

Anotace:

Studie analyzuje současnou podobu žánru filmu noir ve státech tzv. visegrádské čtyřky (Česká republika, Slovensko, Polsko, Maďarsko). V úvodu přibližuje žánr a jeho charakteristické prvky a poté popisuje jeho historický vývoj ve zvolených čtyřech státech. Hlavní částí studie jsou podrobné analýzy čtyř současných filmů – *Dopraváci* (Polsko), *Lóve* (Slovensko), *Ve stínu* (Česká republika) a *Vášeň* (Maďarsko). Součástí studie je výzkumný rozhovor s e scenáristou filmu *Ve stínu* Markem Epsteinem.

Klíčová slova:

Film noir, filmový žánr, detektiv, femme fatale, kinematografie střední Evropy

Abstract:

The study analyses the current state of the film noir genre in countries of so called Visegrád Group (Czech Republic, Slovakia, Poland, and Hungary). The introduction describes the genre and its characteristic features, and then introduces its historical development in four selected countries. The main part of the study is a detailed analysis of four contemporary films – *Traffic Department* (*Drogówka*, Poland), *Love* (*Lóve*, Slovakia), *In The Shadow* (*Ve stínu*, Czech Republic) and *Passion* (*Szenvedély*, Hungary). The part of the study is a research interview with the screenwriter of the film *In the Shadow* Marek Epstein.

Key words:

Film noir, film genre, detective, femme fatale, Central Europe cinematography

Jakub Šuták

Noc v strednej Európe (stredoeurópsky film noir)

Film noir je, a to hneď v niekoľkonásobnom zmysle, objektom neistých kontúr, rozostrených hraníc a zníženej viditeľnosti, začínajúc vymedzením kategórií, do ktorých spadá a končiac vymedzením časovej periódy. Vznikol spojením viacerých unikátnych faktorov, vyrastá z konkrétneho politického, sociálneho a kultúrneho prostredia Spojených štátov amerických druhej polovice štyridsiatych a prvej polovice päťdesiatych rokov minulého storočia a, ako taký, má relatívne neprenosný charakter. Predstavuje kultúrneho a emocionálneho ducha svojej doby.

Jeho reminiscencia v sedemdesiatych rokoch, ktorá pretrváva až do súčasnej doby, naznačuje, že film noir má čo povedať aj dnešnému publiku. A nejedná sa len o oživenie v americkej kinematografii, ale aj v európskej, či ázijskej. Pravda, s výrazným doplnením o vlastné prvky, vyplývajúce z rozprávačských tradícií daného regiónu a krajiny.

Cieľom tejto práce je analyzovať také filmy moderných kinematografií krajín vyšehradskej skupiny (V4), ktoré svojou formálnou či príbehovou stránkou odkazujú na poetiku noirových filmov a sú súčasťou vlny oživenia o film noir v stredo európskom regióne. Pokúsime sa odpovedať na otázky, čo nové do kinematografie krajín takéto spojenie prináša a do akej miery funguje, kde končí originalita a začína odpisovanie.

1. Film noir

1.1. História vzniku

V roku 1946, rok po skončení vojny, sa vo francúzskych kinách po päťročnej prestávke znovu začali objavovať americké filmy. Paríž zasiahla vlna nových thrillerov, plných podivných, násilných tónov a istého zvláštneho druhu erotizmu. Ak do tej doby pre nich stelesňovali ducha Hollywoodu filmy, zodpovedajúce „dobovým potrebám“ tridsiatych rokov, teda sociálne uvedomelé filmy, reagujúce na obdobie Veľkej hospodárskej krízy,¹ šíriace spoločenský optimizmus, humanizmus a patriotizmus, to, čo sa po vojne objavilo v kinách, sa nedalo označiť inak, ako „noir.“ Francúzom tieto filmy hneď pripomenuli zlatý vek ich vlastnej kinematografie. Filmy ako *Pépé le Moko* (J. Duvivier, 1937), *Hotel du Nord* (M. Carné, 1938) a *Deň začína* (*Le Jour se lève*, M. Carné, 1939), skupinu temných melodram, situovaných do mestského kriminálneho prostredia a obohatenú o chladnokrvných, vopred odsúdených hrdinov. Termín „film noir“ vlastne francúzski autori použili už v neskorých tridsiatych rokoch v diskusiách o týchto filmoch. Filmový historik Charles O'Brien poukazuje na to, že v období tesne pred vojnou malo slovo „noir“ často pejoratívne vedľajšie významy a využívala ho najmä pravicová francúzska tlač vo svojich útokoch na „nemorálnosť a škandály“ ľavicovej kultúry.²

Oficiálne sa prvé spisy o hollywoodskom filme noir objavili vo francúzskych filmových magazínoch v auguste 1946. Termín použili v súvislosti s piatimi americkými filmami, natočenými pred, počas a po vojne, ktoré boli úspešne premietnuté v parížskych kinách. Boli to *Maltézsky sokol* (*Maltese Falcon*, J. Huston, 1941), *Poistka smrti* (*Double Indemnity*, B. Wilder, 1944), *Laura* (O. Preminger, 1944), *Zbohom, láska moja* (*Murder, my Sweet*, E. Dmytryk, 1944) a – trochu prekvapujúco, pretože neskôr zmizol z oficiálnych noirových zoznamov – *Stratený víkend* (*The Lost Weekend*, B. Wilder, 1945). Filmy sa stali prototypmi vznikajúcej kategórie a nezvykle ovplyvnili francúzske myslenie na najbližšie desaťročie.

1.2. Klasické obdobie filmu noir

Klasickým obdobím filmu noir sa nazýva perióda hollywoodskych filmov, ktorá začína roku 1941 *Maltézskym sokolom* a končí v roku 1958 *Dotykom zla* (*Touch of Evil*, O. Welles). Toto časové delenie je všeobecne uznávané, hoci niektoré zdroje za prvý plnohodnotný noirový film považujú *Cudzinca na treťom poschodí* (*Stranger on the Third Floor*, B. Ingster, 1940),³ ktorý spĺňa väčšinu naratívnych techník a motívov, ako aj štylistických postupov, spätých s filmom noir.

Prví tvorcovia filmu noir nikdy nepoužili toto označenie, neboli si ani vedomí, že ich filmy raz budú označené ako noirové. Čerpali z gangsterských a detektívno-mysterióznych ság rokov tridsiatych, akými boli filmy *Malý Cezar* (*Little Caesar*, M. LeRoy, 1931), *Verejný nepriateľ* (*The Public Enemy*, W. A. Wellman, 1931) a *Zjazvená tvár* (*Scarface*, H. Hawks, R. Rosson, 1932). Predchodcami boli aj filmy Fritza Langa, či už jeho nemecký *Vrah medzi nami* (*M*, 1931), alebo americké *Bol som lynčovaný* (*Fury*, 1936) a *Žiješ iba raz* (*You Only Live Once*, 1937).

Prvé obdobie, do roku 1946, je charakteristické pre štúdiové noirové filmy, dôraz sa kladie na scenáre Raymonda Chandlera, prípadne iných predstaviteľov tzv. drsnej školy, na dialógové výmeny medzi hlavnými hrdinami – zvyčajne detektívom a tajomnou femme fatale. Známe noirové duá vytvorili napríklad Humphrey Bogart a Lauren Bacall, či Allan Ladd a Veronica Lake.

V období neskorých štyridsiatych a päťdesiatych rokoch vystriedali štúdióvu techniku reálne ulice amerických veľkomiest a nonšalantného detektíva nepredvídateľní zločinci a zabijaci. Klasické obdobie filmu noir pomaly speje ku koncu. Orson Welles natáča *Dotyk zla*, čím vzniká absolútny protipól k umiernenému *Maltézskemu sokolovi*. Noir sa dostáva (aj zásluhou jedného z najosobitnejších tvorcov Hollywoodu) do záverečnej deliricko-hypnotickej fázy a siaha si až na dno svojich tieňov. Slovom Paula Schradera, končí „najkreatívnejšie a zároveň kritikmi a historikmi filmu najopomínanejšie obdobie americkej kinematografie.“⁴

2. Čo je to film noir?

2.1. Film noir – nie Čo, ale Ako

Je oveľa jednoduchšie film noir rozoznať, ako zdefinovať. Napriek množstvu kníh a esejí,⁵ ktoré boli o ňom napísané, neexistuje žiadne uspokojivé vysvetlenie pojmu. Čo je vlastne film noir? V bežnom užívaní v sebe zahŕňa akýkoľvek čiernobiely americký kriminálny film 40-tych a skorých 50-tych rokov. Nie je to úplne pravda a na konkrétnu definíciu to, samozrejme, nestačí.

Všeobecne môžeme povedať, že film noir je jednak diskurzívnym konštruktom, vytvoreným retrospektívne kritikmi a vedcami po prvej vlne noirových filmov a zároveň kultúrnym fenoménom, ktorý v rôznej miere zmenil dominantné hodnoty a formálne vzorce dovtedajšej americkej kinematografie. Pri dôkladnejšej analýze sa však ani rešpektovaní filmoví vedci a kritici nedokážu zhodnúť, keď hovoria o filme noir. Thomas Elsaesser ho nazýva konceptuálnou čiernou dierou⁶ a iní úplne popierajú jeho existenciu. Steve Neale tvrdí, že ako jedinečný fenomén nikdy neexistoval, preto ho nikto nedokáže zdefinovať, čím sa obrasy akéhokoľvek väčšieho noirového „zákonníka“ stávajú obzvlášť nepresnými.⁷ Alain Silver, naopak, necháva fenomenológiu stranou a hovorí, že filmová história má už dnes jasno v tom, čím film noir je; ak sa dá s niečím súhlasiť, tak sú to hranice klasického obdobia, ktoré začína v roku 1941 *Maltézskym sokolom* a končí o pár rokov neskôr *Dotykom zla*.⁸

Rozporuplné sú aj názory na vzťah filmu noir s inými rýdzo americkými žánrami. Tvrdenie, že spoločne s westernom je film noir pôvodnou americkou formou, nezávislou reflexiou amerického kultúrneho záujmu a unikátnym príkladom amerického filmového štýlu,⁹ sa bje s konštatovaním Paula Schradera v jeho priekopníckom texte *Notes on Film Noir*. Podľa Schradera film noir, na rozdiel od iných klasických žánrov, ako napr. western, horor alebo gangsterský film, nie je zviazaný konvenciami prostredia, konfliktov a iných žánrových väzieb, ale vystihujú ho skôr subtílnější kvality tónu a nálady. Jeho ťažisko je príznačne skryté v tieni, v šere, v temných uličkách amerických veľkomiest, „na mieste, kam americký sen prichádza umierať.“¹⁰ Preto, keď sa pýtame na film noir, nemali by sme sa pýtať „čo?“, ale skôr „ako?“.

¹ Veľká hospodárska kríza, alebo „Great Depression“, začala v roku 1929 a trvala do polovice tridsiatych rokov. Odpočítanou na ňu bola „New Deal“, séria programov americkej vlády na záchranu a oživenie americkej ekonomiky.

² O'BRIEN, Charles. Film Noir in France: Before the Liberation. *Iris* 21 (spring 1996), str. 7–20. Samozrejme, termín *noir* má oveľa staršiu históriu. Popisuje *roman noir*, alebo gotický román a francúzska literárna kritika ho používa na označenie dekadentných tendencií neskorého romantizmu.

³ K tomuto názoru sa prikláňa aj znalec filmu noir Robert Porfirio, napríklad v SILVER, Alan – WARD, Elizabeth (eds.). *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style*. New York: The Overlook Press, 1992, str. 269

⁴ SCHRADER, Paul. *Notes on Film Noir*. 1972. In GRANT, K. Barry (ed.). *Film Genre Reader III*. University of Texas Press, 2003

⁵ Napríklad NAREMORE, James. *More than Night – Film Noir in its Context*. 1998, 2008, University of California Press; OLIVER, Kelly – TRIGO, Benigno. *Noir Anxiety*. 2003, University of Minnesota Press; PARK, William. *What is Film Noir?* 2011, Bucknell University Press; SCHRADER, Paul. *Notes on Film Noir*. 1972

⁶ ELSAESSER, Thomas. *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*. London: Routledge, 2000, str. 424.

