právě v kontrastu s jasným nebem předchozí scény. Když se Mildred zprávu dozví, stojí společně s manželem před domem a smáčí je déšť. Nemají deštník, jen klobouky a Mildred se navíc chrání jakýmsi časopisem (obr. 188). Je to paradoxně jeden z velmi mála dialogů ve filmu, který proběhne mimo interiér.

Film *Key Largo* líčí návštěvu Franka, veterána druhé světové války, v hotelu na Key Largo, který vlastní otec jeho zemřelého spolubojovníka. Prvních asi dvacet minut filmu probíhá bez problémů, do momentu, kdy se v hotelu dozvedí, že se blíží hurikán. Začíná pršet a začíná být také dusno, jeden z hostů se ovívá kloboukem a všude jsou zapnuté větráky. „Dusno“ začne být i v přeneseném smyslu, když se náhle dovídáme, že skupina ubytovaných hostů jsou gangsteři, kteří zde mají smluvený jakýsi kontrakt s další skupinou zločinců. Gangsteři vytáhnou zbraně a neváhají je použít. Jinak neohrožený šéf skupiny, Rocco, se paradoxně bojí blížící se bouře, na což mu Frank řekne: „Tak ji ukaž svoji bouchačku, co ty na to? Jestli nepřestane, tak ji prostě zastřel.“ Jak jsme ukázali již dříve (s. 111-112), Roccův strach z počasí je oprávněný – mlha v závěru filmu bude příčinou jeho smrti. Vyjma úvodních asi dvaceti minut, kdy si ještě nejsme vědomi toho, že hosté ubytovaní v hotelu jsou gangsteři, a závěrečných dvou záběrů, které následují poté, co Frank gangstery zneškodní, se děj filmu odehrává během hurikánu.

Ve filmu *Out of the Past* déšť předznamenává příjezd Whita. Jeff se seznámí s Katharine, Whitovou přítelkyní, po níž na jeho popud – a za jeho peníze – pátrá. Do Kathie se na první pohled zamiluje, a namísto aby Whita informoval, prožívá s ní příjemné chvíle na pláži. Společně odejdou do jejího domu, a jak popisuje Jeff: „Dešťové kapky bušily na okno a bylo to bezvadný, být uvnitř jejího domu.“ Druhý den ale Whit přijíždí, idylku překazí a pro Jeffa a Kathie nastane období, kdy musí před ním prchat z místa na místo.

Zajímavou funkci zastává déšť ve filmu *Brute Force*. Film se odehrává ve věznici Westgate, která leží na ostrově. Na začátku filmu prší, a tak se věznice zdá být ještě více oddělená od okolního světa, voda ji obklopuje ze všech stran. O dešti si povídají vězni v prvním rozhovoru, který ve filmu uslyšíme:

Becker: *Už prší celý týden...*

Stack: *Když jsem byl kluk, míval jsem déšť rád. I když to byl takovej déšť jako právě teď.*

Spencer: *Jednu z nejhezčích slečen, kterou jsem kdy znal, jsem potkal za deště.*

Evidentně bývaly doby, kdy hrdinové měli rádi déšť, mají s ním spojeno mnoho hezkých vzpomínek. Nyní ale déšť působí značně depresivně – byť jsou před ním skryti.

* * *

Déšť může sloužit ve *filmu noir* i jako záminka k seznámení postav. Například ve filmu *Blue Dahlia* silný déšť přiměje Joyce, aby zastavila na silnici Johnnymu, který se právě vrací z hotelu, kde se pohádal se svou ženou Helen. V této době je Helen už asi mrtvá a Johnny bude hlavním podezřelým. Bez deště by se Johnny a Joyce zřejmě nikdy nepotkali, což by pro Johnnyho bylo osudné – Joyce mu totiž poskytne živé alibi na dobu vraždy (Johnny sice vraždu nespáchal, ale kolem doby, kdy spáchána byla, skutečně byl v Helenině pokoji). Déšť tak posloužil tvůrcům jako dobrá záminka k setkání dvou postav, které by se jinak sotva mohly potkat.

Ve filmu *The Lost Weekend* sledujeme, jak se během víkendu alkoholik Don namísto léčivého pobytu na venkově propíjí do bezvědomí. Barmanovi vykládá, jak se seznámil s dívkou Helen. Ve flashbacku vidíme, že Don a Helen si na začátku filmu omylem vymění lístky do divadelní šatny – Don tak dostane po skončení představení Helenin leopardí kožich a deštník a Helen zase Donův pršiplášť. Toto nedorozumění zapříčiní jejich setkání. Když opouštějí budovu, prší. Později spolu začnou žít, ale ani vztah s Helen nechrání Dona před jeho závislostí na alkoholu. Ke konci filmu Don uvažuje o sebevraždě a zastaví Helenin leopardí kožich, aby si za něj pořídil zbraň. V té samé době Helen stojí – bez kožichu – na opačném rohu ulice a pozoruje Dona. A opět prší. Když se vrátí domů, nabídne jí Don svůj pršiplášť. Obě výměny kabátů²²⁸ se stanou během deště. Prší na samotném začátku filmu i na jeho konci. Billy Wilder, režisér filmu, tak využil déšť takřka proti smyslu příběhu: prší během seznámení protagonistů a během závěrečného usmíření a vyřešení situace, zatímco Donovy problémy s alkoholem, které málem způsobí rozpad vztahu, se dějí za bezmračného počasí.

Ve filmu *Scarlet Street* se Chris těsně po dešti stane svědkem toho, jak je dívka (Kitty) napadena na ulici mladíkem (Johnny). Chris použije svůj deštník jako zbraň proti Johnnymu. Ukáže se, že konflikt mezi nimi nastal proto, že Johnny nechal Kitty dvě hodiny čekat v dešti. Bez deštníku v ruce by se Chris sotva odhodlal zakročit – je to muž ve středním věku, zřetelně o mnoho slabší než Johnny. Tato úvodní epizoda vede k tomu, že Chris naváže s Kitty vztah.

²²⁸ Ve druhém případě je výměna jen navržena, protože Helen pršiplášť odmítne, jelikož chce zůstat v bytě a zabránit Donovi spáchat sebevraždu.

Zatímco z jeho strany jde o hluboký cit, Kitty ho jen využívá, což on později pochopí a Kitty zabije. I když je za vraždu neprávem odsouzen Johnny, Chrise trápí svědomí a skončí jako bezdomovec. Jak jsme již ukázali výše (s. 117-118), v den, kdy má být Johnny popraven, opět prší a Chris se pokusí spáchat sebevraždu. Je to předposlední scéna filmu; poslední ukazuje Chrise jako bezdomovce, spícího v tuhé zimě na lavičce v parku. Obdobně jako ve filmu *Rebecca* jsou nejdůležitější události filmu rámovány deštěm. Na rozdíl od *Rebecy* ale ve filmu *Scarlet Street* nedojde po dešti k *happy endu*. Právě naopak – po dešti z předposlední scény následuje sníh, kterému je navíc Chris, jenž ztratil svůj domov, vydán napospas.

* * *

Zdá se, že ve *filmu noir* hraje často roli, kdo je a kdo není vystaven dešti. Když se Joe Collins ve filmu *Brute Force* vrací do věznice za doprovodu bachařů, prší. Na rozdíl od svých strážců nemá Joe ani klobouk, ani plášť (obr. 189). Muž,



obr. 189



obr. 190



obr. 191

který má být pověšen ve filmu *Moonrise* též není nijak chráněn před deštěm. Podobně ve filmu *Gun Crazy* je šerif oblečen do pršipláště a na hlavě má klobouk, naopak Bart má jen svetr a nemá žádnou pokrývku hlavy (obr. 190 a 191). Zdá se tedy, že často hraje významnou roli mocenská pozice postavy – pokud jde o představitele zákona, ti jsou často před špatným počasím chráněni, na rozdíl od postav zločinců.

Odišně se během deště chovají ženské a mužské postavy. Mužům je obvykle lhostejné, že jsou promočeni (včetně výše zmíněných trestanců a Barta). Na straně druhé, ženy se vesměs snaží před deštěm všemožně chránit (srov. obr. 187 a 188 na s. 119). Několik žen v našem vzorku filmů není před deštěm chráněno vůbec. V tom případě jde o ženy, které právě prožívají hlubokou krizi. Například Helen ve filmu *The Lost Weekend* zřetelně trpí, když vidí, jak její přítel Don zastavuje její leopardí kožich; stojí v dešti na ulici v tenoučké blůzce a třese se zimou. Rosa ve filmu *Beyond the Forest* se v dešti ocitne poté, co se jí její milenec přizná, že se chce oženit. Rosa vystoupí z auta, v němž společně jedou, chodí deštivým městem a pláče. Norah ve filmu *The Blue Gardenia* prchá za

deště z bytu prakticky neznámého muže, s nímž strávila noc, s pocitem, že se v bytě stalo něco tragického. A na začátku filmu *My name is Julia Ross* se za deště (a bez deštníku) Julia vrací do domu, kde má pronajatý byt, a z rozhovoru s bytnou vyplyne, že je již delší dobu nezaměstnaná, nemůže sehnat práci, nemá žádné prostředky a brzy bude vyhozena i z tohoto bytu.

