

zachytávanej spoločenskej situácie. Spresnenia takejto podoby krutosti, zločinu a trestu predpokladá neselektívne poňatie akejkol'vek existencie. Samotný komentátor, ústredný rozprávač zostáva informovaným pozorovateľom a strážcom, ktorý konfrontuje vlastný záujem definovať rôznorodosť vecí so záujmom ďalších postáv.

K nástrojom intenzívneho rozpamätávania a zároveň zabúdania patrí v kontexte celého textu podoba sna. Rozprávačovi ponúka možnosti ozvláštnenia konkrétneho prípadu. Princípy takto projektovaného sveta zostávajú vo viacerých bodoch skryté, a to napriek tomu, že sa text nepúšťa do otvorených myšlienkových experimentov. Nástroje pamäti totiž nezodpovedajú súkromným šifráм jednotlivých protagonistov, ktorí by sa vyhýbali konvenčným a banálnym kategóriám individuálneho bytia: „*Naordinovať sny. Aký sen sa má dostaviť, o čom sa mu má snívať. Jeden z jeho najobľúbenejších objednaných snov bol o tom, že robí v záhradke*“ (s. 94). S miernym odstupom môžeme hovoriť o prezentácii neprítomných predstáv. Ich základ kontrastuje s tvrdou a neúprosnou „prítomnosťou“. Práve tá generuje vďaka vlastnému odcudzenému poriadku znepokojenie, ktoré sprevádza permanentný dialóg uprostred rozprávania. To napriek všetkému privádza čitateľa k zdrojom hrôzy. V ňom si vyberá z katalógu telesných a duševných tráum, pomenúva ich univerzálnym jazykom, na ktorom participuje celé spoločstvo. Kľúč k takejto skupine modelov podáva autor spôsobom jemu vlastným. Napriek všetkým diferencovaným pochybnostiam vytvára maketu zrozumiteľného systému, ktorý odráža hodnotovo hierarchizovaný svet a množinu jeho špecifických kultúrnych identít.

#### LITERATÚRA

JOHANIDES, Ján: *Trestajúci zločin*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1995.

JOHANIDES, Ján: *Zločin plachej lesbičky/Holomráz*. Bratislava : GENEZIS, 1992.

### DŮm na samotě ve filmu noir

PETRA DOMINKOVÁ, Univerzita Karlova, Praha

Termín *film noir* zrejme poprvé použil 28. srpna 1946 francouzský filmový kritik Nino Frank v časopise *L'Écran français*. Označil 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*. 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, jejichž knihy francouzská veřejnost znala pod termínem *roman noir*. Termín *film noir* se proto přímo nabízel.

O *filmu noir* bylo napsáno nepřeborné množství literatury a od samého počátku se vede bouřlivá diskuse o tom, co to vlastně je: zda žánr, styl, hnutí, proud, cyklus, tón, nálada, stylistická a narativní tendence či podžánr kriminálního thrilleru, gangsterky, nebo detektivky. Jedno je však jisté: 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“. Roli města také zdůrazňují mnohé klíčové prameny k bádání o *filmu noir*. Třeba podle Jamese Naremorea je městské prostředí jednou ze čtyř hlavních charakteristik *filmu noir*: „Termín (*film noir* – pozn. P. D.) 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).“<sup>1</sup> 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).“<sup>2</sup> 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“.<sup>3</sup> Jiný akademik, Frank Krutnik, popisuje město *filmu noir* takto: „Město *filmu noir* je ústřední scénou, na níž se odehrává drama ztráty ‚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.“<sup>4</sup>

I když nechci zpochybňovat, že město jako místo děje má ve *filmu noir* prominentní postavení, je zřejmé, 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. V tomto textu bych se ráda věnovala specifické skupině filmů noir, které se odehrávají v domech na samotách.

\* \* \*

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

<sup>1</sup> NAREMORE, James: Dějiny jedné představy. In: *Kino-Ikon*, vol. 11, 2007, č. 1, s. 40.

<sup>2</sup> HAYWARD, Susan: *Cinema Studies: The Key Concepts*. London, New York : Routledge, 2002, s. 129.

<sup>3</sup> SHADOIAN, Jack. *Dreams & Dead Ends : The American Gangster Film*. New York : Oxford University Press, 2003, s. 7.

<sup>4</sup> KRUTNIK, F., Something More Than Night. In: CLARK, David B. (cd.): *The Cinematic City*. London, New York : Routledge, 1997, s. 89.