⁷ NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. London, Routledge, 2000, str. 173–174.

⁸ SILVER, Alain – URSINI, James (eds.). *Film Noir Reader*. New York, Limelight Edition, str. 11.

⁹ SILVER, Alain – WARD, Elizabeth. *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*. New York, The Overlook Press, 1992, str. 1.

¹⁰ RICH, Nathaniel. *San Francisco Noir*. New York: Little Bookroom, 2005, str. 8.

2.2. Znak

Ak teda platí, že film noir je definovaný viac náladovo ako žánrovo, je takmer nemožné prieť sa medzi názormi a vysvetleniami jednotlivých kritikov. Film o nočnom živote v meste nemusí byť nutne filmom noir a film noir sa nemusí nutne dotýkať násilia, zločinu a korupcie. Paul Schrader sa pýta správne: Koľko noirových elementov vlastne treba, aby bol film noir noirov?¹¹

V nasledujúcich riadkoch sa pokúsime vymenovať a vysvetliť základné charakteristické znaky a prvky, ktoré bezprostredne vplývali na vznik a vývoj filmu noir.

Vojna a povojnová dezilúzia

Temnota, ktorá zahalila plátna kín po 2. svetovej vojne, bola v skutočnosti oneskorenou reakciou na tridsiate roky. Počas Veľkej hospodárskej krízy mali filmy za úlohu povzbudzovať náladu obyvateľov a z veľkej časti sa im to aj darilo. Kriminálne filmy tohto obdobia boli „sociálne uvedomelé“. Počas vojny vznikli prvé jednoznačne noirové filmy: *Maltézsky sokol*, *Sklenený kľúč* (*The Glass Key*, S. Heisler, 1942), *Laura*, *Revolver na predaj* (*This Gun for Hire*, F. Tuttle, 1942), ale ešte stále im chýbalo to zreteľné noirové ovzdušie, ktoré malo priniesť koniec vojny.

Hneď po skončení vojny sa americké filmy stali o poznanie viac cynickými. Vojnoví veteráni sa vracali domov, prinášajúc so sebou otázku „za čo sme to vlastne bojovali?“. Film noir na tieto nálady reagoval a na plátnach kín sa začali objavovať témy gangsterizmu, rasizmu, dezilúzie a apatie preživších vojakov. Ďalším „problémom“ bola postupná emancipácia; z bývalých žien v domácnosti a matiek sa počas vojny stali profesionálne konkurentky mužov, čo malo za následok, že sa v druhej polovici 40-tych rokov vo filme noir zabýval obraz ženy ako ambiciózne a zákernej bytosti, bez rešpektu pred mužmi, či pred zákonom. Dvomi slovami – femme fatale.

Navrátení vojaci vo filmoch zisťujú, že ich lásky sú im neverné alebo mŕtve, ich partneri v biznise ich podvedli a že celá spoločnosť stráca hodnoty, za ktoré sa oplatí bojovať. Vojna pokračuje, iba bojové pole sa prenieslo priamo do srdca americkej spoločnosti.

Povojnový realizmus

Krátko po vojne sa väčšina krajín, produkuje filmy, snažila o návrat realizmu. Realistické hnutie v USA podobne charakterizovalo povojnovú náladu; verejnosti už nestačili rovnaké štúdiové ulice, ktoré vídali vo filmoch niekoľko rokov, túžili vidieť svoju krajinu v úprimnejšej, surovej podobe. Povojnovému realizmu sa podarilo dostať film noir preč z prostredia tzv. „high-class melodramas“¹² a umiestniť ho do každodenných ulíc – teda do prostredia, kam naozaj patria. Štúdiový vzhľad filmov ako *Hlboký spánok* (*The Big Sleep*, H. Hawks, 1946), či *Maska pána Dimitria* (*The Mask of Dimitrios*, J. Negulesco, 1944), ich robí viac konvenčnými a „zdvorilými“ (smerom k divákovi), než akými sú ich budúce, viac realistické, náprotivky.

Nemecký vplyv

V dvadsiatych a tridsiatych rokoch dvadsiateho storočia nastal prílev nemeckých prisťahovalcov do Spojených štátov (hlavne po roku 1933, kedy Adolf Hitler prezval v Nemecku politickú moc) a Hollywood zohrával hlavnú úlohu hostiteľa. Títo filmoví tvorcovia a technici sa, väčšinou, integrovali do amerického filmového podnikania. Samozrejme, nemecký expresionizmus dosiahol vrchol dvadsať rokov pred rozšírením filmu noir a títo prisťahovalci pracovali aj na filmoch, ktoré nemali s noirov nič spoločné. Keď však v neskorších rokoch štyridsiatych „čierny film“ ovládol Hollywood, nebolo väčších „chiaroscuro“¹³ majstrov ako Nemci. Vplyv expresionistického svietenia sa vždy skrýval pod povrchom hollywoodskych filmov, preto nie je prekvapujúce, že sa práve vo filme noir prejavil v plnej miere. Takisto nie je prekvapujúci vysoký počet Nemcov a Východoeurópanov, pracujúcich pri filme noir: Fritz Lang, Robert Siodmak, Billy Wilder, Franz Waxman,

Otto Preminger, John Braham, Anatole Litvak, Karl Freund, Max Ophuls, John Alton, Douglas Sirk, Fred Zinnemann, William Dieterle, Max Steiner, Edward G. Ulmer, Curtis Bernhard, Rudolph Mate.

Nemecký expresionistický vplyv, so svojou závislosťou na umelom štúdiom svietení, na prvý pohľad pôsobí nekompatibilne s povojnovým realizmom a jeho ostro nezdobenými exteriéromi; je to však práve unikátna kvalita filmu noir, ktorá spája zdanlivo protichodné elementy do jedného štýlu. Vo filmoch ako *Union Station* (R. Maté, 1950), *Žijú v noci* (*They live by Night*, N. Ray, 1948), *Zabijaci* (*The Killers*, R. Siodmak, 1946) je viditeľná znepokojujúca a výnimočná kombinácia realizmu a expresionizmu.

„Hard-boiled“ tradícia

Literárnou základňou a ďalším veľkým štýlistickým vplyvom filmu noir bola tradícia tzv. „hard-boiled school“. Autori ako Ernest Hemingway, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, Horace McCoy a John O'Hara vytvorili drsný, cynický spôsob rozprávania, hrania a myslenia; slovami Raymonda Chandlera o Dashiellovi Hammettovi, „vytiahli vraždu z benátskej vázy a hodili ju do postrannej uličky.“¹⁴ Spomínaní autori majú svoje korene v brakovej literatúre a žurnalizme a keď sa americké filmy rokov 40-tych obrátili k morálne ambivalentnému realizmu, „drsná škola“ už čakala s vopred stanovenými hrdinami, minimalistickými charaktermi, zápletkami, dialógmi a témami. Jednoducho, „hard-boiled“ autori mali štýl, predurčený pre film noir a vo výsledku znamenali pre noirovú scenáristiku to, čo nemecký vplyv pre noirovú kinematografiu.

Kým v prvej fáze filmu noir (1941–1946) boli scenáre Raymonda Chandlera a iných absolútne zásadnou zložkou, v neskoršej kategórii „post-hard-boiled“ sa miesto charakterného detektíva, muža cti, stáva novým hrdinom psychotický zabijak a sociopat. Štýlového chlapíka s cigaretou v ústach v podaní Humphreyho Bogarta (*Maltézsky sokol*, *Hlboký spánok*) strieda emocionálne vysoko nestabilný gangster Jamesa Cagneyho (*Biela horúčava*, *White Heat*, R. Walsh, 1949).

3. Film noir v krajinách V4

3.1. Česká a Slovenská republika

Keď hovoríme o českom a slovenskom filme noir, hovoríme skôr o českej a slovenskej detektívke či kriminálnom filme. V českých, resp. československých podmienkach nikdy nebol detektívny žánr zanedbávaný. Existujú významní autori, filmoví aj literárni.

O českom detektívnom románe môžeme uvažovať už od dvadsiatych rokov minulého storočia, kedy Emil Vachek stvoril detektíva Klubíčka.¹⁵ Rovnaký vyšetrovateľ je hlavnou postavou jednej z prvých československých filmových detektívok *Vražda v Ostrovní ulici* (S. Innemann, 1933). Je to zároveň prvý film, ktorý vznikol v barrandovských ateliéroch. Naozaj prvou českou (československou) zvukovou detektívkou sa stala *Záhada modrého pokoje* (1933) režiséra Miroslava Cikána, ktorá mala premiéru len o mesiac skôr, ako Innemannov film.

V roku 1937 prichádza režisér Martin Frič s filmom *Tři vejce do skla*. Nie je to čisto žánrový film a už obsadenie Vlasty Buriana napovedá, že sa jedná skôr o kriminálnu komédiu. To zároveň ovplyvnilo tuzemský prístup k detektívnemu žánru na desiatky rokov dopredu. Predzvesťou Fričovych krimikomédií bola dobrodružná komédia s detektívnymi prvkami *Lelíček ve službách Sherlocka Holmese* (K. Lamač, 1932), opäť s Burianom v hlavnej úlohe.

Obdobie druhej svetovej vojny patrilo v československej kinematografii veselohrám. Hneď po vojne, v roku 1946, sa však obaja vyššie zmienení režiséri vrátili do vážnej polohy – Cikán natočil *Lavinu* a Martin Frič *13. revír*, adaptáciu románu Eduarda Fikera.¹⁶ Film sa považuje za prvý český film noir a využíva väčšinu klasických noirových atribútov. Hrdinom je osamelý detektív, vyšetrojúci zločin a tešiaci sa nepriazni svojich nadriadených. Stretáva osudovú femme fatale s nejasnou pochmúrnou minulosťou a túžbou napraviť svoje

¹¹ SCHRADER, Paul. *Notes on Film Noir*. 1972. In GRANT, K. Barry (ed.). *Film Genre Reader III*. University of Texas Press, 2003

¹² Napríklad *Mildred Pierce* (M. Curtiz, 1945), *Sunset Blvd.* (B. Wilder, 1950) alebo *Smrteľný hriech* (*Leave her to Heaven*, John M. Stahl, 1945). Sú to (väčšinou) štúdiové noirové filmy, ktoré v sebe miešajú prvky melodrámy – pátos, zvýšená dávka emócií, citovosť, časté využitie náhody a deus ex machina.

¹³ Šerosvit, prevaha tmavých tónov, vysoký kontrast medzi svetlom a tieňom, najviac využívaný v čiernobielych filmoch, najmä v nemeckom expresionizme – *Kabinet dr. Caligariho* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, R. Wiene, 1920), *Upír Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, F. W. Murnau, 1922) a filme noir.

¹⁴ CHANDLER, Raymond: esej *The Simple Art of Murder*. prvýkrát v mesačníku *The Atlantic Monthly*, 1944

¹⁵ *Tajemství obrazárny* (1928) – Vachkova detektívna prvotina, v ktorej sa prvýkrát objavuje detektív Klubíčko.

¹⁶ Originálny názov *Zinková cesta* (1942). Pôvodne mal film režírovať J. A. Holman pod názvom *Znamení kočky*. Práce na filme prerušili udalosti súvisiace s koncom vojny.

chyby. Scenár je postavený na briskných dialógových výmenách a dej sa odohráva väčšinou v štúdiových priestoroch. Formálnej stránke dominuje kontrastná čiernobiela kamera a film ukončuje neveselý koniec.