4.3 Sníh

Sníh se ve *filmech noir* neobjevuje příliš často; ve sledovaném výběru děl sněží jen v šesti filmech (*Laura*, *Gun Crazy*, *On Dangerous Ground*, *Caught*, *Storm Fear* a *The Night of the Hunter*). Nicméně absence sněhu není tak překvapivá, vzhledem k tomu, že se velká část *filmů noir* odehrává v Los Angeles a San Francisku. V Los Angeles teplota nikdy neklesá pod nulu, takže tam nesněží nikdy. A o sněhu v San Francisku se na oficiálních stránkách města dočteme: „V únoru 1887 spadlo v centru San Franciska nečekaně deset centimetrů sněhu. Tato situace, která se od té doby neopakovala, je velmi nepravděpodobná, a to i v nejchladnějších měsících roku, v prosinci a lednu.“²²⁹ Zasněženými pláněmi tedy *film noir* neoplývá. Filmům *On Dangerous Ground* a *Storm Fear* jsme se již nejednou věnovali (*On Dangerous Ground*: s. 16-17, 25-26, 28-30 a 34-35; *Storm Fear*: s. 29 a 34-35), soustředíme se zde tedy na zbylé čtyři filmy.

Detektiv Mark McPherson má ve filmu *Laura* vyšetřit vraždu mladé ženy. Zpovídá jednoho z podezřelých, Waldo Lydeckera, a ten mu líčí celou historii svého vztahu s Laurou – byl do ní zamilován, ale ona jeho vztah neopětovala. Waldo popisuje noc, kdy Laura nepřišla do jeho domu na večeři, i když byla pozvaná: „Měl jsem pocit, že mě zradila. Dlouho jsem se procházel, když jsem se najednou octl před jejím domem.“ Ve flashbacku uvidíme, že se Waldo prochází po ulicích za silného sněžení. Náhle zastaví před Lauřiným domem a v okně vidí siluety *dvou* postav. Poněvadž chce identifikovat muže, který tráví s Laurou večer, čeká v tom nehostinném počasí dokud pravděpodobný Lauřin milenec nevyjde ze dveří. Sníh v této scéně jen umocňuje bezútěšnost Waldovy situace.

Ve filmu *Gun Crazy* sněží, když protagonisté plánují svou poslední loupež. Vidíme dům, v jehož okně svítí světlo, v pozadí projíždí vlak. Kamera se přibližuje k oknu a my očekáváme domácí pohodu: krb, horký čaj a šťastnou rodinu. Ale co vidíme je naprostý opak: Bart a Annie Laurie sedí v zimních kabátech před kamny, v nichž chabě plápolá oheň, který nemůže místnost v žádném případě vytopit (obr. 192-194). Zima v *Gun Crazy* je nepříjemná, není to

²²⁹ *San Francisco Weather*.

zima, kterou popisuje Gaston Bachelard (a Baudelaire): „I když je Baudelaire od podstaty městský člověk, cítí jak roste hodnota intimity, když na dům útočí zima [...] ‘Cožpak se pěkným bydlením nestává zima poetičtější a cožpak samotná zima neznásobuje poezii bydlení? Bílý domeček *seděl* hluboko v malém údolí, *obklopeném* poměrně *vysokými kopcí*; byl jako ovinutý křovím’.“²³⁰ A Bachelard doplňuje: „A je nám doopravdy teplo, *protože* venku je zima.“²³¹ Ale Bartovi a Annie Laurie určitě teplo není – vevnitř je takřka stejná zima jako venku. Nemohou se ukrýt před okolním světem, nemají žádný domov a sníh jen posiluje nehostinnost opuštěného domku. Možná právě v tomto momentu divák konečně pochopí, že tato dvojice nemá žádnou budoucnost.



Nepříjemná zima panuje i ve filmu *Caught*. Milionář Smith Ohrig si vezme chudou dívku Leonoru jen proto, aby dokázal svému terapeutovi, že je toho schopen. Leonora, obklopena majetkem, se v Ohrigově sídle značně nudí. Většinu času tráví sama nebo s Ohrigovým asistentem. V jedné scéně se za okny snáší sníh, asistent hraje na klavír unylou píseň a Leonora si stěžuje, jak je stále sama, nucena čekat do pozdní noci na to, až se Ohrig vrátí domů, aby ho viděla alespoň na chvíli. Ani zde se nesetkáme s idylou, ani zde nám není teplo. Sníh venku jako by jen odrážel chladné vztahy, které v domě panují.

Zatím jsme viděli, že zima (se sněhem) není ve *filmech noir* v žádném případě poetická. Sněžení jen umocňuje neutěšenou situaci hrdinů. Ti jsou mu buď zcela vystaveni (*Laura*), nebo sice mají střechu nad hlavou, ale ta patří opuštěnému domu, který není možné jen tak rychle vytopit (*Gun Crazy*), nebo sice mají veškerý komfort, ale kvůli neutěšeným vztahům se ani tady nedá mluvit a „teple domova“ (*Caught*). Jedinou výjimkou je film *The Night of the Hunter*. Již dříve jsme naznačili, že plavbou po řece se výrazně změní žánr filmu (s. 61-64), a možná právě proto, že film ztrácí *noirovskou* atmosféru, kterou měl na začátku, jsme svědky poetické zimy. Zápletka filmu je už vyřešena: otčím, pronásledující děti kvůli penězům, jejichž úkryt znají jen ony, je odsouzen. Film

²³⁰ BACHELARD, G., *Poetika priestoru*, s. 84.

²³¹ Ibid.

ale překvapivě nekončí a v dalších pěti minutách jsme svědky romantické vánoční atmosféry: stařenka Rachel s dětmi, o něž se stará, si předávají dárky, zatímco venkovský domek zasypává sních. Poslední záběr filmu zachycuje právě zasněžený dům a tentokrát, na rozdíl od výše zmíněných scén sněžení, jde o výjev jako z vánoční pohlednice (obr. 195). Tentokrát je nám opravdu teplo, protože venku je zima.



* * *

Ačkoli můžeme sotva počasí podezírat z nějaké podujatosti, mlha padá, podobně jako sníh a déšť, bez ohledu na to, co se zrovna děje na zemi²³², ve *filmu noir* je tomu jinak. Mlha, sníh i déšť značně komplikují situaci hrdinům, případně doprovázejí hrdinu v traumatických chvílích. Jen velmi zřídka se počasí hrdinové nemusí bát (*The Night of the Hunter*) a ještě řidčeji jim počasí dokonce pomůže (*Key Largo*). Zdá se, že užití mlhy, deště a sněhu podléhá ve *filmu noir* jistému klišé: Děje se ve filmu něco dramatického? Přidejme mlhu, bude to ještě větší drama! Je třeba někoho pohřbít? Pojďme to udělat za deště! Nemají hrdinové kam jít? Nechme je obklopit sněhem, ten jejich situaci ještě zhorší!

²³² Samozřejmě to není zcela pravda, člověk počasí ovlivňuje, ale stěží tím, že páchá vraždy či pohřbívá své blízké.

5. Závěr: *Film noir* a příroda

Jak jsme ukázali na předchozích stránkách, příroda ve *filmu noir* nehraje ani zdaleka vedlejší roli. I když nemusí být zřetelná na první pohled a „skrývá se“ v dialozích, na obrazech pověšených na zdech či vystavených fotografiích, přesto velmi důrazně zasahuje do děje. Hrdinovy činy jsou motivovány snahou odjet na venkov – hrdina prožívá krizi, protože neodjel na venkov. Hrdinové jsou v bezpečí jen na jednom břehu řeky – na jiné číhá nebezpečí na obou březích jezera. Kočka pomůže hrdince nalézt tajnou chodbu a zachrání jí život – zabití jiné kočky předchází vraždě. Zákeřný zločinec se vzorně stará o psa – jiný padouch psa nelítostně odstřelí. Hrdinka se ztrácí v mlze a již ji nikdy nespatříme – jiná hrdinka se teprve v mlze sejde se svým milým. Pro některé hrdiny je sních hrozbou – jiní jsou před ním skryti ve venkovském domku.

Pro analýzu role, jakou příroda ve *filmech noir* hraje, jsme mohli zvolit mnoho metod. Mohli jsme se například držet Bachtinovy teorie chronotopu: „laškování ve vodě“ nebo „zmatek v mlze“ bychom například mohli vydávat za některé z chronotopů, které ve *filmech noir* hrají významnou úlohu. Mohli jsme více využít Appletonovu teorii, tedy triádu vyhlídka-útočiště-nebezpečí, a analyzovat přírodní lokality ve *filmech noir* z tohoto pohledu. Mohli jsme se též více soustředit na Lefebvreho teorii, který striktně používá termín krajina (*landscape*) pouze pro ty scény, kde krajina existuje sama o sobě a není pouze pozadím pro děj.

