



EDÍCIA CINEMATIK

Poetika zločinu

Francúzsky
film noir



EDÍCIA CINEMATIK



EDÍCIA CINEMATIK

Poetika zločinu

Francúzsky film noir

producer, Bratislava 2012

Lektori:

Prof. PhDr. Marián Zervan, PhD.

Prof. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc.

Editori:

Martin Kaňuch

Michal Michalovič

Vydanie tejto publikácie finančne podporil Audiovizuálny fond.



© Kristína Aschenbrennerová, Jana Bébarová, Briana Čechová, Milan Hain, Tomáš Hudák, Zdeněk Hudec, Roman Jurčák, Václav Kofroň, Jan Křípač, Roland-François Lack, Miroslav Marcelli, Peter Michalovič, Katarína Mišíková, Juraj Mojžiš, Juraj Oniščenko, Rastislav Steranka, Ginette Vincendeau, 2012

Translation © Eva Fričová, Michal Michalovič, 2012

Cover photo & photo © Profimedia, 2012

Cover & layout © Marek Szold, 2012

© producer, s. r. o., 2012

ISBN 978-80-971098-0-6

OBSAH

Úvod	7
GINETTE VINCENDEAU: Francúzsky film noir.....	9
BRIANA ČECHOVÁ: Poetický realizmus jako noirová inspirace	49
ROMAN JURČÁK: Paríž – L.A. – Paríž	63
MILAN HAIN: „Američané také natáčejí filmy noir.“ Francouzské texty ze 40. a 50. let o americkém filmu noir	77
VÁCLAV KOFROŇ: Asi týden v rušném městě. Nesahejte na prachy Jacquesa Beckera	95
JANA BÉBAROVÁ: Rvačka mezi muži: Francouzská klasika amerického „žánru“	103
ROLAND-FRANÇOIS LACK: Ulice noirového Paríže: Lekcie Beckera, Dassina a Melvilla	115
MIROSLAV MARCELLI: Výtah na popravisko: Odchýlky a rytmy	131
KATARÍNA MIŠÍKOVÁ: Tragická matematika osudu	146
PETER MICHALOVIČ: Život: Hra a inštinkt	156
JURAJ ONIŠČENKO: Nekonečná rýchlosť dokonalého zločinu a nehybnosť večnej lásky	168
JAN KŘIPAČ: Noir podle Truffauta: Střílejte na pianistu	181
JURAJ MOJŽÍŠ: Vymývanie slov ako dramatický trópus.....	203
TOMÁŠ HUDÁK: Druhý dych a svet zločinu	218
JURAJ MOJŽÍŠ: Druhý dych vnútorného démona	226
KRISTÍNA ASCHENBRENNEROVÁ: Potrebujem tvoj baloniak, tvoj klobúk a tvoju zbraň	234
ZDENĚK HUDEC: Noirové nálady Bertranda Taverniera	246
RASTISLAV STERANKA: Schizoidný labyrint klamstiev	256

Úvod

*Dobrá vražda, dokonalá vražda, krásna vražda,
nad pomyslení krásná, už dávno jsme takovou neměli.*

Georg Büchner

V centre pozornosti tejto publikácie je film noir. Avšak výnimočne nie ten americký. V československom filmovo-kritickom kontexte ide o prvú reprezentatívnu antológiu textov, ktorá sa v takej miere a rôznorodosti prístupov zameriava na jeho „domácu“ francúzsku podobu, nezameniteľnosť, esprit. Z toho nevyhnutne vyplývajú aj jej základné otázky: aké sú východiská a špecifické črty francúzskeho filmu noir, ako ho vymedziť či definovať, čo ho spája s všeobecne známejšou americkou líniou a čo ho od nej odlišuje?

Zborník *Francúzsky film noir: Poetika zločinu* vychádza pri príležitosti uvedenia rovnomennej informatívnej sekcie na 7. ročníku Medzinárodného filmového festivalu Cinematik (7. – 13. 9. 2012, Piešťany). Sekciu tvorí osem kľúčových filmov nakrútených v rokoch

1954 – 1981: *Nesiahajte na prachy* Jacquesa Beckera, *Výtah na popravisko* Louisa Malla, *Alphaville* Jeana-Luca Godarda, *Bob hazardér*, *Udavač* a *Osudový kruh* Jeana-Pierra Melvilla, *Čierna séria* Alaina Corneaua a *Čistka* Bertranda Taverniera.