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 idylický,<sup>5</sup> nebo se tak alespoň jeví – 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 jejích rodičů. Žijí si spokojeně do doby, než zde začne pomáhat Nate, Meganin spolužák. Navzdory přísnému zákazu od Peta 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 Natovi 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 Natovy 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 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 „uženu“. Uklouzne na skále a zřítí se. Podobně jako ve filmu *The Red House*, i zde zapříčiní příchod 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 přechájí před policií. Jak se brzy ukáže, jeden z gangsterů, Charlie, se s Eliza-

<sup>5</sup> I ve smyslu, v jakém tento pojem využívá Bachtin (BACHTIN, Michail Michailovič: *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, s. 347–363) a Hodrová. Hodrová uvádí: „Idylický žánr zná ‚šťastný dům‘, který je středem idylické krajiny, přibyték jako místo nezkaleného či nanejvýš dočasně narušeného rodinného štěstí, dům jako prostor skýtající útočiště před ‚hrozným světem‘“ (HODROVÁ, Daniela: *Mista s tajemstvím (kapitoly z literární topologie)*. Praha: KLP, 1994, s. 70).

beth 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 řece, Daniel v *On Dangerous Ground* spadne ze skály a Ednu, gangsterku ze *Storm Fear*, shodí jeden z její 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. 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 Natovi, navzdory tomu, že 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 vystrašená“.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> MODLESKI, Tania: *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. New York, London : Methuen, 1984, s. 59.

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 patří do této skupiny 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“.<sup>7</sup>

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*,<sup>8</sup> 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 Rebeccy, 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 Ralpha) a přesvědčit ji o jejím chabém duševním zdraví. Účelem je dohnat ji k sebevraždě, a zamaskovat tak předchozí vraždu právě 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.

<sup>7</sup> WALDMAN, Diane: „At last I can tell it to someone!“. Feminine Point of View and Subjectivity in the Gothic Romance Film of the 1940s. In: *Cinema Journal*. Winter 1984, vol. 23, č. 2, s. 29.

<sup>8</sup> Viz např. rozhovor s Fritzem Langem v knize BOGDANOVICH, Peter: *Who the Devil Made It*. Conversations with legendary film directors. New York : Ballantine, 1998, 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, Tom: *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*. London : BFI, 2000, s. 346 – 347).

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 (v tomto aspektu se domek na samotě z trojice výše zmíněných filmů zcela shoduje s luxusními sídly z pěti 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 loďky, kterou pustil na rozbourané 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 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). V jednom momentě narazí na překážku, neprostupnou řadu keřů, která jí zabráni 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. 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. 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. Hradbu keřů (a mlhu), která zabránila Celii uprchnout od psychopatického manžela, jsem již zmínila. Ve filmu *The Spiral Staircase* se zase strhne hustý déšť, když je Helen takřka na konci své cesty domů, a upustí klíč. Chvilí 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.

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.“<sup>9</sup> 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. 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*) nebo parku (*Secret Beyond the Door...*). Není divu, že se všechny pět pohybuje na pokraji šílenství.

Na závěr bych chtěla shrnout, 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 nepříznivými místními obyvateli. 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 nezdědka 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 tomto příspěvku 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 obětím (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

<sup>9</sup> SOBCHACKOVÁ, Vivian: Lounge Time: Chronotop filmu noir a období poválečných krizí. In: *Kinoikon*, vol. 11, 2007, č. 1, s. 83.

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.

#### FILMOGRAFIA

Dark Waters (Temné vody, André de Toth, 1944)  
 Double Indemnity (Pojistka smrti, Billy Wilder, 1946)  
 Laura (Otto Preminger, 1944)  
 Maltese Falcon, The (Maltézský sokol, John Huston, 1941)  
 Murder, My Sweet (Vraždi, miláčku, Edward Dmytryk, 1944)  
 My name is Julia Ross (Jmenuji se Julia Ross, Joseph H. Lewis, 1945)  
 On Dangerous Ground (V nebezpečném území, Nicholas Ray, 1952)  
 Rebecca (Mrtvá a živá, Alfred Hitchcock, 1940)  
 Red House, The (Rudý dům, Delmer Daves, 1947)  
 Secret Beyond the Door... (Tajemství za dveřmi, Fritz Lang, 1948)  
 Spiral Staircase, The (Točité schodiště, Robert Siodmak, 1946)  
 Storm Fear (Strach z bouřky, Cornel Wilde, 1955)

#### LITERATÚRA

BACHTIN, Michail Michailovič: *Román jako dialog*. Praha : Odeon, 1980.  
 GUNNING, Tom: *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*. London : BFI, 2000.  
 HAYWARD, Susan: *Cinema Studies: The Key Concepts*. London – New York : Routledge, 2002.  
 HODROVÁ Daniela: *Mista's tajemství (kapitoly z literární topologie)*. Praha : KLP, 1994.  
 KRUTNIK, Frank: Something More Than Night: tales of the noir city. In: CLARK, David B. (ed.): *The Cinematic City*. London, New York : Routledge, 1997.  
 MODLESKI, Tania: *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. New York, London : Methuen, 1984.  
 NAREMORE, James: Dějiny jedné představy. In: *Kino-Ikon*, vol. 11, 2007, č. 1, s. 39 – 72.  
 SHADOIAN, Jack: *Dreams & Dead Ends: The American Gangster Film*. New York : Oxford University Press, 2003.  
 SOBHACKOVÁ, Vivian: Lounge Time: Chronotop filmu noir a období poválečných krizí. *Kino-Ikon*, vol. 11, 2007, č. 1, s. 73 – 110.  
 WALDMAN, Diane: „At last I can tell it to someone!“: Feminine Point of View and Subjectivity in the Gothic Romance Film of the 1940s. In: *Cinema Journal*. Winter 1984, vol. 23, č. 2, s. 29 – 40.