V roku 1948 sa žáner s výraznými angloamerickými koreňmi stretáva s nepriazňou režimu a česká filmová detektívka tak podstupuje ďalšiu transformáciu. Menia sa zločiny i hrdinovia. Na jednej strane sa točili ideologicky orientované filmy o nepriateľoch štátu (*Padělek*, V. Borský, 1957), na strane druhej sa detektívka začína chápať viac ako nenáročný žáner a jej tvorcovia sa v druhej polovici päťdesiatych rokov orientujú viac na detského a dospelajúceho diváka. Namiesto detektívov tak do akcie nastupuje mládež a detektívny žáner sa prekrýva s dobrodružným (*Smrt v sedle*, J. Polák, 1958 alebo *Případ Lupínek*, V. Vorlíček, 1960).

Na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov sa s blížiacim sa uvoľňovaním pomerov detektívka opäť vracia medzi žánre pre dospelých. V roku 1959 štartuje filmom *105% alibi* režisér Vladimír Čech trilógiu filmov na čele s kapitánom Tůmou (ďalej *Kde alibi nestačí*, V. Čech, 1961 a *Alibi na vodě*, V. Čech, 1965). Ďalšia séria detektívok s charizmatickým detektívom v hlavnej úlohe začína filmom *Strach* (P. Schulhoff, 1963) s Rudolfom Hrušínským v úlohe majora Kalaša. Nadväzujú naň filmy *Vrah skrýva tvář* (P. Schulhoff, 1966), *Po stopách krve* (P. Schulhoff, 1969), *Na kolejích čeká vrah* (J. Mach, 1970, Hrušínského nahradil J. Sovák) a *Diagnóza smrti* (P. Schulhoff, 1979).

Detektívnemu žánru sa začína dariť aj na televíznych obrazovkách. V roku 1968 prichádza retroseriál *Hříšní lidé města pražského* (r. J. Sequens st.) s Jaroslavom Marvanom v hlavnej úlohe. Seriál sa dočkal aj štyroch filmových sequelov (*Pěnička a Paraplíčko*, 1970, *Partie krásneho dragouna*, 1970, *Vražda v hotelu Excelsior*, 1971, *Smrt černého krále*, 1972).

Týmto seriálom končí krátke obdobie neodľahčenej filmovej detektívky. V sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch sa kriminálnych filmov natočilo dostatočné množstvo, svojou šablónovitosťou však väčšinou splývajú v nezáživný celok a žáner tak stagnuje. Niektorí tvorcovia sa radšej vracajú ku kriminálnym komédiám a detektívov na plátnach môžeme vidieť v úplne iných polohách, na aké sme zvyknutí. Vznikajú výborné komédie *Adéla ještě nevečeřela* (O. Lipský, 1977) či *Rozpuštěný a vypuštěný* (L. Smoljak, 1984).

Po rozpade Československa roku 1993 v českej kinematografii za zmienku stojí nevydarený film *Panství* (K. Berris, 1999), kriminálka natočená v angličtine a paródia na noirové filmy a noirových hrdinov *Mazaný Filip* (V. Marhoul, 2003) s Tomášom Hanákom v úlohe slávneho detektíva Phila Marlowa. Na českých televíznych obrazovkách sa najnovšie začína kriminálkam dariť. Vzniklo krimi *Ženy, které nenávidí muže* (R. Sedláček, 2012) a čo sa týka seriálov, na noir najnovšie odkazujú *Cirkus Bukowsky* (J. Páchl, 2013) a *Clona* (T. Řehořek, 2014).

V Slovenskej kinematografii sa dá o filme s kriminálnou, či thrillerovou zápletkou hovoriť až po roku 2000, dokonca skôr po roku 2010. Vznikajú filmy ako *Viditelný svět* (P. Křišťůfek, 2011), found footage thriller *Attonitas* (J. Mottl, 2012), či ambiciózný *Kandidát* (J. Karásek, 2013). V súčasnosti sa natáča nový kriminálny thriller podľa bestselleru Dominika Dána *Červený Kapitán* (M. Kollár, 2016). Kriminálkam sa viac darí najmä v televízii vo forme seriálov. K tým vydarenejším patrí *Mesto tieňov* (P. Bebjak, 2008), či *Kriminálka Staré Mesto* (J. Sebechlebský, 2010).

3.2. Poľsko

Poľská filmová história siaha takmer až ku koreňom kinematografie ako takej. Kriminálny žáner a žánrové filmy celkovo majú rovnako veľmi silnú tradíciu. Za prvý významný poľský film s kriminálnymi prvkami sa považuje *Silný človek* (*Mocny czlowiek*, H. Szaro, 1929). Keďže režisér bol židovského pôvodu, druhá svetová vojna sa mu stala osudnou a predpokladalo sa, že to isté postihlo aj jeho film. Až v roku 1997 sa našla jedna kópia v bruselskom filmovom archíve.

Poľské filmové umenie sa naplno ukázalo až v 50-tych rokoch 20-teho storočia, kedy sa uvoľnilo politické napätie v krajine a filmová škola v Lodži dala svetu niekoľko budúcich režisérskeho hviezd. Poľská filmová produkcia bola v tej dobe inšpirovaná talianskym neorealizmom a nemeckým expresionizmom. V roku 1957 natáča Andrzej Wajda film *Kanály* (*Kanal*). Dej je zasadený do obdobia druhej svetovej vojny a väčšinou sa odohráva v kanáloch pod Varšavou, ktoré sa stali jedinými spojovacími cestami, keď nepretržitá strelba

znemožnila pohyb ulicami. Expresionizmus sa tu prejavuje v zaujímavej práci so svetlom a tieňom a v rafinovanej poetike záberov.

Popol a Diamant (*Popiół a Diament*, A. Wajda, 1958) je jedným z najvýznamnejších filmov poľskej novej vlny. Odohráva sa v priebehu 24 hodín a je portrétom zlomených ľudí, hľadajúcich nádej v bezútešnom svete. Anti-hrdina, pripomínajúci Jamesa Deana, krásna femme fatale, pochybné prostredie bezmenného mesta, trošku mizogýnie, erotizmus, snaha o vykúpenie a silná bezvýhodiskovosť robia z filmu takmer ideálny európsky film noir.

Roman Polanski v roku 1962 natáča svoj jediný poľský film *Nóż w wodzie* (*Nóż w wodzie*). Na minimalistickej ploche inscenuje zvláštne stretnutie dvoch mužov, dokazujúcich si svoju maskulinitu pred jednou ženskou postavou, ktorá sa nevedomky stáva motorom ich konfliktu a nedokáže mu zabrániť.

V 70-tych rokoch 20-teho storočia nastupuje v poľskom filme tzv. „Kino morálneho nepokoja“, kedy tvorcovia vyčítali komunistickým lídrom nedostatok tvorivej slobody. Filmy reagovali na danú dobu a kriminálne aspekty, či štylizácia sa z tvorby väčšiny režisérov vytratila.

Vrátila sa opäť začiatkom 80-tych rokov v trochu pretransformovanej podobe a s iným pohľadom na kriminálny žáner. Temné odlesky, depresia a traumy ostali minulosťou a s triednou propagandou a sovietskou sa začalo bojovať humorom. Priekopníkom takýchto kriminálnych komédií sa stáva Juliusz Machulski a jeho filmy *Vabank* (1981), *Vabank II* (*Vabank II, czyli riposta*, 1984) a *Deja Vu* (1990) Filmom *V.I.P.* (1991) Machulski reagoval na obdobie „mafianskeho kapitalizmu“ v Poľsku.

V neskorších rokoch 90-tych začína byť poľská produkcia ovplyvňovaná americkými filmami. S väčším či menším úspechom variujú ich žánrové sužety, ako napríklad vo filmoch *Kiler* (J. Machulski, 1997), *Kiler a ten druhý* (*Kilerów 2-óch*, J. Machulski, 1999), *Psi* (*Psy*, W. Pasikowski, 1992), *Psi 2* (*Psy 2: Ostatnia krew*, W. Pasikowski, 1994), či najnovší *Jack Strong* (W. Pasikowski, 2014).

Po roku 2000 vznikajú viaceré výborné žánrové filmy ako *Vinci* (J. Machulski, 2004), *Korunný svedok* (*Śviadek koronny*, J. Filipiak, 2007), *Zlý dom* (*Dom zły*, W. Smarzewski, 2009), či *Uzavretá sústava* (*Układ zamkniety*, R. Bugajski, 2013)

Najnovším trendom v Poľsku je prudký rozvoj žánru detektívnej literatúry. Podľa slov spisovateľa Ireka Grina – ktorý je riaditeľom Medzinárodného festivalu kriminálnej literatúry vo Wroclawi – v roku 2003 boli vydané len 4 poľské thrillery, zatiaľ čo v roku 2013 až 112.¹⁷

Medzi najznámejších a najprekladanejších autorov patria Marek Krajewski a jeho *Inšpektor Eberhard Mock*, Olga Tokarczuk, či Zygmunt Miloszewski so svojim bestsellerom *Zrnko Pravdy*. Ich úspech podporil aj vznik filmových adaptácií (niečo podobné sa stalo aj žánru severských kriminálnych príbehov – tzv. škandinávsky noir). Agnieszka Holland sa chystá sfilmovať novelu Olgy Tokarczkovej, zatiaľ čo Miloszewského *Zrnko Pravdy* natočí režisér Borys Lankosz.

3.3. Maďarsko

Keď v priebehu 20-tych rokov 20-teho storočia emigrovali viacerí umelci, pracujúci pri maďarskom filme, do Spojených štátov Amerických, nik nemohol tušiť, že s nástupom filmu noir sa z nich stanú majstri v tomto žánri. Podarilo sa to takým tvorcom, akými boli Michael Curtiz (režisér filmov *Casablanca*, 1942, *Mildred Pierce*, 1945), Charles Vidor (režisér filmu *Gilda*, 1946), či mág čiernobielych obrazov, John Alton, kameraman takých noirových klasík ako *T-men* (A. Mann, 1947), *Špinavá dohoda* (*Raw Deal*, A. Mann, 1948), *Veľká kombinácia* (*The Big Combo*, J. H. Lewis, 1955).

Napriek tomu, že maďarskí rodáci sa stali za oceánom slávnymi noirovými tvorcami, domáca scéna silných zástupcov kriminálneho žánru nemá. Tvorcovia 50-tych a 60-tych rokov, ako Zoltán Fábri, István Szabó, či Miklós Jancsó sú skôr majstrami psychológie, drámy a historických veľkofilmov. Až s príchodom neskorých 80-tych a skorých 90-tych rokov 20-teho storočia sa vo filmoch objavuje kriminálna reflexia súčasnosti, hoci o čisto žánrových filmoch, aké sa točili napríklad v Poľsku, hovoriť nemôžeme.

¹⁷ Zdroj: <http://www.nytimes.com/2014/03/20/arts/international/move-over-scandinavian-noir-here-comes-the-polish-gumshoe.html?_r=0>.

Béla Tarr je azda najosobitejším súčasným maďarským filmovým tvorcom. Jeho diela sú mnoho vrstevnaté a niekedy sa jednou z tých vrstiev stane i kriminálna zápleтка. Napríklad vo filmoch *Zatratenie (Kárhozat, 1988)*, *Muž z Londýna (A Londoni férfi, 2007)*. Navyše Tarr je majster formy, má rád čiernu a bielu, hru svetla a tieňa, ktorá je v jeho podaní naozaj noirová.

Po roku 2000 sa v Maďarsku začínajú točiť aj rýdzo žánrové filmy, napríklad vynikajúci *Revízori (Kontroll, N. Antal, 2003)*, *Chameleón (Kaméleon, K. Goda, 2008)*, *Pátranie (A Nyomozó, A. Gígor, 2008)*.

V kategórii televíznych seriálov vznikol v 80tych rokoch legendárny kriminálny seriál *Linda* (G. Gát, 1984), o mladej budapeštianskej kriminalistke, využívajúca v boji proti zločinu aj svoje hobby: karate.