Obsah zborníka tvoria predovšetkým pôvodné autorské texty českých a slovenských filmových kritikov – interpretácie konkrétnych diel či analýzy vybraných autorských rukopisov. Súbor dopĺňajú preklady štúdií od Ginette Vincendeau a Rolanda-Françoisa Lacka. Texty zaradené do tohto zborníka sa venujú spomínaným, ale aj mnohým iným dielam francúzskej línie filmu noir. Základným cieľom súboru je priblíženie jej jedinečnosti, odkrývanie uhrančivého pôsobenia rôznych autorských poetík zločinu.

Podakovanie za nezištnú pomoc pri vzniku tejto knihy patrí: Jane Bébarovej z časopisu 25fps.cz, Mariánovi Brázdovi zo Slovenského filmového ústavu, Davidovi Čeňkovi z Katedry filmových štúdií Filozofickej fakulty Univerzity Karlovy, Jane Dudkovej z Ústavu divadelnej a filmovej vedy SAV, Matthewovi J. Frostovi z Manchester University Press, Miroslavovi Marcellimu z Filozofickej fakulty Univerzity Komenského, Cécile Michalovič-Tiger z Francúzskej školy v Bratislave, Martinovi Palúchovi z Ústavu divadelnej a filmovej vedy SAV, Martine Saganovej z Francúzskeho inštitútu v Bratislave, Andrewovi Spicerovi z University of the West of England Bristol, Rastislavovi Sterankovi z MEDIA Desk Slovensko a Ginette Vincendeau z King's College London.

Martin Kaňuch a Michal Michalovič

GINETTE VINCEDEAU:

Francúzsky film noir

„Oficiálne“ dejiny filmu noir, v podaní posvätnej *Panorámy amerického filmu noir* od Raymonda Borda a Etienna Chaumetona (1955), ktoré následne potvrdzujú francúzska filmová história a štúdie amerického filmu noir, zásadne vynechávajú francúzsku kinematografiu a vôbec nepripúšťajú jej možný vplyv. „Dynamizmus násilnej smrti“, „zvláštna, snová“¹ atmosféra a spodné prúdy erotizmu amerického filmu noir zjavne chýbali v predvojnej a vojnej francúzskej kinematografii – poetický realizmus bol príliš realistický: „sen a fantastično sú mu cudzie“.² Keď Francúzi nakrútili jasne rozpoznateľ-

1 BORDE, Raymond – CHAUMETON, Etienne: *Panorama du film noir américain*. Paris: Les Editions de Minuit 1955, s. 3–5.

2 Tamže, s. 27.

né noirové filmy, ako napríklad gangsterky 50. rokov, tie boli označené za oneskorené kópie amerických filmov. Na pár stranách letmo venovaných „francúzskemu filmu noir“ sa Borde a Chaumeton pýtajú: „Prečo francúzska kinematografia preberá s desaťročným meškaním formule, ktoré sú v USA už zastarané?“³

Mojím cieľom v tejto kapitole je spochybniť tieto predpoklady a preskúmať špecifickosť *francúzskeho* filmu noir, domnievajú sa, že jeho existenciu môžeme pripustiť. Pretože v súvislosti s „francúzskym filmom noir“ sa okamžite vynoria problémy s definíciou, takisto ako v prípade americkej kinematografie. Tento termín sa nedá aplikovať na hociktoré francúzske kriminálne filmy, taktiež by však nemal byť obmedzený na filmy vyrobené v čase nacrúcania klasického amerického filmu noir, teda v 40. a 50. rokoch. Zopár existujúcich fundovaných štúdií venovaných tomuto fenoménu⁴ poukazuje na to, že francúzsky kriminálny film známy pod žánrovým označením *policier* (pričom tento pojem sa používa aj pre kriminálnu literatúru)⁵, označuje veľmi početnú a nesmierne rôznorodú produkciu, čo ukážu aj nasledujúce úvahy. Podobne existuje veľa francúzskych filmov, ktoré nevychádzajú z kriminálnej literatúry, no obsahujú charakteristické noirové elementy: mestské drámy s kontrastnou čierno-bielou kamerou, pesimistické naratívy, problémových mužských hrdinov dolapených ich minulosťou a/alebo ženou – ide najmä o poeticko-realistické filmy z 30. rokov a „sociálne filmy noir“ zo 40. a 50. rokov.