My jsme zvolili jinou cestu: snažili jsme se ukázat celou škálu možných metod, kterými lze k tomuto tématu přistoupit i za cenu, že některé z nich jsme použili „pouze“ pro analýzu jednoho či několika filmů. Domníváme se totiž, že *všechny* zmiňované metody, výzkumy a studie jsou relevantní: ať už jde o různé sociologické průzkumy, analýzy symbolů, antropologii rybaření, historii domestikace zvířat, psychoanalýzu vody či estetiku míst, vše tvoří jakýsi základ, z něhož je možné čerpat. I když se zdá, že tyto metody jsou neslučitelné – některé se drží reality, jiné zkoumají nevědomí; některé jsou filozofickými úvahami, jiné staví na empirických výzkumech – připadlo nám vhodné tyto přístupy zkombinovat a ukázat, že ať použijeme jakoukoli z nich, výsledkem bude zjištění, že příroda je důležitá. A to nejen pro život člověka v reálném světě, ale i pro vymyšlené postavy v diegesi.

Jako podklad pro náš výzkum jsme si mohli vybrat nejrůznější skupiny filmů, ale nám se zdálo zajímavé prozkoumat právě ta díla, která jsou

považována za přírodě vzdálená, v nichž prý příroda snad ani neexistuje. I proto jsme si vybrali *film noir*, často chápaný jako „městský žánr“. Naše úvaha byla jasná: pokud prokážeme, že i tady, kde s tím nikdo nepočítá, hraje příroda významnou úlohu, není možné přírodu vypustit ze zřetele snad u žádné skupiny filmů. Příklon člověka k přírodě byl již tolikrát prokázán, že není dobře možné ho zpochybnit. A my si dovolíme tvrdit: tento příklon k přírodě se odráží i ve filmech.

Naše práce jasně ukázala na některé motivy, jejichž výskyt je tak častý, že nemůže být pouze náhodný. Ukázali jsme, že mnozí hrdinové *filmu noir*, i když žijí ve městě, touží po životě na venkově a mnohdy jsou ochotni pro svůj sen i vraždit. Venkov je totiž chápán jako léčivé místo – zároveň je ale zaostalý: že by zde byla nějaká souvislost? Ukázali jsme, že domy na samotě bývají často idylickými místy, kde jsou hrdinové chráněni před nehostinnou přírodou, která domy obklopuje. Pokud z domu vyjdou, nezřídka umírají. Viděli jsme, jak významnou roli hraje voda: „laškování na pláži“ bývá vyhrazeno pro milenecké dvojice; vodní hladina vůbec milence přitahuje a ti své romantické schůzky nezřídka prožívají právě na březích moří, řek a jezer. Vody ve *filmu noir* ale také pohltily nemálo mrtvých těl – vždy je ale dříve či později vydají zpět. Též jsme ukázali, jakou roli hraje ve *filmech noir* pes: snad nejpozoruhodnější se jeví jeho role partnera. Často i ti nejkrutější gangsteři, kteří neváhají popraviti nevinné lidi, skvěle pečují o svého psa. Pes může někdy hrdinovi pomoci, ale častěji se v této roli pomocníka ocitá kočka. Ve *filmech noir* je i jedno zvíře bez výjimky nenáviděné, a to je had. Mnozí hrdinové *filmu noir* se též ocitají v pozici „lovné zvěře“, jako oběti honu. Dále jsme viděli, že déšť, sníh a mlha bývají využity takřka totožně – vždy v dramatických situacích. Nezřídka jsou doprovodem vražd, loupeží, poprav či pohřbů.

Ačkoli máme pocit, že jsme problém přírody ve *filmech noir* vyčerpali, existují samozřejmě mnohé cesty, jimiž se můžeme (my či jiní badatelé) ubírat a navázat tak na tento výzkum. Domníváme se ale, že i při širším pátrání mezi *filmy noir* bychom již nenarazili na žádné jiné významné motivy, než ty, které jsme již zmínili. Jistě bychom ale našli mnoho dalších příkladů, které by jen potvrdily naše přesvědčení o nezpochybnitelné roli, kterou příroda v těchto filmech zaujímá. Výzkum, který může následovat, by se tedy neměl primárně věnovat rozšíření vzorku filmů – ten byl již dostatečně reprezentativní –, ale například srovnáním s jinými žánry. Vzhledem k tomu, že *filmy noir* jsou filmy plné obav, mohlo by být velmi podnětné srovnání s rolí přírody v soudobých

amerických hororech. Nejen že atmosféra strachu je i v nich všudypřítomná, ale tyto filmy zastávaly v distribuci a exploataci podobnou roli jako *filmy noir*: namnoze to byly filmy „béčkové“, které umožňovaly svým režisérům daleko větší tvůrčí svobodu než standardní hollywoodská produkce výměnou za minimální rozpočet a mizerné obsazení; v kinech pak byly uváděny jako *druhé* filmy v dvojprogramech a navzdory tomu si nezdědky získaly daleko větší popularitu než filmy „áčkové“, které měly diváky přilákat do kin. Další zajímavé srovnání by bylo s westerny. Někteří režiséři *filmu noir* získali svou popularitu právě jako režiséři westernů (Raoul Walsh, Anthony Mann, Howard Hawks), jiní natočili alespoň jeden, dva westerny, které ale bývají považovány za klíčové pro tento žánr (Fritz Lang, Nicholas Ray). Existují i filmy, v nichž se kříží tyto dva žánry, označované jako *western noir*. I proto by bylo podnětné zjistit, nakolik se role přírody v těchto dvou žánrech shoduje či rozchází.

Bližší pohled na přírodu, potažmo zvířata ale i počasí, jak jsou zobrazovány ve *filmech noir*, ukázal, že jakási „městskost“ nebo přesněji spjatost s městským prostředím tohoto žánru není až tak jednoznačná, jak se obecně tvrdí a traduje. V naší práci nám šlo o to, „rozostřit“ tyto tradiční obrazy městských typů protagonistů, neboť jsme už od počátku byli přesvědčeni, že když je hrdinům *filmu noir* nejhůře, nemusejí zoufat: „there’s still the river“.

Literatura

Komar & Melamid: The Most Wanted Paintings on the Web [online]. Dia Center for the Arts [cit. 2008-09-20]. Dostupný z WWW: <<http://www.diacenter.org/km/>>.

San Francisco Weather [online]. San Francisco.com [cit. 2008-09-20]. Dostupný z WWW: <<http://www.sanfrancisco.com/weather/>>.

ACHESON, James M. Anthropology of Fishing. *Annual Review of Anthropology*. 1981, vol. 10, s. 275-316.

ALLEN, Barbara L. The Ranch-Style House in America: A Cultural and Environmental Discourse. *Journal of Architectural Education*. February 1996, vol. 49, no. 3, s. 156-165.

AMATO, Paul R. Urban-Rural Differences in Helping Friends and Family Members. *Social Psychology Quarterly*. December 1993, vol. 56. no. 4, s. 249-262.

APPLETON, J., *The Experience of Landscape*. Chichester, New York, Brisbane, Toronto, Singapore : John Wiley & Sons, 1996.

APPLETON, J., *The Symbolism of Habitat*. Seattle. London : University of Washington Press, 1990.

BAER, William (ed.). *Elia Kazan: Interviews*. Jackson : University Press of Mississippi, 2000.

BACHELARD, Gaston. *Poetika priestoru*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1990.

BACHTIN, Michail Michailovič. *Román jako dialog*. Praha : Odeon, 1980.

BELL, Jonathan F. Shadows in the Hinterland: Rural Noir. In LAMSTER, Mark (ed.). *Architecture and Film*. New York : Princeton Architectural Press, 2000, s. 216-230.

BERGER, John. *About Looking*. New York : Vintage International, 1991.

BIEDERMANN, Hans. *Lexikón symbolov*. Bratislava : Obzor, 1992.

BOGDANOVICH, Peter. *Fritz Lang in America*. London : Studio Vista Limited, 1967.

BOGDANOVICH, Peter. *Who the Devil Made It: Conversation with Legendary Film Directors*. New York : Alfred A. Knopf, 1997.

BORDE, Raymond; CHAUMETON, Etienne. *Panorama du film noir américain (1941-1953)*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1955.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. New York : Columbia University Press, 1985.

BRÉGENT-HEALD, Dominique. Dark Limbo: *Film Noir* and the North American Borders. *The Journal of American Culture*. June 2006, vol. 29, no. 2, s. 125-138.

BROŽ, Jaroslav; FRÍDA, Myrtil. *555 profilů zahraničních režisérů* (I. a II. díl). Praha : Český filmový ústav, 1971.

BUELL, Lawrence. *Writing for an Endangered World : Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*. Cambridge (Massachusetts), London : The Belknap Press of Harvard University Press, 2001.

BURCH, Noël. *Theory of Film Practice*. New York : Praeger, 1973.

CLARK, Kenneth. *Landscape into Art*. Middlesex : Penguin Books, 1966.