V žánri kriminálnej literatúry má výsadné postavenie Vilmos Kondor, ktorého romány zo série *Budapeštiansky Noir* (doteraz vyšlo 5 kníh) zobrazujú dobrodružstvá žurnalistu Zsigmonda Gordona, žijúceho v Budapešti v 30-tych až 50-tych rokoch 20-teho storočia.

4. Vybrané filmy a dôvody ich výberu

Dopraváci

(*Drógowka*; scenár a réžia: Wojciech Smarzowski, Poľsko, 2013, 118 min.)

Obsah: Dejiskom filmu sú hlavné triedy a ulice Varšavy. Dej sa sústreďuje na každodenný život dopravnej policajnej jednotky, ktorej náplňou je okrem vyberania pokút za dopravné priestupky aj požívanie litrov alkoholu, nočné výjazdy do pánskych klubov, branie úplatkov a natáčanie si všetkých svojich akcií na mobilné telefóny. Ich životy sa menia po tom, čo jeden z nich za záhadných okolností umiera.

Dôvod výberu: Kriminálne filmy majú v Poľsku dlhú tradíciu a Wojciech Smarzowski je vo svojej domovine prakticky už hviezdou. Jeho filmy sú nasiaknuté tragickými momentmi a zároveň plné cynického, šibeničného humoru. Hrdinovia sa pohybujú na hranici morálnych hodnôt, alebo ju už dávno prekročili. Je neľútostným kritikom domácich spoločenských i politických pomerov. Zápleťka *Dopravákov*, ako vystrihnutá z amerických žánrových filmov, je zasadená do stredoeurópskeho prostredia a toto spojenie vyznieva mimoriadne príťažlivo.

Lóve

(scenár a réžia: Jakub Kroner, Slovensko / Česko, 2011, 88 min)

Obsah: Hlavní hrdinovia Maťo a Tomáš žijú spoločne na sídlisku v Bratislave. Nežijú si vôbec zle, denne sa však pohybujú na hranici zákona; živia sa totiž krádežami áut. Jedného večera vstúpi do Maťovho života študentka Veronika, do ktorej sa zamiluje. Maťo jej nehovorí pravdu o svojom živote a tá sa nakoniec za veľmi dramatických okolností prevalí.

Dôvod výberu: Milostná dráma s kriminálnou zápleťkou, odohrávajúca sa v slovenskej metropole, zobrazuje vzťah mladého muža žijúceho na hrane zákona a krásnej femme fatale, zaznamenala úspech hlavne u mladého publika a v rebríčku celkovej návštevnosti slovenských kín za rok 2011 za umiestnila na 5. mieste so 113 tisíc divákmi.¹⁸

Ve stínu

(scenár: Marek Epstein, réžia: David Ondříček, 2012, Česko / Slovensko / Poľsko / Nemecko / USA / Izrael, 101 min)

Obsah: Československo, päťdesiate roky. Kapitán Hakl vyšetroje krádež v klenotníctve. Z bežného vlámania sa ale vplyvom zákulisných intríg tajnej polície začína stávať politická kauza. Z nariadenia Štátnej bezpečnosti preberá Haklov prípad major Zenke, policajný špecialista z NDR, pod ktorého vedením sa vyšetrovanie uberá iným smerom, než Haklovi napovedá inštinkt skúseného kriminalistu. Na vlastnú päsť pokračuje vo vyšetrovaní. Môže jediný spravodlivý obstáť v boji s dobre prepojenou sieťou komunistickej polície?

Dôvod výberu: *Ve stínu* je súčasný žánrový film, ktorý sa otvorene hlási k inšpirácii filmom noir. Dlhodobou pripravovaný projekt s vysokým rozpočtom (70 miliónov českých korún) a medzinárodnou koprodukciami spĺňa noirové žánrové zaradenie a je zaujímavé sledovať, akým spôsobom ho spája s tradičnými českými, resp. regionálnymi rozprávačskými postupmi.

Vášeň

(*Szenvedély*, scenár: Gyorgy Fehér, Béla Tarr, réžia: Gyorgy Fehér, Maďarsko, 1998, 135 minút)

Obsah: Základnou premisou filmu je vzťah ženy majiteľa autodielne a pomocníka jej manžela. Zamilovaná dvojica sa rozhodne manžela zbaviť a následne musia čeliť následkom.

Dôvod výberu: Kniha Jamesa M. Caina z roku 1934 *Poštár vždy zvoní dvakrát (The Postman Always Rings Twice)*, tak ako autor samotný, patria k základom americkej „drsnej školy“. Kniha sa dočkala viacerých filmových spracovaní, okrem iných aj slávnej noirovej verzie z roku 1946 v réžii Tay Garnetta s Lanou Turner a Johnom Garfieldom v hlavných úlohách. Osobitá čiernobiela maďarská adaptácia ukazuje, akou inou cestou sa k dnes už legendárnej látke pristúpiť.

4.1. Dopraváci

Forma

Dopraváci sú veľmi rýchlym filmom. Priamočiaro napísaný scenár diktuje tempo a výrazne mu pomáha frenetická, roztrasená kamera a surový strih. Estetika filmu je naozaj výstredná; scény z dennej policajnej rutiny, snímané klasickou kamerou, rázne striedajú „súkromné“ ručné zábery z jednotlivých dopravných zákrokov, natočených na mobilné telefóny príslušníkov zboru. Svojím tempom, ostrým svietením (najmä v nočných scénach) a použitím „first person“ kamery pripomína jeden obzvlášť známy počin zachytenia zhýralostí – videoklip Jonasa Akerlunda „*Smack My Bitch Up*“ skupiny The Prodigy.

Nočné veľkomesto je jedným z hlavných synonym filmom noir. V klasickom noirovom filme je zobrazené výrazne štylizovane, využíva štúdióvu techniku a prostriedky. Nočné kluby a bary, temné pasáže, tmavé schodiská, špinavé ulice, tunely, suterény, stoky, čokoľvek pod zemou. Nočná Varšava vystupuje v Smarzowskeho filme ako moderná pulzujúca neo-noirová metropola. Je to skazené, prehnité, skorumpované mesto, kde zákony nedodržiavajú ani ich ochrancovia a takmer v každej ulici je bordel. Kým vo väčšine noirových klasík ich autori pristupujú k svojim veľkomestám s úctou a rešpektom (bez ohľadu na to, ako veľmi sú ich obyvatelia prehnití a nemorálni), Smarzowski k Varšave žiaden rešpekt necíti. Je presne taká, ako jej hlavní hrdinovia.

Téma

Základnou noirovou témou je zločin. Základnou témou všetkých štyroch vybraných filmov je zločin. V „Dopravákov“ sa na nás valí prakticky z každej jednej scény. Ak sa zločinu nedopúšťajú „naozajstní“ kriminálnici, dopúšťajú sa ho policajti. Ak sa ho nedopúšťajú oni, dopúšťajú sa ho bežní občania, v tomto prípade najmä vodiči a účastníci cestnej premávky. Od obyčajných cestujúcich, cez predstaviteľov cirkvi až po najvyšších štátnych hodnostárov. Ak zločin priamo nevidíme, počúvame o ňom v druhom pláne z rádií v autách, reštauráciách, či benzínových pumpách. Kedykoľvek niekto z protagonistov zapne televíziu, zločin je tam. Smarzowski svoju krajinu nešetří a sústreďuje sa hlavne na tému všadeprítomnej korupcie, zároveň ju však zobrazuje s cynizmom seba vlastným. Všetci jednoducho „berú“ a divák sa s tým musí zmieriť.

V klasických noirových filmoch je zápleťka zväčša budovaná predstavením hlavného hrdinu a zločinu, spravidla v rýchлом slede za sebou. Smarzowski, na druhej strane, divákovi v prvej polovici predstaví hneď sedem charakterov oddelenia dopravnej polície a ich dennú rutinu, okorenenu o vzájomne prepletené mini príbehy jednotlivých dôstojníkov. Ich portréty sú síce strohou, no kruto presnou a cynickou analýzou súčasnej spoločnosti a sociálno-ekonomickej situácie v Poľsku. Ani jeden nepredstavuje morálny vzor (od noirových hrdinov sa to ani nedá čakať); majú svoje chyby, tajomstvá a poklesky.

V druhej polovici sa film preklopí z akejsi drsnej policajnej komédie s príchutou vodky do známeho hitchcockovského sujetu¹⁹ a zrazu sa ocitáme v žánrových mantineloch policajného thrilleru. Ktosi zavraždil člena

¹⁸ Zdroj: <<http://kultura.pravda.sk/film-a-televizia/clanok/58517-divaci-dostali-na-vrchol-rebricka-aj-love/>>.

¹⁹ Vo viacerých významných filmoch Alfreda Hitchcocka hlavný hrdina dostane do situácie „sám proti všetkým“; buď čelí obvineniu z vraždy, špionáže, alebo musí dokázať vinu, či nevinu niekoho iného. Je tomu tak napríklad vo filmoch

policajnej jednotky a podozrenie padne práve na hlavu novo vykryštalizovaného hlavného hrdinu. Jeho deťová linka sa stáva dominantnou. Kým v prvej časti je téma korupcie zámerne zosmiešňovaná a slúži skôr ako zdroj vtípu, v tej druhej je braná smrteľne vážne. Spoločne s pátraním hlavného hrdinu po skutočnom vrahovi sa dozvedáme, že podplácanie mieri až do tých najvyšších kruhov.

Zmierni sa aj tempo strihu, aby sme sa mohli naplno sústrediť na pátranie. Paradoxne, divák si toto zmierenie ani neuvedomí, jednak vďaka šikovne načasovanej zmene nálady filmu; má tak pocit, že príbeh sa naďalej nelútostne rúti vpred. Druhým dôvodom je fakt, že film ani na moment nevypadne z koľají žánru (čo je pri žánrových filmoch v stredoeurópskom regióne naozaj vzácnosť).

Smarzowski sa celý film hrá so zavedenými žánrovými klišé, pričom konštantne tlačí na boľavé miesta poľskej spoločnosti. Využívanie množstva „autentických“ záberov z ručných kamier a mobilných telefónov môžeme určitým spôsobom považovať za leitmotív filmu. Rozvíja ideu narcistickej spoločnosti závislej na technológiách a na obrazovkách mobilných telefónov vidíme akoby inú realitu. Podobné zobrazenie sveta prostredníctvom technológií a súradníc je zjavné v jednom z najznámejších filmov noir, *Biela Horúčava* (*White Heat*, R. Walsh, 1949).

Postavy

Hlavný hrdina

Keď niekde v polovici filmu konečne spoznáваме hlavného hrdinu, zisťujeme, že je to celkom solídny zástupca noirového archetypu. Po jednej obzvlášť divokej noci sa seržant Krol preberá vo svojom aute, zaparkovanom pod mostom a nepamätá si prečo. Následne vyšetrovanie špeciálnou jednotkou ukáže, že je hlavným podozrivým v prípade vraždy kolegu, ktorého telo sa našlo v rieke, len niekoľko metrov od miesta, kde sa ráno prebral. Krol je zatknutý, ale ako sa to už v žánri stáva, utečie a po zvyšok filmu musí dokazovať svoju nevinu, hľadať skutočného vraha a odhaliť vážne korupčné aféry.

Seržant Krol je, povedzme, trochu menej skazený, ako jeho kolegovia. Ako jediný neberie úplatky (tento fakt sa vo filme nezabudne viackrát zdôrazniť). Pije, podvádza svoju ženu s kolegynou z oddelenia a jediné, čo ho zaujíma, je jeho čierne BMW. Riadi sa akýmsi starosvetkým pohľadom na svet (Krol svoju ženu podvádza, keď však zistí, že aj ona podvádza jeho, berie to ako najväčšiu potupu) a spadeovským²⁰ morálnym kódexom. Nerobí mu problém byť svedkom, či priamym účastníkom právnych pokleskov svojich kolegov, chladnokrvnej vraždy by sa však nikdy nedopustil. Noirový hrdina je pošpinený a istým spôsobom hriešny. Prekračuje morálne hranice a je, viac či menej, vtiahnutý do sveta zločinu. Napríklad spomínaný Sam Spade spával v *Maltézskom sokolovi* s manželkou svojho zavraždeného partnera a začal si aféru s vrahyňou.