3 Tamže, s. 159.

4 Najinformatívnejšie – aj keď nie akademické – štúdie o francúzskom kriminálnom filme a filme noir vo francúzštine sú: GUÉRIF, François: *Le Cinéma policier français* (Paris: Henri Veyrier 1981) a PHILIPPE, Olivier: *Le Cinéma policier français contemporain* (Paris: Edition du Cerf 1996). V angličtine existuje len málo prác venovaných francúzskemu kriminálnemu filmu ako žánru alebo francúzskemu filmu noir, s výnimkou špeciálneho čísla (bilingválneho) francúzsko-amerického magazínu Iris (č. 21, jar 1996). Odkazy sa dajú nájsť v prácach venovaných samostatným režisérom ako napríklad Jean-Pierre Melville a Pierre Chenal alebo americkému kriminálnemu filmu (pozri záznamy FORBES, HARDY, MACARTHUR, MATALON a kol. a VINCENDEAU v bibliografii) a prácach o francúzskej kinematografii 30. rokov (pozri záznamy ANDREW a PHILLIPS). Nanešťastie jediná kniha venovaná francúzskemu filmu noir je sklamaním – ide o žurnalistickú prácu: BUSS, Robin: *French Film Noir*. London / New York: Marion Boyars 1994.

5 Termín *policier* – slangovo *polar* – označuje všetky kriminálne filmy, či už v nich vystupuje polícia alebo nie.

Vydávajúc sa v stopách užitočnej pripomienky Michaela Walkera, že pre film noir „je kľúčová nálada“ a „vizuálny štýl“ musí operovať vo vzťahu k rozprávaniu⁶, pokúsim sa lokalizovať francúzsky film noir v rámci vzťahu medzi rozprávaním, vizuálnym štýlom a „atmosférou“. Tvrdím pritom, že kľúčovým znakom jeho „francúzskosti“ je najmä paradoxný vzťah týchto prvkov. Vzhľadom na rozsah korpusu diel izolujem kľúčové momenty, keďže mojím cieľom je skôr poskytnúť vhlad do špecifik francúzskeho filmu noir, než podať vyčerpávajúci prehľad.

Keďže v prípade mnohých francúzskych filmov noir ide o adaptáciu, musíme sa pozastaviť pri francúzskej kriminálnej literatúre, ktorá sa objavila v polovici 19. storočia (rovnako ako v Amerike a Veľkej Británii) paralelne so vzostupom kapitalizmu, urbanizácie a populárnej literatúry. Ako pripomína André Vanoncini, vymiznutie smrti z verejného života v 19. storočí spôsobilo, že sa znovu vrátila ako jedna z dôležitých tém v literatúre.⁷ Väčšina akademikov sa zhodne na tom, že Vidocqove pamäte z roku 1828 sú počiatkom modernej kriminálnej literatúry (Vidocq bol zločinec a špión, ktorý sa neskôr pridol k parížskej polícii). Vidocqove pamäte mali veľký vplyv napríklad aj na tvorbu samotného „vynálezcu“ detektívnej poviedky a románu, Edgara Allana Poa. Jeho *Vraždy v ulici Morgue* (1841), ktoré sa odohrávajú v Paríži a vystupuje v nich excentrický detektív Auguste C. Dupin, boli charakterizované ako „sobáš francúzskych vplyvov (Vidocq a ďalší) s americkou formou“⁸. Súčasne francúzski naturalistickí spisovatelia, predovšetkým Emile Zola, vytvárali neobyčajne temné portréty francúzskej spoločnosti. Neboli to síce diela kriminálnej literatúry, no mali nesmierne dôsledky pre francúzsky film noir. Na začiatku 20. storočia sa francúzske detektívky zamerali na dobrodružstvá tzv. *gentlemen-cambrioleurs* (teda zlodejov-gentlemanov

6 WALKER, Michael: *Introduction*. In: CAMERON, Ian (ed.): *The Movie Book of Film Noir*. London: Studio Vista 1992, s. 26.