- COOPEROVÁ, J. C. *Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů*. Praha : Mladá fronta, 1999.
- DELL'AGNESE, Elena. The US-Mexico Border in American Movies: A Political Geography Perspective. *Geopolitics*. July 2005, vol. 10, no. 2, s. 204-221.
- DIMENDBERG, Edward. *Film Noir and the Spaces of Modernity*. Cambridge (Massachusetts), London : Harvard University Press, 2004.
- DOANE, Mary Ann. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's*. Bloomington : Indiana University Press, 1987.
- DURGNAT, Raymond. *Jean Renoir*. Berkeley, Los Angeles : University of California Press, 1974.
- ESTRIN, Mark W. (ed.). *Orson Welles*. Jackson : University Press of Mississippi, 2002.
- GARNHAM, Nicholas. *Samuel Fuller*. London : BFI, Secker & Warburg, 1971.
- GERMANO, Jenny; BLAHA, Leslie. *A Case Study in Biophobia: Changes in Ophidiophobic Tendencies Throughout Life* [online]. 2001-04-27, 2002-12-16 [cit.2008-09-20]. Dostupný z WWW: <<http://jrscience.wcp.muohio.edu/humannature01/FinalArticles/ACaseStudyinBiophobia.Cha.html>>.
- GILHUS, Ingvild Saelid. *Animals, Gods and Humans: Changing Attitudes to Animals in Greek, Roman and Early Christian Ideas*. London, New York : Routledge, 2006.
- GUNNING, Tom. *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*. London : BFI, 2000.
- HALL, James. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha : Mladá fronta, 1991.
- HALLE, David. *Inside Culture: Art & Class in the American Home*. Chicago : University of Chicago Press, 1993.
- HAYWARD, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts*. London, New York : Routledge, 2002.
- HOCHMAN, Jhan. *Birch Canoe (Criticism)* [online]. Answers.com [cit. 2008-09-20]. Dostupný z WWW: <<http://www.answers.com/topic/birch-canoe-poem-6>>.
- HODROVÁ Daniela. *Místa s tajemstvím (kapitoly z literární topologie)*. Praha : KLP, 1994.
- HOFF, Timothy. Anatomy of a Murder. *Legal Studies Forum* [online]. 2000, vol. 24, nos. 3&4, s. 661-665 [cit. 2008-09-20]. Dostupný z WWW: <<http://tarlton.law.utexas.edu/lpop/etext/lstf/hoff24.htm>>.
- HUSSERL, Edmund. *Karteziánské meditace*. Praha : Svoboda-Libertas, 1993.
- HUSTON, John. *An Open Book*. New York : De Capo Press, 1994.
- CHION, Michel. *Audio-Vison: Sound on Screen*. New York : Columbia University Press, 1994.
- INGRAM, David. *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema*. Exeter (Devon) : University of Exeter Press, 2000.
- JACKSON, Wes. Nature as the Measure for a Sustainable Agriculture. In BORMANN, F. Herbert; KELLERT, Stephen R. (eds.). *Ecology, Economics, Ethics: The Broken Circle*. New Haven, London : Yale University Press, 1991.

- KAES, Anton. A Stranger in the House: Fritz Lang's *Fury* and the Cinema of Exile. *New German Critique*. Spring-Summer 2003, no. 89 (Film and Exile), s. 33-58.
- KAPLAN, E. Ann (ed.). *Women in Film Noir*. London : BFI Publishing, 1980.
- KELLERT, Stephen R.; WILSON, Edward O. (eds.). *The Biophilia Hypothesis*. Washington D.C., Covelo (California) : Island Press, 1993.
- KLVAČ, Pavel (ed.). *Člověk a les*. Brno : Masarykova univerzita, 2006.
- KRUTNIK, Frank. Something More Than Night: tales of the noir city. In CLARK, David B. (ed.). *The Cinematic City*. London, New York : Routledge, 1997.
- KUHN, Annette (ed.). *Queen of the 'B's: Ida Lupino Behind the Camera*. Westport (Connecticut) : Praeger, 1995.
- LALLY, Kevin. *Wilder Times: The Life of Billy Wilder*. New York : Henry Holt and Company, 1996.
- LEACH, Edmund. Anthropological Aspects of Language: Animal Categories and Verbal Abuse. In: LENNEBERG Eric H. (ed.). *New Directions in the Study of Language*. Cambridge (Massachusetts) : The MIT Press, 1964.
- LEFEBVRE, Martin (ed.). *Landscape and Film*. New York, London : Routledge, 2006.
- LIPPIT, Akira Mizuta. Afterthoughts on the Animal World. *MLN (Modern Language Notes)*. December 1994, vol. 109, no. 5, s. 786-830.
- MADSEN, Axel. *Billy Wilder*. London : BFI, Secker & Warburg, 1968.
- McARTHUR, Colin. *Underworld U.S.A.* London : BFI, Secker & Warburg, 1972.
- McCLENDON, Wendell. Zola's Uses of Climate in The Land. In PÉREZ, Janet; AYCOCK, Wendell M. (eds.). *Climate and Literature: Reflections of Environment*. Lubbock (Texas) : Texas Tech University Press, 1995.
- MERCER, Charles. *Living in Cities: Psychology and the Urban Environment*. Baltimore (Maryland) : Penguin Books, 1975.
- MILLER, Harlan B.; WILLIAMS, William H. (eds.). *Ethics and Animals*. Clifton (New Jersey) : Humana Press, 1983.
- MODLESKI, Tania. *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. New York, London : Methuen, 1984.
- MORRIS, David. *The Naked Ape*. New York : Dell Publishing Co., 1967.
- MUNDKUR, Balaji. *The Cult of the Serpent*. New York : SUNY Press, 1983.
- NAREMORE, James. Dějiny jedné představy. *Kinoikon*. 2007, vol. 11, no. 1, s. 39-72.
- POLAN, Dana. *Power and Paranoia : History, Narrative, and the American Cinema, 1940-1950*. New York : Columbia University Press, 1986.
- POLLIO, Howard R.; ANDERSON, John; LEVASSEUR, Priscilla; THWEATT, Michael. Cultural meanings of nature: an analysis of contemporary motion pictures. *The Journal of Psychology*. March 2003, vol. 137, no. 2, s. 117-132.
- PROTAS, Allison. *Dictionary of Symbolism* [online]. University of Michigan [cit. 2008-09-20]. Dostupný z WWW: <<http://www.umich.edu/~umfandsf/symbolismproject/symbolism.html/>>.
- RENOIR, Jean. *Renoir on Renoir: interviews, essays and remarks*. Cambridge : Cambridge University Press, 1989.

- ROSTEN, Leo C. *Hollywood: The Movie Colony, the Movie Makers*. New York : Harcourt, Brace, 1941.
- SHADOIAN, Jack. *Dreams & Dead Ends : The American Gangster Film*. New York : Oxford University Press, 2003.
- SCHAMA, Simon. *Krajina a paměť*. Praha : Argo, Dokořán, 2007.
- SCHRADER, Paul. Notes on Film Noir. In SILVER, Alain; URSINI, James (eds.). *Film Noir Reader*. New York : Limelight Editions, 2001, s. 53-63.
- SOBCHACKOVÁ, Vivian. Lounge Time: Chronotop filmu noir a období poválečných krizí. *Kinoikon*. 2007, vol. 11, no. 1, s. 73-110.
- STAM, Robert; SHOHAT, Ella. *Unthinking Eurocentrism: multiculturalism and the media*. London : Routledge, 1996.
- STUDLAR, Gaylyn; DESSER, David (eds.). *Reflections in a Male Eye: John Huston and the American Experience*. Washington, London : Smithsonian Institution Press, 1993
- THOMAS, Keith. *Man and the Natural World: A History of the Modern Sensibility*. New York : Pantheon Books, 1983.
- THOREAU, Henry David. *Walden či Život v lesích*. Praha : Knihovna Walden, 1924.
- TRACY, Brian Michael. *Biography for Terry (III)* [online]. The Internet Movie Database [cit. 2008-09-20]. Dostupný z WWW: <<http://www.imdb.com/name/nm1206094/bio>>.
- TUAN, Yi-Fu. *The Good Life*. Madison (Wisconsin) : The University of Wisconsin Press, 1986.
- TUAN, Yi-Fu. *Landscapes of Fear*. New York : Pantheon Books, 1979.
- TUSKA, Jon. *Encounters With Filmmakers: Eight Career Studies*. New York, Westport (Connecticut), London : Greenwood Press, 1991.
- WALDMAN, Diane. „At last I can tell it to someone!": Feminine Point of View and Subjectivity in the Gothic Romance Film of the 1940s. *Cinema Journal*. Winter 1984, vol. 23, no. 2, s. 29-40.
- WENTWORTH, Harold; FLEXNER, Stuart Berg. *Dictionary of American Slang*. New York : Thomas Y. Crowell Co., 1967.
- WILSON, Alexander. *The Culture of Nature: North American Landscape from Disney to the Exxon Valdez*. Cambridge (Massachusetts), Oxford : Blackwell, 1992.
- WOODFORD, Kate; JACKSON, Guy. *Cambridge Advanced Learner's Dictionary*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003.
- ZEUNER, F. E. *A History of Domesticated Animals*. London : Hutchinson & Co., 1963.

Seznam filmů (původní názvy)

Pokud není uvedeno jinak, jsou všechny filmy v produkci USA.