Hrdinov noirových filmov väčšinou sprevádza silný fatalizmus, badateľný od prvého nazretia do temnej uličky. Nech sa snažia akokoľvek, ich osud je dávno spečatený. Hoci seržant Krol očistí svoje meno, odhalením tajnej nahrávky spôsobí medzinárodný škandál a znovu sa pomerí so svojou ženou, proti mocným nedokáže bojovať a jeho život končí pod kolesami nákladného auta.

Femme Fatale

Kým americký noir stojí a padá na ženskej hrdinke, na jej vyžarovaní, erotizme, zákernosti a spôsobe, akým si prehadzuje svoje dlhé vlasy, Smarzowski ženy ukazuje v úplne inom svetle. V *Dopravákoch* ženské postavy vystupujú ako podvádzané manželky, klamané kolegyně, slúžia ako tovar, ako nástroj na uspokojenie sexuálnych potrieb mužov. Prostitútky, tanečnice, či luxusné spoločnice. Sú príveskom mužov a absolútne nijak nemotivujú hlavných hrdinov. Primárnou úlohou femme fatale je rozpútať v hlavnom hrdinovi emócie, stať sa motorom akéhokoľvek jeho konania a dať mu aspoň na moment pocítiť lásku. Ženské postavy *Dopravákov* v tomto smere celkom zlyhávajú.

ako *Sabotér* (*Saboteur*, 1942), *Ani tieň podozrenia* (*Shadow of a Doubt*, 1943), či *Okno do dvora* (*Rear Window*, 1954).

²⁰ Sam Spade, asi najznámejší noirový detektív, stvoril ho klasik americkej „drsné školy“ Dashiell Hammett a preslávil herec Humphrey Bogart vo filme *Maltézsky sokol* (*The Maltese Falcon*, J. Huston, 1941).

²¹ Zdroj: <<http://www.cineuropa.org/vd.aspx?t=video&l=en&id=241258&fmt=flv>>, rozhovor počas Filmového festivalu v Karlových Varoch 2013, z edície rozhovorov TEN EUROPEAN DIRECTORS TO WATCH at Karlovy Vary Film Festival.

Vedfajšie postavy

Podľa slov režiséra je jeho film príbehom siedmich hrdinov, ktorí majú reprezentovať sedem kapitálnych hriechov.²¹ Každý z ich vzájomne prepletených príbehov má svoj vlastný dramatický oblúk a postupne sa uzavrie (rasistickému policajtovi Banasovi sa narodí dieťa tmavej pleti, večne nadržanému Petryckemu sa stane nehoda pri orálnom sexe, alkoholik Trybus sa prepije až k záverečným titulkom, Madecka je nakoniec ohrdnutá samotným Krolom a Hawryluk spácha samovraždu, pretože ho ťaží svedomie z vraždy kolegu Lisowskeho).

4.2. Lóve

Forma

Formou *Lóve* azda najviac pripomínajú poľských *Dopravákov*. Dravá kamera, surový strih, zábery nočného veľkomesta a rýchly spád, to všetko má divákovi pripomínať, že sleduje film s adrenalinom v krvi. Kým však Wojciech Smarzowski je skúseným filmovým a televíznym tvorcom, na filme *Lóve* príliš vidno režisérov vek (v čase natáčania mal 24 rokov). Kroner pozná svoje mesto, vie, ktoré lokácie vyzerajú dobre na kamere, vie efektne natočiť nočnú naháňačku, ale Bratislava sa v jeho podaní nestala akousi postavou samou o sebe, tak ako sa to podarilo Varšave v *Dopravákoch*. Slúži skôr len ako zbierka kulís (táto časť sa odohrá na sídlisku v Petržalke, táto na internátoch v Mlynskej doline a táto scéna prvého bozku na tejto streche, z ktorej je krásny výhľad) pre situačnú, na okamžitých zážitkoch postavenú, kinematografiu.

Téma

Zmiešaním kriminálneho príbehu a milostnej drámy dávajú *Lóve* jasne najavo (na rozdiel od väčšiny súčasnej slovenskej filmovej produkcie pre všetkých a zároveň pre nikoho), na akú skupinu divákov cieľia. S trochou zveličenia možno povedať, že Jakub Kroner sa pokúsil o generačný film. O akúsi *Fontánu pre Zuzanu* 21. storočia.²² Je zaujímavé, kam sa reflexia slovenskej mládeže za ten čas posunula. Bezprostredné zážitky a situácie víťazia nad nejakou pevnou naratívnu líniou. Kroner zobrazuje zločin príťažlivo pre mladú generáciu; stačí doma celý deň hrať videohry, „húliť“ trávu a k večeru ísť ukradnúť nejaké to auto. Krádeže prinášajú hrdinom adrenalín, zábavu a hlavne peniaze. Ich životy a celá „zlodejská“ línia filmu pripomína počítačovú hru (jedná zo scén vykrádania nočného parkoviska je tak aj zámerne koncipovaná). Hrdinovia ukradnú auto, odovzdajú ho a získajú odmenu. Postupujú do ďalšieho levelu. Táto línia je uveriteľná, dobre natočená a dialógové výmeny (plné slangových výrazov a nadávok) solídne odsýpajú.

S noiroom začne mať Kronerov film niečo naozaj spoločné až s príchodom „milostnej“ línie, keď sa na scéne objaví mladá (a veľmi krásna) femme fatale Veronika. Vzniká nám niečo, čo možno nazvať „tínedžerským“ noiroom. Maťo sa zamiluje a zvažuje, že svoju zločineckú kariéru zavesí na klinec. Ocitá sa medzi Tomášom a Veronikou – medzi dvomi mlynskými kameňmi. „Milostná“ línia, žiaľ, nefunguje tak dobre, ako tá „zlodejská“. Melodramatické dialógy šuštia papierom a objavuje sa niekoľko zbytočných postáv (Veronikine spolumilovníčky). Obe línie sa aj naďalej striedajú, objavuje sa situačná komika (bizarná scéna v hotelovej lobby) a príbeh plynie k predvídateľnému, opäť osudovostou poznačenému koncu, bez výraznejších zvrátov.

Postavy

Hlavný hrdina

Zo začiatku sa film javí ako klasický „buddy film“,²³ postupne sa však ťahúňom stáva Maťo. Najprv ho ženie túžba po adrenalíne a ľahko zarobených peniazoch, neskôr sa motorom jeho konania stáva vzťah s Veronikou. Je síce vyvrheľom, ale Kroner sa snaží zobrazíť hlavne to dobré v ňom. S noirovými hrdinami Maťa spája život za hranicou zákona a fatalizmus, ktorý ho vedie k jedinému nevyhnutnému koncu. Jeho povrchne

²² *Fontána pre Zuzanu*, Dušan Rapoš, Československo, 1985 – film, takisto zameraný na mladšie publikum, z ktorého sa stal hit 80tych rokov.

²³ Filmový žáner, v ktorom sú hlavnými hrdinami dvaja ľudia (väčšinou muži) rôznych charakterov. Medzi prvé takéto dvojice patrili napríklad Laurel a Hardy.

podaná postava je však neschopná osloviť iného diváka, ako nástročného. Maťo je mladým nekomplikačným hrdinom pre mladého nekomplikačného diváka.

Femme Fatale

Ani Veronika nie je tou pravou ambicióznou a zákernou bytosťou, bez rešpektu pred mužmi, či pred zákonom. Matka ju opustila pri pôrode, vyrástla v sirotinci a teraz študuje manažment na vysokej škole. Fakt, že taká pohnutá minulosť Veroniku nijak negatívne neovplyvnila a počas celého filmu ňou nezmietajú žiadne temné vášne, nie je príliš uveriteľný.

Vedľajšie postavy

Najsilnejšou vedľajšou postavou je Maťov nejlepší kamarát a partner v zločine, Tomáš. Stelesňuje akoby Maťovo horšie „Ja“. Kým spoločne kradnú, užívajú si život, peniaze a dievčatá, všetko sa zdá byť v poriadku. Tomáš nesúhlasí s Maťovou túžbou po normálnom živote, ani s jeho láskou k Veronike. Všetko sa definitívne pokazí, keď pri jednej nevydarenej akcii zomrie človek. Vzťah tejto dvojice kamarátov je podaný uveriteľne a film je najsilnejší práve v momentoch ich vzájomnej priateľskej (v závere i nepriateľskej) konfrontácie.

4.3. Ve stínu

Forma

Film *Ve stínu* získal v roku 2012 deväť českých filmových národných cien Český Lev, vrátane cien za nejlepší film, réžiu, scenár (ďalej aj za nejlepší kameru, strih a výpravu). Zo všetkých štyroch vybraných filmov svojou formálnou stránkou najviac spĺňa žánrové normy filmu noir. Režisér David Ondříček sa v podstate ani netajil tým, že podobný film by rád natočil a vysoký rozpočet je na filme vidieť. Päťdesiate roky, v ktorých sa príbeh odohráva, sú zobrazené hodnoverne a napríklad zabudnutá podoba Václavského námestia je zdarnou ukázkou šikovného využitia digitálnych trikov. Z dnešného pohľadu (z pohľadu súčasného priemerneho človeka, znalého histórie na jednej strane a z pohľadu, ktorý nám ponúkajú filmy a televízia na strane druhej) sú päťdesiate roky všeobecne vnímané ako ponurá, temná a jednotvárna doba, plná úzkosti a strachu a tak je ladenie filmu do šera a akejsi vyprchanej šedi celkom príznačné. Kameraman sa v noirovosti neutápa, hlavné zločiny síce halí do tieňa, nie je to však tieň, stojaci v kontraste so svetlom, ako pri klasických noirových filmoch. Šedivá jednotvárnosť daného obdobia je reálna, nie zbytočne preštylizovaná.

Téma

Ve stínu svojou detektívnou líniou spĺňa noirové žánrové zaradenie. Tá je však potlačovaná niečím, čo chce by akousi obžalobou doby. Film sa celý čas javí ako silne antikomunistický, svedčí o tom aj záverečné venovanie obetiam vykonštruovaných procesov päťdesiatych rokov²⁴ a fakt, že hlavná postava kapitána Hakla nebola v Strane. Vo filme sa prelína viacero línií (menová reforma päťdesiatych rokov, silná antisemitská propaganda, Haklove problémy s manželkou), ktoré vytláčajú detektívnu líniu na okraj, následkom čoho pôsobí neverohodne, príliš vykonštruovane a jednoducho.