7 VANONCINI, André: *Le Roman policier*. Paris: Presses Universitaires de France 1993, s. 8–9.

8 GORRARA, Claire: *The Roman Noir in Post-War French Culture: Dark Fictions*. Oxford: Oxford University Press 2003, s. 11.

alebo galantných zlodejov), stelesnených vo *Fantômasovi* Pierra Souvestra a Marcela Allaina (sfilmovanom Louisom Feuilladom v rokoch 1913 – 1915). Rovnomenným hrdinom knihy je diabolský arcizloduch, neúprosne prenasledovaný inšpektorom Juvom v „dueli gigantov“, ktorý pripomína skoršie dvojice kriminálnik – policajt v *Bedároch* Victora Huga (1862) či v *Zločine a treste* Fjodora Dostojevského (1866). *Fantômas* dokumentuje zlo v meste a zároveň o ňom fantazíruje, pričom anticipuje niektoré rysy francúzskych filmov noir. V každom prípade boli tieto série pevne ukotvené v dobrodružnom žánri a až s nástupom zvuku a s obratom k inému druhu literatúry možno hovoriť o vstupe francúzskej kinematografie do prvého skutočného noirového obdobia.

30. roky: základy francúzskeho filmu noir

Na začiatku 30. rokov zaznamenala kriminálna literatúra ďalší fenomenálny vzostup, čím ju nástup zvuku spravil obzvlášť atraktívnou pre francúzsku kinematografiu. V 20. rokoch dominovala kriminálnemu žánru britská detektívka (Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, G. K. Chesterton). Zmena sa udiala s príchodom amerických spisovateľov tzv. drsnej školy (*hard-boiled writers*), najmä Dashiella Hammetta a Raymonda Chandlera, a tiež nových francúzskych spisovateľov – medzi nimi Pierra Véryho a Belgičana Stanislasa-Andrého Steemana. Medzi nimi bol zďaleka najdôležitejším Georges Simenon (taktiež belgický rodák), ktorý vniesol nový rozmer do francúzskeho kriminálneho žánru. V rámci mestského zločinu potlačil akciu, napätie a násilie a nahradil ich pôsobivou evokáciou vizuálnej, zvukovej a tematickej „atmosféry“ – temnej, dažďom nasiaknutej každodennosti, rutinných životov zničených zločinom alebo „vykoľajenia“ hlavnej postavy. Simenonove romány boli prelomovými príkladmi toho, čo nazývam „sociálnym voyeurizmom“. Jeho prvý veľký román vyšiel v roku 1930. Už v roku 1932 vznikli v rýchлом slede tri adaptácie jeho románov s Maigretom: *Noc na križovatke* Jeana Renoira, *Dravec* Juliena Duviviera

a *Žltý pes* Jeana Tarrida. Podľa môjho názoru tieto tri filmy, prvé v dlhej sérii adaptácií Simenonových románov, znamenajú pravý počiatok francúzskeho filmu noir.⁹ Vo svojej typicky zveličujúcej recenzii *Noci na križovatke* Jean-Luc Godard vyzdvihuje príťažlivosť simenonovského univerza: „Vôňa dažďa a polí, nad ktorými sa vznáša jemná hmla [...] robia z *Noci na križovatke* jediný skvelý francúzsky policier.“¹⁰ Simenon si bol skutočne vedomý kinematografického potenciálu svojich románov: trval na tom, aby boli na obálkach jeho kníh čierno-biele fotografie namiesto zvyčajných krikľavých kresieb.

Noc na križovatke sa odohráva v opustenej dedinke na križovatke ciest mimo Paríža, *Dravec* v ošumelom umeleckom milieu Montparnassu a *Žltý pes* v dažďom bičovanom pobrežnom meste v Bretónsku (posledný menovaný film nie je ľahko dostupný, preto sa sústredím na filmy Renoira a Duviviera). *Dravec* stavia proti sebe komisára Maigreta (hrá ho Harry Baur s pre neho typickou nevrlosťou) proti „anarchistickému“ zločincovi Radekovi (ide o explicitný odkaz na *Zločin a trest*), zatiaľ čo v *Noci na križovatke* proti sebe stoja Maigret (takmer príliš elegantný Pierre Renoir) a pochybní dedinčania. Aj keď je Maigret predstaviteľom zákona, aj on aj samotné filmy sa vyhybajú morálnemu hodnoteniu; hmla taká častá u Simenona je vhodným obrazom morálnej nejednoznačnosti príbehov. Maigretovou metódou je „nasatí“ atmosféru rôznych miest – ošarpanej garáže, chátrajúceho sídla v *Noci na križovatke*, lacného hotela, kozmopolitnej reštaurácie a bytu v štyle art deco v *Dravcovi*. Keď zlyhajú tradičné vyšetrovacie metódy, vyrieši záhadu pomocou empatie. Ako hovorí François Guérif, Maigret nie je „ani hrdinom, ani obeťou, ale v prvom rade svedkom“.¹¹ Napriek podstatným rozdielom, rané adaptácie Simenona poukazujú na tú zvláštnu črtu, že divácke potešenie pri francúzskom filme noir pramení skôr zo sociálneho voyeurizmu, než zo sledovania procesu pátrania.