Act of Violence (Násilný čin, Fred Zinnemann, 1948)
All the King's Men (Všichni královi zbrojnoši, Robert Rossen, 1949)
Anatomy of a Murder (Anatomie vraždy, Otto Preminger, 1959)
Angel Face (Andělská tvář, Otto Preminger, 1952)
Asphalt Jungle, The (Asfaltová džungle, John Huston, 1950)
Beyond the Forest (Za lesy, King Vidor, 1949)
Big Clock, The (Velké hodiny, John Farrow, 1948)
Big Combo, The (Joseph H. Lewis, 1955)
Big Heat, The (Horká chvíle, Fritz Lang, 1953)
Big Knife, The (Velký nůž, Robert Aldrich, 1955)
Big Sleep, The (Hluboký spánek, Howard Hawks, 1946)
Black Angel (Temný anděl, Roy William Neill, 1946)
Blue Dahlia, The (Modrá jiřina, George Marshall, 1946)
Blue Gardenia, The (Modrá gardenie, Fritz Lang, 1953)
Body and Soul (Tělo a duše, Robert Rossen, 1947)
Boomerang! (Bumerang, Elia Kazan, 1947)
Border Incident (Incident na hranici, Anthony Mann, 1949)
Brute Force (Hrubá síla, Jules Dassin, 1947)
Cape Fear (Mys hrůzy, J. Lee Thompson, 1962)
Caught (V pasti, Max Ophüls, 1949)
Clash by Night (Ve spárech noci, Fritz Lang, 1952)
Conflict (Konflikt, Curtis Bernhardt, 1945)
Crime de Monsieur Lange, Le (Zločin pana Langa, Jean Renoir, Francie, 1936)
Crooked Way, The (Nečestné chování, Robert Florey, 1949)
Cry of the City (Pláč města, Robert Siodmak, 1948)
Dark Passage (Temná cesta, Delmer Daves, 1947)
Dark Waters (Temné vody, André de Toth, 1944)
Detour (Objížďka, Edgar G. Ulmer, 1945)
Don't Bother to Knock (Klepat nemusíš, Roy Ward Baker, 1952)
Double Indemnity (Pojistka smrti, Billy Wilder, 1946)
Du rififi chez les hommes (Rvačka mezi muži, Jules Dassin, Francie, 1955)
L'Eclisse (Zatmění, Michelangelo Antonioni, Itálie, 1962)
Escape in the Fog (Útěk v mlze, Budd Boetticher, 1945)
Fallen Angel (Padlý anděl, Otto Preminger, 1945)
Fatal Attraction (Osudová přitažlivost, Adrian Lyne, 1987)

Fear in the Night (Noční obavy, Maxwell Shane, 1947)
File on Thelma Jordon, The (Spis o Thelmě Jordonové, Robert Siodmak, 1950)
Fury (Byl jsem lynčován, Fritz Lang, 1936)
Gun Crazy (Blázen do zbraní, Joseph H. Lewis, 1949)
He Walked By Night (Ten, kdo chodil v noci, Alfred L. Werker, Anthony Mann, 1948)
High Sierra (Vysoko v horách, Raoul Walsh, 1941)
Hitch-Hiker, The (Stopař, Ida Lupino, 1953)
Honogurai mizu no soko kara (Temná voda, Hideo Nakata, Japonsko, 2002)
House by the River (Dům u řeky, Fritz Lang, 1950)
House of Bamboo, The (Bambusový dům, Samuel Fuller, 1955)
House on 92nd Street, The (Dům na 92. ulici, Henry Hathaway, 1945)
Human Desire (Lidská vášeň, Fritz Lang, 1954)
In a Lonely Place (Na opuštěném místě, Nicholas Ray, 1950)
It's a Wonderful Life (Život je krásný, Frank Capra, 1946)
Kansas City Confidential (Kansas City: přísně tajné, Phil Karlson, 1952)
Key Largo (John Huston, 1948)
Killer's Kiss (Vrahův polibek, Stanley Kubrick, 1955)
Kiss Me Deadly (Líbej mne až k smrti, Robert Aldrich, 1955)
Kiss Tomorrow Goodbye (Rozluč se se zítřkem, Gordon Douglas, 1950)
Krótki film o zabijaniu (Krátký film o zabíjení, Krzysztof Kieslowski, Polsko, 1987)
Lady from Shanghai, The (Dáma ze Šanghaje, Orson Welles, 1947)
Laura (Otto Preminger, 1944)
Leave Her to Heaven (Vpusťte ji do nebe, John M. Stahl, 1945)
Lost Weekend, The (Ztracený víkend, Billy Wilder, 1945)
Love Letters (Milostné dopisy, William Dieterle, 1945)
Maltese Falcon, The (Maltézský sokol, John Huston, 1941)
Man Hunt (Hon na člověka, Fritz Lang, 1941)
Mildred Pierce (Mildred Pierceová, Michael Curtiz, 1945)
Moonrise (Měsíc vychází, Frank Borzage, 1948)
Murder, My Sweet (Vraždi, miláčku, Edward Dmytryk, 1944)
My name is Julia Ross (Jmenuji se Julia Ross, Joseph H. Lewis, 1945)
Naked City, The (Obnažené město, Jules Dassin, 1948)
Niagara (Henry Hathaway, 1953)
Night and the City (Noc a město, Jules Dassin, 1950)
Night Has a Thousand Eyes (Noc má tisíc očí, John Farrow, 1948)
Night of the Hunter, The (Noc lovce, Charles Laughton, 1955)
Odds Against Tomorrow (Malá naděje na zítřek, Robert Wise, 1959)

On Dangerous Ground (V nebezpečném území, Nicholas Ray, 1952)
Out of the Fog (Z mlhy, Anatole Litvak, 1941)
Out of the Past (Pryč od minulosti, Jacques Tourner, 1947)
Outrage (Znásilnění, Ida Lupino, 1950)
Panic in the Streets (Panika v ulicích, Elia Kazan, 1950)
Pepé le Moko (Julien Duvivier, Francie, 1936)
Phantom Lady (Tajemná žena, Robert Siodmak, 1944)
Pickup on South Street (Zátah na Jižní ulici, Samuel Fuller, 1953)
Port of New York (Newyorský přístav, Laslo Benedek, 1949)
Possessed (Posedlá, Curtis Bernhardt, 1947)
Postman Always Rings Twice, The (Pošťák vždycky zvoní dvakrát, Tay Garnett, 1946)
Quai des brumes (Nábřeží mlh, Marcel Carné, Francie, 1938)
Raw Deal (Podvod, Anthony Mann, 1948)
Rebecca (Mrtvá a živá, Alfred Hitchcock, 1940)
Red House, The (Rudý dům, Delmer Daves, 1947)
Reign of Terror (Hrůzovláda, Anthony Mann, 1949)
Ringu (Kruh, Hideo Nakata, Japonsko, 1998)
Road House (Motorest, Jean Negulesco, 1948)
Scarlet Street (Rudá ulice, Fritz Lang, 1945)
Secret Beyond the Door... (Tajemství za dveřmi, Fritz Lang, 1948)
Side Street (Postranní ulička, Anthony Mann, 1950)
Sniper, The (Střelec ze zálohy, Edward Dmytryk, 1952)
Spiral Staircase, The (Točité schodiště, Robert Siodmak, 1946)
Stir of Echoes (Ozvěny mrtvých, David Koepp, 1999)
Storm Fear (Strach z bouřky, Cornel Wilde, 1955)
Strange Love of Martha Ivers, The (Zvláštní láska Marthy Iversové, Lewis Milestone, 1946)
Sudden Fear (Náhlé obavy, David Miller, 1952)
Swamp Water (Bažiny, Jean Renoir, 1941)
Sweet Smell of Success (Sladká vůně úspěchu, Alexander Mackendrick, 1957)
T-Men (Agenti ministerstva financí, Anthony Mann, 1947)
They Live By Night (Žijí v noci, Nicholas Ray, 1949)
Thieves' Highway (Silnice zlodějů, Jules Dassin, 1949)
Things to Do in Denver When You're Dead (Co dělat v Denveru když člověk nežije, Gary Fleder, 1995)
This Gun for Hire (Revolver na prodej, Frank Tuttle, 1942)
Touch of Evil (Dotek zla, Orson Welles, 1958)

Une journée d'Andrei Arsenevitch (Jeden den Andreje Arseněviče, Chris Marker, Francie, 2000)
War of the Roses, The (Válka Roseových, Danny DeVito, 1989)
What Lies Beneath (Pod povrchem, Robert Zemeckis, 2000)
Where the Sidewalk Ends (Tam kde končí chodník, Otto Preminger, 1950)
While the City Sleeps (Když město spí, Fritz Lang, 1956)
Window, The (Okno, Ted Tetzlaff, 1949)
Wizard of Oz, The (Čaroděj ze země Oz, Victor Fleming, 1939)
Woman on the Beach, The (Žena na pláži, Jean Renoir, 1947)

Seznam filmů (české názvy)