Postavy

Hlavný hrdina

Hlavným hrdinom je kapitán Hakl, čestný detektív v nečestnej dobe, manžel, otec rodiny. Ráno sa zobudí vo svojej domácnosti, naraňajkuje sa, manželka mu ožehlí čistú košeľu, objíme svojho malého syna, oblečie si „baloňák“²⁵, nasadí klobúk a vyrazí vyšetrovať zločin. Cigaretu si zapáli až vonku, pretože manželka ho nerada vidí fajčiť. Z každej cigarety kúsok odlomí, pretože „kapitán fajčí iba tú zdravú polku.“²⁶

Kapitán Hakl stelesňuje silný antikomunistický náboj filmu. Štylizácia do noirovej detektívnej pózy (klobúk, cigarety, cynizmus, nezištné pästné súboje) sa ostro bije so snahou tvorcov predstaviť ho ako spravodlivého odporcu režimu, ktorému doteraz poctivo slúžil a ktorý, koniec koncov, poskytoval živobytie jemu i jeho rodine. Navyše, Haklovo precitnutie a nadobudnutá nenávisť k režimu, by vyvolala väčšiu katarziu, keby bol

zo začiatku vykreslený ako oddaný straník. Kapitán Hakl miestami pripomína cnotného, asketického (náznak intímnych problémov v manželstve) rytiera so stredovekých románov. Keď si uvedomí, že proti tak obrovskému súperovi, akým je štátny aparát, nemôže zvíťaziť, nesnaží sa zachrániť si vlastný život (ako by to na jeho mieste určite urobil Sam Spade). Bojuje do konca. „Keď ti povedia, aby si zabil svoju matku, urobíš to?“²⁷ Hakl kladie túto otázku svojmu nadriadenému a sám dobre vie, čo bude nasledovať. Hrdinská smrť, ktorá nepôsobí veľmi dôveryhodne, najmä s prihliadnutím na predchádzajúce budovanie príbehu. Hakl svojou smrťou nezachránil odsúdených židov (ak je filmový proces parafrázou na Slánskeho proces,²⁸ tak ich nemožná záchrana vyplýva už z historických faktov), nepresadil ani spravodlivosť, pretože hlavných aktérov ochránil všadeprítomný štátny orgán a rozhodne nezachránil sám seba. Zabezpečenie rodiny, ktorá stratila otca a pomoc pri úteku nemeckého vyšetrovateľa je len slabou náhradou. Z hľadiska toho, čo chceli tvorcovia filmom v druhom pláne povedať, je tento záverečný obetavý čin pochopiteľným. Z noirového hľadiska je znemožnením noirového hrdinu ako takého, ale zároveň aj ďalším dôkazom, ako prispôbiť žánrového hrdinu tuzemským podmienkam.

Femme Fatale

Jitka Haklová, manželka kapitána Hakla, je veľmi netradičnou variáciou na femme fatale a absolútnym protipólom Mary Astor. Je to žena v domácnosti, starostlivá a obetavá. Bojí sa o budúcnosť svojho malého syna (prezieravo očakáva menovú reformu a rada by zachránila peniaze kúpou vzácneho obrazu). Miluje svojho manžela a trápi ju ich spoločné intímne problémy. Jediným náznakom temnejšej stránky povahy je sexuálne iskrenie medzi ňou a majorom Zenkem pri jednom so stretnutí v práčovni, to je však useknuté hneď v zárodku (podľa Mareka Epsteina, scenáristu filmu *Ve stínu*, z množstva verzií existovali aspoň dve verzie scenára, v ktorých pani Haklová majorovi podľahla).²⁹ Navyše, pani Haklová do finálnej tretiny filmu priamo nezasahuje. Leží v nemocnici po tom, ako ju napadol jeden z nepriateľov jej muža. Ako hýbateľ deja nemá väčší význam a jej postava je vo filme skôr vedľajšou.

4.4. Vášeň

Forma

Strohá, zrnitá čiernobiela kamera, fascinujúca práca so zvukom, ktorý v druhom pláne dopĺňa videné, minimalistické dlhé zábery. Svojou hrou svetla a tieňa *Vášeň* pripomína najväčšie noirové klasiky, zároveň je to forma rýdzo európska. Dalo by sa povedať, že až rýdzo panónska (podobnými premyslenými neprerušenými zábermi je známy Béla Tarr, spoluautor scenára, a takmer celá skupina mladých maďarských tvorcov, ovplyvnená práve Tarrow – Benedek Fliegauf, Kornél Mundruczó, Szabolcs Hajdu a iní). Fehér si vystačí s minimálnym priestorom, niekedy vidíme len náznak scény, zvyšok halí šero a tma. Často sa divák musí uspokojiť s dlhým záberom len do tváre hercov. To, čo chce autor povedať, s tým, ako to hovorí, teda forma a obsah, tu kráča ruka v ruke. Jedno bezchybne dopĺňa druhé. Bezvýchodiskovosť deja rovná sa bezvýchodiskovosť formy.

Téma

Cainova kniha, ani jej filmové spracovania, nikdy neboli príbehom o vražde; boli príbehom o tom, čo nasledovalo po nej, o váhe hriechu, o rozklade dôvery medzi milencami, hrozivej kombinácii zrady a seba nenávisťi. O uvedomení si viny. Fehér tejto téme pripisuje až starozákonnú prísnosť (film končí citátom so Zjavenia).

Vášeň sa nezdrzuje zbytočným úvodom, začína in medias res. Majiteľ autodiálne sedí v kuchyni oproti svojmu pomocníkovi, zatiaľ čo jeho manželka umýva riady. Majiteľ vstáva a zapína gramofón, z ktorého sa ozve tango. „*Tancujte!*“ rozkáže manžel a tento príkaz sa stáva jedinou replikou, ktorá z manželových úst za celý film zaznie. Žena a pomocník začnú tancovať, vyhýbajú sa vzájomnému pohľadu, aby na sebe nedali poznať vášeň, ktorá nimi zmieta. Potom manželku vezme do tanca manžel a svojim pohľadným pohľadom dáva pomocníkovi jasne najavo, že môže urobiť čokoľvek, žena aj tak patrí jemu (dej sa odohráva v 30-tych

²⁴ Veľké vykonštruované procesy koncom 40. a začiatkom 50. rokov v bývalom Československu. Odporcov režimu v nich podľa vopred pripravených scenárov odsúdili na dlhé tresty, často aj na smrť.

²⁵ Druh dlhého kabátu, obľúbená časť odevu filmových a literárnych detektívov.

²⁶ „Kapitán kouří jednom tu zdravou půlku.“ Túto vetu prenesie jeden z Haklových kolegov, keď vidí ako si láme cigaretu.

²⁷ „Když ti řeknou, abys zabil svou matku, uděláš to?“

²⁸ Keď ZSSR stratilo možnosť ovplyvňovať politiku Izraela skrz ľavicové hnutie po voľbách v roku 1949, sovietska politika nadviazala na proarabské stanovisko a začala silnú antisemitskú propagandu. Tento postoj ovplyvnil aj výber obžalovaných vo vykonštruovanom procese s Rudolfom Slánskym v roku 1952. Bolo vynesených 11 rozsudkov smrti.

²⁹ Prepis rozhovoru s Marekom Epsteinom je súčasťou prílohy.

rokoch 20teho storočia, kedy ženy doslova „patrili“ svojim manželom). Fehér nemilosrdne rozpráva obrazom; stačí jedna, režijne bravúrne podchytená scéna a o postavách vieme všetko.

Vášeň ženie milencov celou *Vášňou*; prvý pokus o vraždu nevychádza, druhý je však úspešný. Nastáva policajné vyšetrovanie. Až do tohto momentu film oplýva minimom dialógov. Fehér si vystačí s nočným dažďom, zvukmi autodiely, vzdialeným štekaním psa. Na scéne sa objavujú nové postavy právneho zástupcu a kňaza. Právny zástupca reprezentuje zákon ľudí, kňaz zákon Boží. Milenci sa začnú hádať a obviňovať jeden druhého, nemôžu však bez seba žiť. Vďaka šikovnosti právnika sú zbavení obvinení a zdá sa, že zákon ľudí vyhráva. Žena dokonca čaká dieťa, zdá sa, že dvojici je dopriaty šťastný život. Fehér však vie, že božím zákonom nikto neunikne a tak milenci zomierajú na rovnakom mieste, na akom zavraždili manžela.

Postavy

Hlavný hrdina

Film má tri hlavné postavy. Pôvodne sa volajú Cora, Frank a Nick, vo Fehérovom filme sú bezmenné. Mená ani nie sú potrebné. Všetko, čo o postavách potrebujeme vedieť, zistíme už v spomínanej prvej scéne. Fehér zrejme počítal u diváka aj so znalosťou predlohy. Už podľa nej je jasné, že postavy sršia noirovosťou. Majiteľova žena a pomocník sa na seba ani nemusia pozrieť a vidíme, ako to medzi nimi iskrí. Manželom zas lomcuje vášnivá žiarlivosť, ktorú si ako hrdý muž nedokáže priznať. Všetci traja vedia, že ich city celkom ovládajú a že sa rútia do pekla, nedokážu však (a nechcú) proti tomu bojovať.

5. Záver

Predložená projektová práca si položila za cieľ vybrať také filmy krajín V4, ktoré odkazujú na poetiku klasických noirových filmov sú súčasťou vlny oživenia záujmu o film noir. Ďalším cieľom práce bolo podrobiť tieto filmy rozboru a dokázať funkčnosť noirových archetypov v inom prostredí.

Po tom, ako sme v prvej časti charakterizovali film noir, jeho jednotlivé obdobia a základné znaky a opísali vývoj detektívnych žánrov v jednotlivých krajinách V4, sme na základe zvolených parametrov pristúpili k rozboru filmov. Zvoleným metodologickým postupom boli tieto filmy rozoberané z hľadiska formy, témy a postáv. Cieľom práce bolo odpovedať si na otázku, či môže rýdzo americký žáner a jeho prvky fungovať aj v európskom prostredí.

Prišli sme na to, že žáner je stále funkčný a má čo ponúknuť aj európskym (v tomto prípade najmä stredo-európskym) divákovi. Samozrejme, pri viacerých formálnych i obsahových úpravách. Noirové postupy môžu jednak slúžiť na zobrazenie pulzujúceho veľkomesta a žáner sa tak stáva súčasným obrazom modernej spoločnosti, ako tomu bolo v Amerike v 40-tych rokoch 20-teho storočia. Môžeme to vidieť v poľskom filme *Dopraváci*, ktorý zobrazuje každodenný život drsných policajtov vo Varšave a v slovenskom filme *Lóve*, ktorý sme nazvali akýmsi „tínedžerským“ noiro a ukazuje divákovi život mladých ľudí v Bratislave.

Film noir je však dnes braný už aj ako žáner dôb minulých a tak zasadenie jeho rozprávačských a formálnych postupov do minulosti je celkom prirodzené. Český film *Ve stínu* sa odohráva v 50-tych rokoch 20-teho storočia a zobrazuje komunistickú Prahu. Dej maďarskej *Vášne* je zasadený do 30-tych rokov 20-teho storočia do prostredia pustého a daždivého vidieku.

Filmy sa takisto nedržia ani klasickej noirovej formy. *Dopraváci* sú moderne natočeným filmom s frenetickým strihom a použitím viacerých druhov snímania (klasická kamera, found footage zábery z mobilných telefónov). *Lóve* sú na tom podobne, využívajú aj zábery priemyselnej kamery a niekedy šikovne rozdeľujú scénu, aby pripomínala počítačovú hru. *Ve stínu* dáva asi najviac spomenúť na noirové svetlenie, chiaroscuro a temné uličky veľkomiest. *Vášeň* svojou vyprázdnenou formálnou stránkou, dlhými zrnitými čierno-bielymi zábermi a minimom dialógov odkazuje na silnú osobitosť jej tvorcu.

Prišli sme na to, že tvorcovia jednotlivých filmov si žáner viac, či menej prispôbili tomu, čo chcú svojim filmom povedať. *Dopraváci* a *Lóve* sú rýchle filmy, ktoré sa snažia zachytiť moderný denný i nočný život svojich metropol. Kým *Dopraváci* témou všadeprítomnej korupcie majú čo povedať aj dospelému divákovi, *Lóve* sú svojou efektnou povrchnosťou určené najmä mladému publiku. *Ve stínu* je jednoznačne ambicióznym a drahým projektom, ktorý sa chce vyrovať veľkým európskym produkciám. Zároveň v sebe od začiatku nesie silné antikomunistické posolstvo. Tomuto posolstvu ustúpil jednak detektívny príbeh a jednak charakter hlavnej postavy. Napriek tomu, že sa asi najviac podobá klasickému noirovému detektívi, zároveň sa od neho významne líši. Detektív je tu milujúcim otcom rodiny, ktorý je pre ňu ochotný obetovať (a

nakoniec naozaj aj obetuje) svoj život. *Vášeň* si prispôsobuje klasickú noirovú predlohu a tvorcovia k nej pristupujú s až starozákonnou prísnosťou.