9 Pozri GAUTEUR, Claude: *D'après Simenon, Simenon & le cinéma*. Paris: Omnibus 2001.

10 Cit. podľa GUÉRIF, F.: *c. d.*, s. 58.

11 GUÉRIF, F.: *c. d.*, s. 57.

Noc na križovatke a *Dravec* sú precedentmi aj čo sa týka rodového zastúpenia. V *Dravcovi* je Radek posadnutý dvomi ženami – bohatou Ednou (hviezda nemých filmov Gina Manèssová) a speváčkou, ktorá žije v jeho hoteli (hrá ju slávna speváčka Damia). V *Noci na križovatke* všetkých mužov priťahuje krásna dánska „aristokratka“, ktorá žije v sídle so svojím „bratom“. Obe ženy potenciálne stelesňujú rolu *femme fatale*, nakoľko priamo alebo nepriamo vedú mužov k ich koncu. Zatiaľ čo je Edna len vedľajšou postavou stvárnenou starnúcou hviezdou, z „aristokratky“ sa vykľuje prostitútka, ktorá spala s celou dedinou. Obe sú príliš marginálne na to, aby mohli byť označené za *femme fatale*; sú jednoducho ozvenou úzkosti a zlyhania mužov.

V priebehu 30. rokov vzniklo mnoho francúzskych *policier* filmov, no väčšina z nich patrila k ľahkému dobrodružnému/komickému „whodunit“¹² žánru – napríklad *Tajomstvo žltej komnaty* a *Parfum dámy v smútku* Marcela L’Herbiera, *Chéri-Bibi* Léona Mathota – v ktorých je kriminálna zápleтка odľahčená humorom. Filmy ako *Alibi* Pierra Chenala či *Nástrahy* Roberta Siodmaka kombinovali ľahký formát s noirovými scénami, ktoré si vypožičiavali z dominantného „temného“ štýlu tej doby, poetického realizmu.¹³ Tento pojem označuje rozšírený štýl temných mestských drám s pesimistickým rozprávaním nasiaknutým fatalizmom, ktoré sa zvyčajne odohrávali v prostredí parížskej pracujúcej triedy alebo v tamojšom podsvetí. Poeticko-realistické filmy vyvolávajú svojim vizuálnym štýlom pocity krásy a tragédie, pozdvihujú obyčajné postavy a každodenné okolie na úroveň „poézie“. Mnoho filmov daného obdobia možno charakterizovať ako poeticko-realistické, no najkanonickejšie sú tie, v ktorých účinkoval Jean Gabin: *Na dne*, *Dobrá parta*, *Pépé le Moko*, *Človek beštia*, *Nábrežie hmiel*, *Deň začína*.

12 Ide o označenie takých kriminálnych príbehov, ktoré kladú dôraz na vyriešenie otázky kto spáchal zločin (v angličtine Who /has/ done it?). Čitateľovi / divákovi sú v priebehu rozprávania predkladané indicie, vďaka ktorým môže odhaliť páchatela ešte predtým, než k tomu dôjde v samotnom románe / filme. [Pozn. prekl.]

13 Najautoritatívnejším pojednaním o poetickom realizme je ANDREW, Dudley: *Mists of Regret: Culture and Sensibility in Classic French Film*. New Jersey: Princeton University Press 1995.