Agenti ministerstva financí (T-Men, Anthony Mann, 1947)
Anatomie vraždy (Anatomy of a Murder, Otto Preminger, 1959)
Andělská tvář (Angel Face, Otto Preminger, 1952)
Asfaltová džungle (The Asphalt Jungle, John Huston, 1950)
Bambusový dům (The House of Bamboo, Samuel Fuller, 1955)
Bažiny (Swamp Water, Jean Renoir, 1941)
Big Combo (The Big Combo, Joseph H. Lewis, 1955)
Blázen do zbraní (Gun Crazy, Joseph H. Lewis, 1949)
Bumerang (Boomerang!, Elia Kazan, 1947)
Byl jsem lynčován (Fury, Fritz Lang, 1936)
Co dělat v Denveru když člověk nežije (Things to Do in Denver When You're Dead, Gary Fleder, 1995)
Čaroděj ze země Oz (The Wizard of Oz, Victor Fleming, 1939)
Dáma ze Šanghaje (The Lady from Shanghai, Orson Welles, 1947)
Dotek zla (Touch of Evil, Orson Welles, 1958)
Dům na 92. ulici (The House on 92nd Street, Henry Hathaway, 1945)
Dům u řeky (House by the River, Fritz Lang, 1950)
Hluboký spánek (The Big Sleep, Howard Hawks, 1946)
Hon na člověka (Man Hunt, Fritz Lang, 1941)
Horká chvíle (The Big Heat, Fritz Lang, 1953)
Hrubá síla (Brute Force, Jules Dassin, 1947)
Hrůzovláda (Reign of Terror, Anthony Mann, 1949)
Incident na hranici (Border Incident, Anthony Mann, 1949)
Jeden den Andreje Arseněviče (Une journée d'Andrei Arsenevitch, Chris Marker, Francie, 2000)
Jmenuji se Julia Ross (My name is Julia Ross, Joseph H. Lewis, 1945)
Kansas City: přísně tajné (Kansas City Confidential, Phil Karlson, 1952)
Když město spí (While the City Sleeps, Fritz Lang, 1956)
Key Largo (John Huston, 1948)
Klepat nemusíš (Don't Bother to Knock, Roy Ward Baker, 1952)
Konflikt (Conflict, Curtis Bernhardt, 1945)
Krátký film o zabíjení (Krótki film o zabijaniu, Krzysztof Kieslowski, Polsko, 1987)
Kruh (Ringu, Hideo Nakata, Japonsko, 1998)
Laura (Otto Preminger, 1944)
Líbej mne až k smrti (Kiss Me Deadly, Robert Aldrich, 1955)
Lidská vášeň (Human Desire, Fritz Lang, 1954)
Malá naděje na zítřek (Odds Against Tomorrow, Robert Wise, 1959)

Maltézský sokol (The Maltese Falcon, John Huston, 1941)
Měsíc vychází (Moonrise, Frank Borzage, 1948)
Mildred Pierceová (Mildred Pierce, Michael Curtiz, 1945)
Milostné dopisy (Love Letters, William Dieterle, 1945)
Modrá gardenie (The Blue Gardenia, Fritz Lang, 1953)
Modrá jiřina (Blue Dahlia, The, George Marshall, 1946)
Motorest (Road House, Jean Negulesco, 1948)
Mrtvá a živá (Rebecca, Alfred Hitchcock, 1940)
Mys hrůzy (Cape Fear, J. Lee Thompson, 1962)
Na opuštěném místě (In a Lonely Place, Nicholas Ray, 1950)
Nábřeží mlh (Quai des brumes, Marcel Carné, Francie, 1938)
Náhlé obavy (Sudden Fear, David Miller, 1952)
Násilný čin (Act of Violence, Fred Zinnemann, 1948)
Nečestné chování (The Crooked Way, Robert Florey, 1949)
Newyorský přístav (Port of New York, Laslo Benedek, 1949)
Niagara (Henry Hathaway, 1953)
Noc a město (Night and the City, Jules Dassin, 1950)
Noc lovce (The Night of the Hunter, Charles Laughton, 1955)
Noc má tisíc očí (Night Has a Thousand Eyes, John Farrow, 1948)
Noční obavy (Fear in the Night, Maxwell Shane, 1947)
Objížďka (Detour, Edgar G. Ulmer, 1945)
Obnažené město (The Naked City, Jules Dassin, 1948)
Okno (The Window, Ted Tetzlaff, 1949)
Osudová přitažlivost (Fatal Attraction, Adrian Lyne, 1987)
Ozvěny mrtvých (Stir of Echoes, David Koepp, 1999)
Padlý anděl (Fallen Angel, Otto Preminger, 1945)
Panika v ulicích (Panic in the Streets, Elia Kazan, 1950)
Pepé le Moko (Julien Duvivier, Francie, 1936)
Pláč města (Cry of the City, Robert Siodmak, 1948)
Pod povrchem (What Lies Beneath, Robert Zemeckis, 2000)
Podvod (Raw Deal, Anthony Mann, 1948)
Pojistka smrti (Double Indemnity, Billy Wilder, 1946)
Posedlá (Possessed, Curtis Bernhardt, 1947)
Postranní ulička (Side Street, Anthony Mann, 1950)
Pošťák vždycky zvoní dvakrát (The Postman Always Rings Twice, Tay Garnett, 1946)
Pryč od minulosti (Out of the Past, Jacques Tourner, 1947)
Revolver na prodej (This Gun for Hire, Frank Tuttle, 1942)

Rozluč se se zítřkem (Kiss Tomorrow Goodbye, Gordon Douglas, 1950)
Rudá ulice (Scarlet Street, Fritz Lang, 1945)
Rudý dům (The Red House, Delmer Daves, 1947)
Rvačka mezi muži (Du rififi chez les hommes, Jules Dassin, Francie, 1955)
Silnice zlodějů (Thieves' Highway, Jules Dassin, 1949)
Sladká vůně úspěchu (Sweet Smell of Success, Alexander Mackendrick, 1957)
Spis o Thelmě Jordonové (The File on Thelma Jordon, Robert Siodmak, 1950)
Stopař (The Hitch-Hiker, Ida Lupino, 1953)
Strach z bouřky (Storm Fear, Cornel Wilde, 1955)
Střelec ze zálohy (The Sniper, Edward Dmytryk, 1952)
Tajemná žena (Phantom Lady, Robert Siodmak, 1944)
Tajemství za dveřmi (Secret Beyond the Door..., Fritz Lang, 1948)
Tam kde končí chodník (Where the Sidewalk Ends, Otto Preminger, 1950)
Tělo a duše (Body and Soul, Robert Rossen, 1947)
Temná cesta (Dark Passage, Delmer Daves, 1947)
Temná voda (Honogurai mizu no soko kara, Hideo Nakata, Japonsko, 2002)
Temné vody (Dark Waters, André de Toth, 1944)
Temný anděl (Black Angel, Roy William Neill, 1946)
Ten, kdo chodil v noci (He Walked By Night, Alfred L. Werker, Anthony Mann, 1948)
Točité schodiště (The Spiral Staircase, Robert Siodmak, 1946)
Útěk v mlze (Escape in the Fog, Budd Boetticher, 1945)
V nebezpečném území (On Dangerous Ground, Nicholas Ray, 1952)
V pasti (Caught, Max Ophüls, 1949)
Válka Roseových (The War of the Roses, Danny DeVito, 1989)
Ve spárech noci (Clash by Night, Fritz Lang, 1952)
Velké hodiny (The Big Clock, John Farrow, 1948)
Velký nůž (The Big Knife, Robert Aldrich, 1955)
Vpusťte ji do nebe (Leave Her to Heaven, John M. Stahl, 1945)
Vrahův polibek (Killer's Kiss, Stanley Kubrick, 1955)
Vraždi, miláčku (Murder, My Sweet, Edward Dmytryk, 1944)
Všichni královi zbrojnoši (All the King's Men, Robert Rossen, 1949)
Vysoko v horách (High Sierra, Raoul Walsh, 1941)
Z mlhy (Out of the Fog, Anatole Litvak, 1941)
Za lesy (Beyond the Forest, King Vidor, 1949)
Zátaž na Jižní ulici (Pickup on South Street, Samuel Fuller, 1953)
Zatmění (L'Eclisse, Michelangelo Antonioni, Itálie, 1962)
Zločin pana Langa (Le Crime de Monsieur Lange, Jean Renoir, Francie, 1936)

Znásilnění (Outrage, Ida Lupino, 1950)

Ztracený víkend (The Lost Weekend, Billy Wilder, 1945)

Zvláštní láska Marthy Iversové (The Strange Love of Martha Ivers, Lewis Milestone, 1946)

Žena na pláži (The Woman on the Beach, Jean Renoir, 1947)

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

Život je krásný (It's a Wonderful Life, Frank Capra, 1946)

Seznam obrazového doprovodu

Pokud není uvedeno jinak, jsou zdrojem obrazového doprovodu zvětšené záběry z kopií filmů na DVD. Jestliže nejde o záběry z filmů, je to vždy uvedeno v závorce (např. obraz, fotoska, plakát).

obr. 1, 2, s. 10 – Cry of the City

obr. 3, s. 11 – Out of the Past

obr. 4-8, s. 13 – Killer's Kiss

obr. 9, s. 14 – Killer's Kiss

obr. 10, s. 15 – The Asphalt Jungle. Zdroj: The Asphalt Jungle. In *Offscreen.com* [online]. [Cit. 2008-09-20]. Formát JPEG. Dostupný z WWW: <http://www.offscreen.com/images/Asphalt_Jungle_End.jpg>.