Jednotlivé filmy a história detektívky v krajinách V4 nám dáva možnosť nahliadnuť, ako k tomuto žánru krajiny pristupujú. Česká a slovenská kriminálka/detektívka sa dlhodobo vyvíjala spoločne a má tradíciu. V jednotlivých obdobiach sa striedal vážnejší, či odľahčený pohľad na ňu. Využívala svoje prostredie, nebála sa stavať ani na silných charizmatických hrdinov a ich predstaviteľov. Po rozpade Československa sa detektívke začalo dariť najmä na televíznych obrazovkách vo forme seriálov. Poľsko od 90-tych rokov 20-teho storočia oplýva silnými žánrovými snímkami, žánrovým filmom sa u našich severných susedov naozaj darí. Často krátko bývajú ovplyvnené americkými rozprávačskými postupmi. V minulosti v Poľsku vznikali zásluhou výnimočných tvorcov, ktoré kombinovali noirové postupy s vyrovnávaním sa s traumatickou vojnovou minulosťou. Mnohí maďarskí filmoví umelci emigrovali začiatkom 20-teho storočia do USA, aby sa z nich následne stali nesmrteľní tvorcovia noirových filmov. Na domácej scéne detektívny žáner také silné postavenie a tradície nemal, tvorcovia sa skôr pokúšali o silný psychologický ponor. Až v 90-tych rokoch a po roku 2000 sa začali objavovať naozaj žánrové filmy.

Žáner sa teda zmenil. Nielen jeho prenesením do európskych podmienok, ale aj tým, že žánrová tvorba v súčasnej stredo-európskej kinematografii už tvorcov neobmedzuje, naopak tvorcovia žáner prispôbujú sebe. Vybrané vzorky sú navyše príkladom, že žánrové filmy sú pre diváka príťažlivé a majú aj v tomto filmovom prostredí šancu na úspech. ■

6. Použité zdroje

- ALTON, John: *Painting with Light*. Berkeley: University of California Press, 1995 [1949].
- BIESEN, Scheri Ch.: *Blackout: World War II and the Origins of Film Noir*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2005, str. 116.
- BORDE, Raymond - CHAUMENTON, Etienne: *Panorama du Film noir américain 1941–1953*. Les Editions de Minuit, 1955, str. 122–23.
- CROOK, Dorothea: *The Ordeal of consciousness in Henry James*, Cambridge University Press, 1962, str. 16.
- DOHERTY, Thomas: *Hollywood's Censor*. New York: Columbia University Press, 2007, str. 243–51.
- ELSAESSER, Thomas: *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*. London: Routledge, 2000, str. 424.
- GROBEL, Lawrence: *The Hustons*. Scribner, First Edition edition, 1989.
- CHANDLER, Raymond: esej *The Simple Art of Murder*. The Atlantic Monthly, 1944.
- KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German film (Princeton Classic Editions)*, Princeton University Press, 2004.
- KRUTNIK, Frank: *In a Lonely Street*. Routledge, 1991, str. 17–23.
- LYONS, Arthur: *Death on the Cheap: The Lost B Movies of Film Noir*. New York: Da Capo Press, 2000.
- MULLER, Eddie: *Dark City: The Lost World of Film Noir*. New York: St. Martin's Press, 1998, str. 51.
- NAREMORE, James: *More than Night – Film Noir in its Context*. University of California Press, 1998.
- NEALE, Steve: *Genre and Hollywood*. London, Routledge, 2000, str. 173–174.
- O'BRIEN, Charles: *Film Noir in France: Before the Liberation*. Iris 21, 1996.
- OLIVER Kelly – TRIGO, Benigno: *Noir Anxiety*. University of Minnesota Press, 2003.
- PARK, William: *What is Film Noir?* Bucknell University Press, 2011.
- PLACE, Janey – PETERSON, Lowell: *Some Visual Motifs of Film Noir (1974)*, v SILVER, Alain – URSINI, James ed.: *Film Noir Reader*, New York Proscenium Publishers, 1998.
- RICH, Nathaniel: *San Francisco Noir*. New York: Little Bookroom, 2005, str. 8.
- ROSS, Kristin: *Fast Cars, Decolonization, and the Reordering of French Society*. Cambridge: MIT Press, 1995, str. 134.
- SCHATZ, Thomas: *Hollywood Genres*. McGraw – Hill, Humanities/Social Sciences/Languages, 1981, str. 111.
- SCHRADER, Paul, *Notes on Film Noir*. 1972. In GRANT, K. Barry (ed.): *Film Genre Reader III*. University of Texas Press, 2003.
- SILVER, Alain – URSINI, James (eds.): *Film Noir Reader*. New York, Limelight Edition, 2004, str. 11.
- SILVER, Alan – WARD, Elizabeth (eds.): *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style*. New York: The Overlook Press, 1992, str. 269.
- SULLIVAN, Vernon: *J'irai cracher sur vos tombes*, Éditions du Scorpion, 1946.
- ŽIŽEK, Slavoj: *In His Bold Gaze My Ruin Is Write Large*. In ŽIŽEK, Slavoj: *Everything You Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. London: Verso, 1992.

7. Prílohy

Prepis rozhovoru s Marekom Epsteinom, autorom scenára k filmu *Ve stínu*.

Film *Ve stínu* má výrazný noirový nádych. Bol to zámer, že ste niečo také napísali? Ako vznikol scenár?

Marek Epstein (ďalej len M. E.): Tak teraz siaham naozaj až niekam na dno svojej pamäte, takých šesť alebo sedem rokov dozadu. David Ondříček chcel natočiť detektívku z päťdesiatych rokov a myslím, že veľmi skoro potom prišiel s nápadom, že to chce natočiť v štýle noir. Myslím, že najneskôr od námetu už bolo jasné, že by to najradšej točil v tomto štýle. Presné zadanie tam však nebolo, myslím, že skôr sme chceli napísať príbeh, ktorý bude nejakým spôsobom fungovať a tá forma sa, samozrejme, dá v rámci toho rozprávania aplikovať, takže a priori sme chceli urobiť film, ktorý bude zrozumiteľný, ktorý bude detektívny, niečím iný a do určitej miery edukatívny. Zároveň by však mal byť zábavný. To je taká hranica toho, čo je dnes znesiteľné, aby divák nemal pocit úplnej prázdnoty, že film videl. Chceli sme vymyslieť fikciu, lož na hrane toho, aby film na jednej strane vychádzal z reálií a budil v divákovi dojem, že takto sa to mohlo stať a zároveň v sebe mal nejaký presah. Asi to, čo chce každý scenárista a filmový autor.

Hlavná postava kapitána Hakla v mnohom pripomína klasického noirového detektíva, v mnohom sa však aj odlišuje. Ako vznikala? Aké boli vaše inšpirácie?

M.E.: My sme s Davidom Ondříčkom od začiatku viedli taký boj. Ja som chcel napísať psychologický, politický thriller z päťdesiatych rokov a on chcel natočiť detektívku v štýle noir. Dlho, dlho sa tie verzie scenára točili oveľa viac okolo kapitána Hakla, jeho rodiny, jeho zázemia, kto je a odkiaľ pochádza a ako sa to z vonku premieta do jeho vzťahu. Pôvodne boli postavy kapitána Hakla a nemeckého majora Zenkeho dve paralelné postavy, protagonist a antagonista. Zhodou okolností a behu dejín sa dostali do nejakej voľby, ktorá mala byť pre oboch fatálna. Lenže David chcel viac detektívky a menej psychologického thrilleru a tak sa postupne uberalo z rodiny, uberalo sa aj z problémov kapitána Hakla.

Pre mňa bolo na začiatku dosť ťažké písať dobovú detektívku, hovoril som Davidovi, že ja som v tej dobe nežil, nie som ani nijak zvlášť dobrý historik, nevedel som, aký kľúč k písaniu zvoliť. Povedal som si, ten kľúč musí byť pre mňa tá postava, musím jej rozumieť. Spomenul som si, že som niekedy v mladosti čítal knihu od Johna Irvinga, ktorá sa volala Pitná kúra. Síce nepatrí medzi jeho najlepšie, ale ja som si spomenul, že tam vystupovala jedna taká postava profesora literatúry. Tento profesor chce na všetkých zapôsobiť, najmä na študentky. Chce ich všetky ohúriť a získať. Je tam jedna najkrajšia, ktorú chce úplne najviac a celou knihou sa táto túžba ťahá. Profesor však má problémy s erekciou, až dôjde k bodu, kedy sa jeho túžba a tieto problémy pretnú.

Povedal som si, že tento motív môžem využiť v scenári. Mám postavu policajta, hrdinu, kádra, ktorý má toho v práci naozaj dosť a doma začne mať problémy so svojim intímny životom. V tej dobe by svojej žene samozrejme nikdy nepriznal, že trpí podobným problémom. Tento kľúč som mal v scenári dlho, vravel som si, že už svoju postavu trochu poznám. Policajt, ktorý je tvrdý, charakterný, ale doma mu to akosi „nestojí“. Keď sa potom objaví nemecký major, ktorému všetko funguje tak, ako má, je len prirodzené, že odmietaná manželka sa po ňom začne obzerať.

Ako som však už povedal, postupne sa aj z tohto ukrajovalo. Pre mňa bol príbeh od začiatku o dvoch hlavných postavách. Z nemeckého majora sa potom uberalo stále viac a viac, už nebol tým typickým antagonistom, ale iba niekým, od koho sa kapitán Hakl mohol odraziť. Prestal byť jeho dôstojným spoluhráčom. Na tento film sme všetci vynaložili veľa energie, ja ho mám rád, podľa mňa forma funguje, ale pre mňa osobne sú tam niektoré prázdne miesta. Z tých všetkých liniek, ktoré som v scenári mal a ktoré tam nakoniec ostali, mi vychádza tá hlavná postava dosť málo životná.

Náznak toho, že kapitán Hakl so svojou ženou nespáva, vo filme stále je.

M.E.: Áno, je to tam.

Ja som to pochopil tak, že je až príliš ponorený do svojej práce, preto zanedbáva svoju manželku.

M.E.: Ja som si však hovoril, že v dnešnej dobe je to už príliš veľké kliše. Áno, ono to možno funguje, veď prečo nepoužiť kliše. Lepšie ním začať, ako v ňom skončiť. Ale ja tomu teraz menej rozumiem. Človek si to môže vyložiť hocijak. Ja som tam kedysi mal akúsi kauzalitu, prečo Hakl so svojou ženou nespáva a vďaka

nej sa potom rozvíjal aj jej vzťah s nemeckým majorom. Jednoducho mi veci viac do seba zapadávali. Ale tú len moje ješitné reči autora.

Trochu ste teraz odpovedali aj na moju ďalšiu otázku, týkajúcu sa Haklovej ženy. Jej charakter je dosť odlišný od typickej femme fatale. Myslíte si, že keby ste túto viedli trochu viac negatívnym smerom, napríklad, keby podviedla svojho muža, že by to mohlo príbehu pomôcť? Mohol by sa stať viac dramatickým?

M.E.: Myslím, že v aspoň dvoch verziách z tých celkovo sedemnástich, ktoré sme mali, nemeckému majorovi určite podľahla. Prinajmenšom to nebolo tak jasné a cudné, ako je tomu teraz. Tie hranice a psychológia boli posunuté oveľa ďalej. Vyprávačom však nie som ja, vyprávačom je režisér, rozhodol sa, že nastaví hranice takto. Že to bude detektívka, kde sa v tme niekde chodí, vyšetruje a búcha sa zozadu do hlavy.

Záporným hrdinom je vo filme *Ve stínu* štátny aparát, ktorého zosobňuje policajný veliteľ. Záporným hrdinom vlastne ani nie je major Zenke...