Zo štylistického hľadiska sú poeticko-realistické filmy celkom nepochybne „noirové“. Šero mestských ulíc a brehov kanálov je osvetľované lesklými dlažbovými kockami a prevrtávané v hmle zahalenými pouličnými lampami a žiarivými logami nočných klubov. Mesto poetického realizmu je štylizované, a zároveň ide o starostlivú rekonštrukciu skutočného mesta odvodenú z populistckej literatúry 20. rokov (Eugène Dabit, Francis Carco, Pierre MacOrlan), ako aj z dobovej fotografie, najmä z evokatívnych Brassaiových fotografií.¹⁴ Ďalším kľúčovým vplyvom je nemecká kamera.¹⁵ Kontrastné svietenie sa využíva na načrtnutie a tvarovanie postáv a kulís, aj keď iba v zjemennej verzii „expresionistického“ svietenia: Pierre Chenal, režisér prvého „oficiálneho“ poeticko-realistického filmu *Bezmenná ulička*, požiadal svojho kameramana, aby sa usiloval dosiahnuť „kontrastné efekty bez preháňania charakterizujúceho nemecké expresionistické filmy“.¹⁶ Táto silná spojitosť pramení čiastočne z faktu, že niekoľko prominentných emigrantov z nemeckých štúdií pracovalo pred svojím vystahovaním do USA vo Francúzsku – konkrétne Robert Siodmak, Fritz Lang, Billy Wilder a Max Ophüls, spoločne s kameramanmi ako napríklad Eugene Schufftan. Oni a ich francúzski kolegovia začlenili francúzske príbehy a vizuálne rysy do svojich nemeckých diel na ceste do Hollywoodu, kde kľúčoví režiséri filmu noir nakrútili remaky niekoľkých zásadných poeticko-realistických filmov.¹⁷

14 BRASSAI: *The Secret of Paris of the 30s*. London: Thames & Hudson 2001.

15 V česko-slovenskom kontexte sa vo filmovo-historickej literatúre, pokiaľ mám vedomosť, nevyskytuje žiadny zavedený pojem typu „nemecká kameramanská škola“, alebo niečo podobné. Navrhovaný preklad „nemecká kamera“ je doslovne prevzatý z angličtiny (*german cinematography*) a mám pod ním na mysli práve špecifický spôsob snímania rozvinutý v nemeckej kinematografii, nie prístroj, aparát. [Pozn. prekl.]

16 MATALON, Pierrette – GUIGUET, Claude – PINTURAULT, Jacques (eds.): *Pierre Chenal*. Paris: Editions Dujarric 1987, s. 67.

17 O práci nemeckých emigrantov vo Francúzsku a ich napojení na film noir pozri: ELSAESSER, Thomas: *Pathos and Leave-Taking*. In: *Sight & Sound* 1984, č. 4; VINCENTEAU, Ginette: *Noir Is also a French Word*. In: CAMERON, Ian: c. d., s. 49–58; PHILLIPS, Alastair: *City of Darkness, City of Light: Emigré Filmmakers in Paris 1929–1939*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2004. Ku klasickým franko-americkým remakom pozri: MAZDON, Lucy: *Encore Hollywood: Remaking French Cinema*. London: BFI 2000) a BROWN, Tom: *Les remakes de films français: l'âge classic*. In: VI-

Odhladnuc od vizuálneho štýlu jednou z dôležitých charakteristík amerického filmu noir je nestály mužský hrdina, vhozený do sveta zmätku alebo beznádeje. Gabinovi poeticko-realistickej hrdinovia sú koristou deštruktívnych sociálnych síl, zvnútornených v jeho „mýtickej“ hviezdnej osobnosti.¹⁸ Preto viaceré jeho filmy končia samovraždou a sny o úteku na exotické miesta sú zakaždým zmarené. *Deň začína* v sebe sústreďuje všetky tieto rysy a zároveň anticipuje americký film noir svojou komplexnou štruktúrou flashbackov. Borde a Chaumeton napriek tomu nepripúšťali Gabinov vplyv, pretože nevideli „ani stopu bezdôvodného násilia... Jean Gabin zabíja, ale je to sentimentálny zločinec, obyčajný rozzúrený človek“.¹⁹ Aj keď je vo filme skutočne len málo „bezdôvodného násilia“, Gabina môžeme sotva považovať za obyčajného rozzúreného muža, (a už vonkoncom nie je sentimentálny). Neúprosne temný vzhľad týchto filmov, ktoré často vystavovali do popredia zarážajúci nedostatok konvenčnej morálky, viedol vo vtedajšom Francúzsku k negatívnym reakciami zo strany ako pravícových, tak aj ľavicových kritikov.²⁰ Vo filme *Suka* Jeana Renoira je napríklad hrdinova mizogýna nenávisť k svojej žene prehliadaná s humorom a potom, čo brutálne zavraždí svoju milenkú a odnesie si to jej pasák, ho na konci vidíme ako muža síce finančne na dne, ale inak „oslobodeného“. Ako hovorí Lotte Eisnerová, potom „sa stane tulákom, ale je to skôr úľava než tragický pád. Cynizmus takéhoto konca bol možný iba vo francúzskej liberálnej atmosfére.“²¹ Remake Fritza Langa *Krvavá ulica* potláča tento morálny cynizmus a potrestá svojho hrdinu oveľa ráznejšie. V tomto ohľade boli poeticko-realistické filmy viac noirové než filmy noir.