obr. 11, s. 16 – On Dangerous Ground

obr. 12, 13, s. 22 – Outrage

obr. 14, s. 23 – Outrage

obr. 15-17, s. 27 – Odds Against Tomorrow

obr. 18, s. 32 – Secret Beyond the Door...

obr. 19, s. 32 – The Spiral Staircase

obr. 20, s. 32 – Dark Waters

obr. 21-24, s. 38 – The Big Heat

obr. 25, s. 39 – Boomerang!

obr. 26, s. 39 – Sudden Fear

obr. 27, 28, s. 40 – The House of Bamboo

obr. 29-31, s. 41 – Border Incident

obr. 32-37, s. 42 – Gun Crazy

obr. 38-43, s. 43 – Sudden Fear

obr. 44, s. 44 – The Hitch-Hiker

obr. 45, s. 44 – Border Incident

obr. 46-48, s. 46 – Dark Waters

obr. 49-51, s. 46 – Swamp Water

obr. 52-54, s. 46 – Border Incident

obr. 55-58, s. 48 – House by the River

obr. 59-62, s. 49 – Niagara

obr. 63-69, s. 50 – Possessed

obr. 70, s. 51 – Clash by Night

obr. 71, s. 51 – The Red House

obr. 72, s. 51 – Road House

obr. 73, s. 52 – The Big Heat

obr. 74, s. 53 – Angel Face

obr. 75, s. 53 – Pickup on South Street

obr. 76, s. 53 – Clash by Night
obr. 77, s. 53 – The Red House
obr. 78, s. 53 – Road House
obr. 79, s. 53 – Fallen Angel
obr. 80, s. 53 – In a Lonely Place
obr. 81, s. 53 – Swamp Water
obr. 82, s. 53 – Out of the Past
obr. 83, s. 55 – Possessed
obr. 84, 85, s. 56 – Possessed
obr. 86, s. 57 – Leave Her to Heaven. Zdroj: Leave Her to Heaven. In *Photobucket* [online]. [Cit. 2008-09-20]. Formát JPEG. Dostupný z WWW: <<http://img.photobucket.com/albums/v280/tomasutpen/Album2a/b126356f.jpg>>.
obr. 87-89, s. 59 – House by the River
obr. 90-93, s. 60 – House by the River
obr. 94-97, s. 62 – The Night of the Hunter
obr. 98, s. 63 – The Night of the Hunter
obr. 99, 100, s. 66 – The Woman on the Beach
obr. 101, 102, s. 67 – The Woman on the Beach
obr. 103, s. 68 – Beyond the Forest
obr. 104, s. 68 – Leave Her to Heaven. Zdroj: Leave Her to Heaven. In *Flicker* [online]. [Cit. 2008-09-20]. Formát JPEG. Dostupný z WWW: <<http://flickr.com/photos/drx/473115469/>>.
obr. 105, s. 70 – Krajina s chalupou (obraz Jana Wynantse /1631?-1684/). Zdroj: A Landschaft mit Bauernhaus. In *Bildindex.de* [online]. Bildindex der Kunst und Architektur [cit. 2008-09-20]. Číslo obrazového objektu: 05011546. Formát JPEG. Dostupný z WWW: <<http://www.bildindex.de/>>.
obr. 106, s. 71 – Krajina se souškou a rolníkem, který žene dobytek a ovce po cestě, 1659 (obraz Jana Wynantse /1631?-1684/). Zdroj: A Landscape with a Dead Tree and a Peasant Driving Oxen and Sheep along a Road. In *Nationalgalleryimages.co.uk* [online]. National Gallery, London [cit. 2008-09-20]. Číslo obrazového objektu: NG883. Formát JPEG. Dostupný z WWW: <<http://www.nationalgalleryimages.co.uk/>>.
obr. 107, s. 71 – Raw Deal
obr. 108, 109, s. 75 – The Naked City
obr. 110-112, s. 76 – He Walked By Night
obr. 113, 114, s. 77 – He Walked By Night
obr. 115, s. 77 – High Sierra. Zdroj: High Sierra. In *Flicker* [online]. [Cit. 2008-09-20]. Formát JPEG. Dostupný z WWW: <flickr.com/photos/9466459@N04/2483437293/>.
obr. 116-118, s. 78 – Secret Beyond the Door...
obr. 119-120, s. 79 – House by the River
obr. 121, s. 81 – Rebecca

obr. 122, s. 83 – The Spiral Staircase
obr. 123-125, s. 84 – The Spiral Staircase
obr. 126, s. 85 – The Crooked Way
obr. 127, s. 85 – This Gun for Hire
obr. 128, s. 86 – My name is Julia Ross (plakát, USA). Zdroj: My name is Julia Ross. In *Impawards* [online]. Internet Movie Poster Awards [cit. 2008-09-20]. Formát JPEG. Dostupný z WWW: <http://www.impawards.com/1945/my_name_is_julia_ross.html>.
obr. 129, s. 86 – My name is Julia Ross (plakát, Argentina). Zdroj: My name is Julia Ross. In *E-bay* [online]. Prodejce „tcalposters“ [cit. 2008-09-20]. Formát JPEG.
obr. 130, s. 86 – My name is Julia Ross (fotaska, Velká Británie). Zdroj: My name is Julia Ross. In *E-bay* [online]. Prodejce „grouchee s film posters and books“ [cit. 2008-09-20]. Formát JPEG.
obr. 131, 132, s. 87 – The Window
obr. 133, s. 88 – The Crooked Way
obr. 134, 135, s. 88 – The Sniper
obr. 136, 137, s. 91 – Scarlet Street
obr. 138, s. 94 – The Spiral Staircase
obr. 139, s. 94 – Killer’s Kiss
obr. 140, 141, s. 95 – Killer’s Kiss
obr. 142, 143, s. 95 – The Lady from Shanghai
obr. 144, s. 96 – The Lady from Shanghai
obr. 145, 146, s. 97 – House by the River
obr. 147, s. 98 – This Gun for Hire
obr. 148, s. 100 – Out of the Fog
obr. 149-152, s. 101 – The Night of the Hunter
obr. 153, s. 104 – On Dangerous Ground
obr. 154, 155, s. 105 – Road House
obr. 156, s. 107 – Where the Sidewalk Ends
obr. 157-159, s. 109 – The Night of the Hunter
obr. 160-162, s. 109 – The Big Combo
obr. 163-165, s. 111 – Gun Crazy
obr. 166-170, s. 112 – Rebecca
obr. 171-176, s. 113 – Secret Beyond the Door...
obr. 177, s. 114 – Caught
obr. 178-180, s. 115 – Secret Beyond the Door...
obr. 181-183, s. 116 – This Gun for Hire
obr. 184, 185, s. 116 – Out of the Fog
obr. 186, s. 118 – Beyond the Forest

obr. 187, s. 119 – Rebecca
obr. 188, s. 119 – Mildred Pierce
obr. 189, s. 122 – Brute Force
obr. 190, 191, s. 122 – Gun Crazy
obr. 192-194, s. 124 – Gun Crazy
obr. 195, s. 125 – The Night of the Hunter

Rejstřík filmů

Rejstřík zahrnuje názvy filmů uvedené v textu Úvodu, kapitolách Lokality, Zvířata, Počasí a Závěru.

- Act of Violence – s. 103
- All the King's Men – s. 58, 59
- Anatomy of a Murder – s. 5, 20, 21, 27n, 79-81, 98-100, 106
- Angel Face – s. 53
- Asphalt Jungle, The – s. 6, 8n, 12, 14-16
- Beyond the Forest – s. 18, 19, 68, 103, 117, 118, 122
- Big Clock, The – s. 54, 55
- Big Combo, The – s. 108-111
- Big Heat, The – s. 4, 38, 52
- Big Knife, The – s. 54, 55, 90, 92
- Big Sleep, The – s. 111
- Black Angel – s. 1n
- Blue Dahlia, The – s. 51n, 117, 121
- Blue Gardenia, The – s. 118, 122, 123
- Body and Soul – s. 17
- Boomerang! – s. 38, 39, 108
- Border Incident – s. 26, 41, 44-47, 69
- Brute Force – s. 19n, 117, 120-122
- Cape Fear – s. 74, 75
- Caught – s. 109, 114, 123, 124
- Clash by Night – s. 51-53, 61, 65, 66, 102, 103
- Conflict – s. 99n
- Crime de Monsieur Lange, Le – s. 2, 73
- Crooked Way, The – s. 85, 88
- Cry of the City – s. 3, 10, 17
- Dark Passage – s. 4, 5, 45, 93, 94
- Dark Waters – s. 30-35, 45, 46
- Detour – s. 44, 108, 110
- Don't Bother to Knock – s. 79
- Double Indemnity – s. 1
- Du rififi chez les hommes – s. 19
- L'Eclisse – s. 65
- Escape in the Fog – s. 111
- Fallen Angel – s. 19, 20, 53, 54
- Fatal Attraction – s. 74