M.E.: Keby malo byť všetko tak, ako sme si to vymysleli pôvodne, tak si divák mal dlho myslieť, že práve Zenke je hlavou všetkého zla, že on je strojcom všetkých smrtí. Keby to bolo dobre napísané, niekde v druhom bode zvratu by sa malo prísť na to, že aj on je iba nastrčená figúrka, nástroj. Obeť. Istým spôsobom to vo filme vidno aj teraz...

Ak je teda záporným hrdinom štátny aparát, tak sa proti nemu vlastne ani nedá bojovať. V príbehu silne cítit tú osudovosť, charakteristickú pre film noir. Ani hlavný hrdina nemôže vzdorovať...

M.E.: My sme chceli napísať a natočiť film, ktorý bude uveriteľný a ktorý bude mať dobrý, pozitívny koniec. Aby to neskončilo tak, že všetci umrú. Hoci, tak je to najpravdepodobnejšie, v tej dobre nikto nevyhrával a predstava nejakého detektíva, ktorý všetko vyrieši, je dosť nereálna. Dlhú sme hľadali možnosť, ako to vyriešiť a nádej sme videli v tom malom chlapcovi. Tie najbanálnejšie veci niekedy vymýšľate najdlhšie. Trvalo nám dlho, než sa nám podarilo aspoň trochu naznačiť, že nie je všetko také čierne, ako sa zdá a že niekedy sa to môže aj trochu rozjasniť.

Ve stínu je dobrou fúziou klasických prvkov filmu noir a domácej filmárskej tradície. Myslíte si, že toto by mohla byť cesta, ktorou sa môže české kinematografia vydať alebo je to len výnimka?

M.E.: To ja povedať nemôžem, ani nedokážem. Čo však viem je, že teraz chystáme ďalší projekt, aj keď nerád rozprávam o chystaných projektoch, ktoré následne nemusia vyjsť. Je to česko-slovenská koprodukcia, dej by sa mal odohrávať na prelome rokov 1918 / 1919. Je to vlastne adaptácia jednej z poviedok Michala Hvoreckého z jeho zbierky Lovci a Zberači. Keby sa nám to podarilo, mal by to byť zase žánrový film, povedal by som, že veľmi štylizovaná komédia, až paródia.

Myslím si, že žánrové filmy poskytujú možnosť, že na ne ľudia začnú chodiť. Žijeme v dobe, kedy ľudia do kín nechodia alebo chodia len veľmi málo. Problém je v tom, že každý takýto film je veľmi drahý a nenatočíte ho za „pár“ miliónov. *Ve stínu* bola veľká koprodukcia, ten film bol veľmi drahý a aj preto sa asi päť krát odkladal. Strach ísť do takéhoto projektu a zadlžiť sa, zničiť sa, je obrovský.

Myslíte si, že film noir a jeho moderné variácie má nejakú budúcnosť v krajinách V4?

M.E.: Ja si myslím, že práve táto doba, v ktorej žijeme, je veľmi vďačná. Je veľmi blízka tomu, keď noir v Amerike „frčal“. Prinajmenšom čo sa týka nejakého kostýmového dizajnu, či reálií, je to asi ideálna doba. Ale ak by sa niekto odhodlal natočiť temný film, výsostne obrazovo štylizovaný do noiru, tak nedokážem presne povedať, či by to fungovalo. Každopádne, detektívky sa točia ďalej, osudový hrdinovia, femme fatale. V tomto smere sa to veľmi neposúva...

Váš film ukázal, že takéto spojenie celkom funguje...

M.E.: V tomto smere do filmu vniesol režisér Ondříček veľký vklad, pretože možno keby sa to natočilo akokoľvek inak, tak by bola viditeľná tá banalita, kam sa nám podarilo dokopať ten scenár... (smiech)

Rátali ste s tým, že film uspeje v zahraničí?

M.E.: To je otázka skôr na režiséra. Myslím si, že ako scenárista sa musíte pokúsiť napísať čo najlepší príbeh. Áno, keď píšete, môžete sa vyvarovať – a u historických filmov to urobíte automaticky – vyvarujete sa istých lokálnych problémov. Vytvoríte si zoznam, čo diváci možno poznajú, čoho sa môžu všeobecne chytiť, niečo, čo korešponduje s dneškom, ale robíte to všetko preto, aby ste sa zavďačili divákovi. Teraz, o pol

roka, za rok. Film tým okrádate o istú nadčasovosť. Ak by som bol génius, tak vytvorím niečo strašne originálne, lokálne, ale zároveň univerzálne. Divák si potom povie, to je skvelé, to sa mohlo stať len tam, ale ja tomu rozumie, je to skvelý vtip.

Takže tá snaha tam, samozrejme, bola. Oprieť to o niečo, čo sa deje iba tu. Pôvodne sme tam chceli mať oveľa viac menovej reformy, pretože čím viac si to naštudujete, zistíte, že to bola naozaj hrôzostrašná zlodejina. Zároveň sme však zistili, že tá doba predtým je pre nás trochu zaujímavejšia. Tej politiky tam bolo na detektívku jednoducho už trochu veľa, preto sme ju museli vyhádzať, aby to bolo pre divákov zrozumiteľné.

Hovorili ste o prinajmenšom 17 verziách scenára. Niektoré reakcie na váš film tvrdia, že detektívna línia je príliš jednoduchá, príliš jasná, náhoda a deus ex machina v nej fungujú viac, ako by mali. Myslíte si, že za to môže toľké prepisovanie? A čo ste vlastne chceli rozprávať viac? Detektívny príbeh, či štúdiu doby?

M.E.: Z môjho pohľadu, keď som viac venoval tej psychologickému stránke, tak tam neboli dobre viditeľné priamočiare ťahy toho detektíva. Boli síce viac odôvodnené, ale zároveň boli napojené na nejakú emóciu a nezdali už akoby také čisté. V tejto podobe on príde domov a hneď sa niečo stane, vezme si sako, ide sem, potom ide sem a sem. Medzitým sa však odohrávali ešte ďalšie veci, ktoré dávali jeho konaniu kauzálny dôvod, prečo sa to všetko vlastne deje. Podľa mňa tam tieto dôvody chýbajú, ale to je len môj pyšný názor autora.

Raz ako autor zistíte, že do určitej miery môžete svoj scenár ovplyvňovať, dlho ho môžete ovplyvňovať, potom je film na svete je to vaše dieťa a vy ho musíte mať rád taký, aký je.

Vo filme veľmi silno zaznieva téma diskriminácie židov...

M.E.: V Sovietskom zväze sa v tých rokoch šírila silná antisemitská vlna, ktorá sa postupne rozšírila aj k nám. Keď režim potreboval nepriateľov a už všetkých ostatných vyhubil, tak prišiel rozkaz vyberať z vedenia tých, ktorí neboli príliš pohodlní a zároveň majú židovský a iný pôvod. Takýto prípad sa tam však nestal, že by zobrali celú židovskú obec, to bola naša fikcia. Židia prežívali veľmi krušné časy, lebo zo židovského štátu sa nestal komunistický, ale dostal sa pod vplyv Spojených Štátov Amerických. Nenávisť voči Sionu bol veľká.

Nedávno, asi pred tromi mesiacmi, som sa zúčastnil prehliadky európskeho filmu v Alžírii. Podarilo sa ju zorganizovať aj napriek pomerne veľkému odporu Alžírčanov. Premietali tam náš film a bol som veľmi prekvapený, keď plné kino fandilo v závere tomu žalobcovi. Oni naozaj chceli, aby tých Židov popravili, obesili. Obecné povedomie voči Izraelu je v arabskom svete naozaj militantné. Potom som sa zúčastnil diskusie, ktorú by som radšej nikomu neprial. Je to zaujímavé, keď pustíte film v inom kultúrnom prostredí a ten zrazu dostáva úplne iné významy.

Niekde som čítal, že Ivan Trojan odmietol, aby bola postava kapitána Hakla členom strany. Teda, aby bola komunistom...

M.E.: Ivan Trojan sa hlavne niekde pri pätnástej verzii rozhodol, že hlavná postava nemôže mať problémy s erekciami. Tým pádom nám zo scenára vypadla linka, ktorú som tak dlho miloval a ktorá bola pre mňa podstatná. Samozrejme, je to Ivan Trojan, je tu hviezdou a ja ho mám rád a chápem jeho pohnútky.

My sme potom zisťovali, či môže v tej dobe existovať niekto, kto pracuje pri polícii, má zbraň a nie je komunist. Najprv nám povedali, že to možné nie je. Každý, kto bol ozbrojený, bol predtým preverený a bol členom Strany. V Policajnom múzeu nám však povedali, že do hodnosti kapitána mohol človek nosiť zbraň a nemusel byť v Strane, hlavne, ak bol pre z nejakého dôvodu pre políciu a režim dôležitý. A teraz si vyberte. Mali sme jednu verziu, v ktorej bol Hakl straníkom a prišlo mi presvedčivejšie to jeho precitnutie, že niečo presadzujete, niečomu veríte a ono sa vám to zrazu zrúti. Zistíte, že režim, ktorý podporujete je zlý a nefunkčný. Postupne s ďalšími verziami však z tejto myšlienky zišlo...

Absolvovali ste teda seriózny výskum...

M.E.: Na začiatku vždy musíte vedieť viac, než nakoniec napíšete. Najhoršie je, že si z toho potom aj tak nič nezapamätáte, pretože začnete písať nový film, novú rešerš.

Nemali ste strach púšťať sa do dobového filmu? Ľudia sú náchylní kritizovať a pochybovať, či sa veci naozaj mohli odohrať tak, ako ich zobrazil film...

M.E.: Keď to stojí za tú diskusiu, tak je to asi dobre. Na tomto sa mi potvrdilo, že keď sa človek rozhodne, že niečo je takto, je pre neho tak, nech sa deje čokoľvek. Mám pocit, že keď si vytvoríte tézu, že sa niečo mohlo stať, tak sa to jednoducho naozaj mohlo stať. Prídete napríklad do policajného múzea a oni vám tam nie sú schopní povedať, ako vyzerala dobová policajná uniforma. Povedia, tu končili tie predrevolučné, potom tu boli ešte tie vojenské, potom sa začali prešívajú...takže, oni mohli mať na sebe praktiky čokoľvek. Žijeme v dobe expertov, na jednu otázku dostanete desať rôznych odpovedí a vy si musíte vybrať. V tej chvíli ste bombardovaný ďalšími deviatimi názormi, ktoré tvrdia, že to bolo inak. Otázkou samozrejme je, pre koho chcete robiť film. Film je lož, vždycky to bude lož a vašou úlohou je predať tú lož čo naj dôveryhodnejšie. Stále tu však bude to percento, ktoré vám neuverí. Ako keď policajt pozerá detektívny seriál...

Čo je pre vás „noir“? Videli ste nejaké filmy? Oplynili vás nejakým spôsobom? Ako by ste tento žáner / nežáner charakterizovali?

M.E.: Film noir pre mňa pri vyslovení požiadavky na napísanie detektívneho scenára hral akúsi podvedomú rolu. David Ondříček chcel temný a neosobný film, v ktorom sa hrdina zaplieta a prepadá do niečoho, čo je väčšie ako on sám a čomu osudovo nedokáže uniknúť. Zároveň som si zo školy pamätal drobnosti ako, že termín vznikol až v štyridsiatych rokoch vďaka francúzskej filmovej kritike a štýl sa odvolával na nemecký expresionizmus. Takže sa vo mne asi bil Murnau, Lang, Welles a Billy Wilder. Jeden konkrétny film mi predlohou nebol. Väčšina tých filmov je pre mňa temnejšia, než je môj pohľad na svet a tak ani nie som skalný fanúšik tohto žánru. Paradoxné je, že vo svojej dobe to bol moderný súčasný trend, dnes je to historický žáner a tak ho vnímam aj ja.