Fear in the Night – s. 1n
File on Thelma Jordon, The – s. 54, 55, 79
Fury – s. 79, 80, 84, 106
Gun Crazy – s. 6, 10, 11, 17, 42, 43, 108, 110, 111, 117, 122-124
He Walked By Night – s. 3n, 76, 77, 84
High Sierra – s. 76-78, 84
Hitch-Hiker, The – s. 44, 74-76, 98, 100, 106
Honogurai mizu no soko kara – s. 82n
House by the River – s. 48, 49, 59-61, 79, 97, 98, 101n, 106
House of Bamboo, The – s. 40, 41
House on 92nd Street, The – s. 3
Human Desire – s. 99
In a Lonely Place – s. 53
It's a Wonderful Life – s. 9n
Kansas City Confidential – s. 3
Key Largo – s. 67, 99, 108, 111, 112, 117, 120, 125
Killer's Kiss – s. 4, 12-14, 38n, 44, 94, 95
Kiss Me Deadly – s. 1n
Kiss Tomorrow Goodbye – s. 44
Krótki film o zabijaniu – s. 74n
Lady from Shanghai, The – s. 95-97
Laura – s. 1, 2, 20, 21, 27n, 123, 124
Leave Her to Heaven – s. 57, 58, 68, 94, 99
Lost Weekend, The – s. 4, 20, 117, 121, 122
Love Letters – s. 79, 103
Maltese Falcon, The – s. 1
Man Hunt – s. 110
Mildred Pierce – s. 52, 117, 119, 120
Moonrise – s. 103, 117, 122
Murder, My Sweet – s. 1
My name is Julia Ross – s. 30-34, 86, 87, 123
Naked City, The – s. 3, 19n, 67, 74, 75, 84
Niagara – s. 38, 49, 50
Night and the City – s. 3
Night Has a Thousand Eyes – s. 1n
Night of the Hunter, The – s. 6, 61-64, 101, 102, 108, 109, 117, 123-125
Odds Against Tomorrow – s. 27, 65n

On Dangerous Ground – s. 6, 16, 17, 24-31, 34, 35, 45, 65n, 69, 104, 105, 114n, 123

Out of the Fog – s. 67, 98, 100, 108, 109, 116, 117

Out of the Past – s. 6, 11, 17, 24, 25, 53, 101, 117, 120

Outrage – s. 21-25

Panic in the Streets – s. 3

Pepé le Moko – s. 2

Phantom Lady – s. 1n, 17, 18

Pickup on South Street – s. 3, 53

Port of New York – s. 67

Possessed – s. 50-52, 55-57, 103

Postman Always Rings Twice, The – s. 1n, 52, 85

Quai des brumes – s. 2

Raw Deal – s. 10, 11n, 17, 69-71, 108, 113

Rebecca – s. 6, 30-35, 81, 82, 84, 109, 112, 113, 117-119, 122

Red House, The – s. 19, 28-30, 34-35, 52-54, 69

Reign of Terror – s. 2

Ringu – s. 82n

Road House – s. 52-54, 103, 105

Scarlet Street – s. 3, 91, 92, 117, 118, 121, 122

Secret Beyond the Door... – s. 30-34, 76, 78, 81, 82, 106, 108, 113-115, 117, 118

Side Street – s. 3

Sniper, The – s. 88, 89

Spiral Staircase, The – s. 30-34, 81, 83, 84, 94

Stir of Echoes – s. 82n

Storm Fear – s. 6, 28-31, 34, 35, 123

Strange Love of Martha Ivers, The – s. 85

Sudden Fear – s. 38, 39, 43, 88

Swamp Water – s. 2n, 45, 46, 53, 79, 85, 91, 92

Sweet Smell of Success – s. 84, 90

T-Men – s. 3n

They Live By Night – s. 42

Thieves' Highway – s. 18

Things to Do in Denver When You're Dead – s. 99

This Gun for Hire – s. 85, 86, 99, 114-117

Touch of Evil – s. 2

Une journée d'Andrei Arsenevitch – s. 64n

War of the Roses, The – s. 74

What Lies Beneath – s. 82n

Where the Sidewalk Ends – s. 67, 107

While the City Sleeps – s. 3

Window, The – s. 1n, 86-88

Wizard of Oz, The – s. 79n

Woman on the Beach, The – s. 2n, 6, 65-67, 100, 101, 109 114

Jmenný rejstřík

Rejstřík zahrnuje jména uvedená v textu Úvodu, kapitolách Lokality, Zvířata, Počasí a Závěru.

Acheson James M. – s. 64, 102
Akvinský Tomáš – s. 74
Allenová Barbara L. – s. 9
Amato Paul R. – s. 22
Antonioni Michelangelo – s. 65
Appleton Jay – s. 69, 126
Bachelard Gaston – s. 47, 48, 57, 63, 64, 66, 68, 124
Bachtin Michail M. – s. 6, 28n, 126
Bailey Liberty Hyde – s. 33
Baudelaire Charles – s. 124
Bell Jonathan F. – s. 4, 9, 35, 100
Berger John – s. 76
Bogdanovich Peter – s. 59, 65, 80
Borde Raymond – s. 2
Bordwell David – s. 2
Brégent-Heald Dominique – s. 11n, 26
Brož Jaroslav – 1n
Burch Noël – 45n
Cain James M. – s. 1
Carné Marcel – s. 1
Clark Kenneth – 37n
Cohn Harry – 95n
Cooperová J. C. – s. 14, 47
Dassin Jules – s. 19n
Descartes René – 74n
Dimendberg Edward – s. 3
Doane Mary Ann – s. 18, 19, 78
Durnat Raymond – s. 92
Duvivier Julien – s. 1
Eliade Mircea – s. 68
Frank Nino – s. 1
Frída Myrtil – 1n
Fuller Samuel – s. 40, 41n
Garnham Nicholas – 41n
Gilhus Ingvild Saelid – s. 73, 89, 93

Gillenson Lewis – s. 108
Grafeová Frieda – s. 61
Gunning Tom – s. 31n, 51, 59-61, 66, 78-80, 91, 98, 106
Halle David – s. 37
Hammett Dashiell – s. 1
Hawks Howard – s. 73, 128
Haywardová Susan – s. 2, 3
Herbert A. P. – 59n
Hitchcock Alfred – s. 6, 31, 112
Hodrová Dana – s. 22, 28n, 29n
Hoff Timothy – s. 106
Hochman Jhan – s. 68
Huston John – s. 15, 73
Chandler Raymond – s. 1
Chartier Jean-Pierre – s. 1
Chaumeton Etienne – s. 2
Chion Michel – 111n
Ingram David – s. 98
Kaes Anton – s. 106
Kant Immanuel – s. 74
Katcher Aaron – s. 93
Kazan Elia – s. 108
Kellert Stephen R. – s. 36
Kieslowski Krzysztof – s. 74n
Komar Vitalij – s. 36
Kristeva Julia – s. 61
Krutnik Frank – s. 3
Kubrick Stanley – s. 95
Lang Fritz – s. 31, 41, 59, 61, 65, 66, 73, 78, 80, 91, 102, 106, 108n, 110, 128
Laughton Charles – s. 61, 64
Lefebvre Martin – s. 65, 66, 126
Lupino Ida – s. 21, 23-25, 75
Madsen Axel – s. 20
Mann Anthony – s. 41, 113, 128
Marker Chris – s. 64n
McArthur Colin – 104n, 105n
McClendon Wendell – s. 108

Melamid Alex – s. 36
Mercer Charles – s. 8, 9
Miller Arthur – s. 110
Miller David – s. 43
Miller Harlan B.– s. 74
Modleski Tania – s. 30
Monroe Marilyn – s. 50
Morris Desmond – s. 89
Musuraca Nicholas – s. 65
Naremore James – s. 3
Odets Clifford – s. 102
Peacham Henry – s. 19
Place Janey – s. 24
Polan Dana – s. 4, 9, 20, 21, 94
Rabinovitzová Lauren – s. 106
Ray Nicholas – s. 16, 17, 104n, 128
Renoir Jean – s. 2, 65, 67n, 73, 92, 114
Rissienti Pierre – 59n
Rosten Leo – 73n
Shohatová Ella – 26n
Schama Simon – s. 19
Schrader Paul – s. 2, 5, 117
Siodmak Robert – s. 84
Smith Anthony – s. 12
Sobchacková Vivian – s. 4, 33, 41
Spillane Mickey – s. 1
Staigerová Janet – s. 2
Stam Robert – 26n
Stanwycková Barbara – s. 66
Tarkovský Andrej – 64n
Thomas Keith – s. 74n, 89, 90
Thompsonová Kristin – s. 2
Thoreau Henry David – s. 57
Tournier Jacques – s. 6
Tuan Yi-Fu – s. 8, 9, 12, 13n, 21, 22
Ulrich Roger S. – s. 36n, 47, 126
Voelker John D. (alias Robert Traver) – s. 106

Wald Jerry – s. 102
Waldmanová Diane – s. 30
Walsh Raoul – s. 41, 128
Welles Orson – s. 95, 96
Wilder Billy – s. 20, 121
Wilson Alexander – s. 35
Wilson Edward O. – s. 36, 89
Woolrich Cornell – s. 1
Wynants Jan – s. 69
Zeuner Frederick Everard – s. 93