VIANI, Christian (ed.): *Hollywood: Les Connexions françaises*. Paris: Nouveau Monde 2007, s. 345–376. [Pozri http://reading.academia.edu/TomBrown/Papers/1060014/Remakes_of_French_films_the_classical_period (03.03.2012); pozn. prekl.]

18 K detailom o Gabinovej hviezdnej osobnosti a jeho role v poetickom realizme a francúzskych gangsterkách z 50. rokov pozri VINCENDEAU, Ginette: *Stars and Stardom in French Cinema*. London / New York: Continuum 2000.

19 BORDE, R. – CHAUMETON, E.: *c. d.*, s. 27.

20 Pozri: O'BRIEN, Charles: *Film Noir in France: Before the Liberation*. In: *Iris* 1996, č. 21, s. 7–20.

21 EISNER, Lotte H.: *Fritz Lang*. London: Secker & Warburg 1976, s. 258.

Zvláštnu zmienku si zaslúži *Pépé le Moko* ako kľúčový poeticko-realistický film a zároveň ako počiatkový bod francúzskeho gangsterského filmu. Film sa odohráva v kasbe (*casbah*) v Alžírí²² (ide o rekonštruované kulisy), kde sa Pépé ukrýva pred políciou. Kameramani Jules Kruger a Marc Fossard zručne rozvíjajú Duvivierove virtuózne pohyby kamery a zjemnené expresionistické svietenie, čím erotizujú hviezdu aj samotnú kasbu. Podobne ako *Človek beštia* a *Deň začína*, aj *Pépé le Moko* ukazuje, ako je poetický realizmus, čo sa týka vizuálneho štýlu, strateným spojivom medzi nemeckým expresionizmom a hollywoodskym filmom noir. Aj keď sa zameriava skôr na gangstrov než na políciu, vo filme *Pépé le Moko* nájdeme mnoho spoločných rysov s *Nocou na križovatke* a s *Dravcom*, konkrétne morálnu nejednoznačnosť a nedostatok akcie: Pépého činy patria do minulosti a akcia uvoľňuje miesto „atmosfére“. Vzdáva sa tu síce hold ikonografii gangsterského filmu (Gabinove elegantné obleky, klobúky a topánky, jeho zbraň), no táto obraznosť neslúži naratívne zámeru. Romantická ženská postava Gaby (Mireille Balin) nie je *femme fatale*, ale (podobne ako v Simenonových adaptáciách) projekciu Pépého nostalgickej túžby po Paríži a je tiež zdvojená staršou ženou hranou speváčkou Fréhel. Táto osobitá francúzska genderová formácia sa objavuje aj v jednom z najčistejších príkladov „francúzskeho filmu noir“ 30. rokov, *Posledný obrat*.

Posledný obrat, prvá filmová verzia románu *Poštár zvoní vždy dvakrát* bola kritikmi ignorovaná kvôli nekanonickému statusu Pierra Chenala. Spolu s Viscontiho *Posadnutosťou* ide o najviac sociálne ukotvenú verziu príbehu, čiastočne nakrútenú na lokáciách na juhu Francúzska. Virtuózna práca kamery konštruuje klasický noirový priestor v dlhých záberoch, nočných scénach a šerosvite. Podľa Dudleyho Andrewa Chenalov štýl spadá pod paradigmu poetického realizmu (dodávam, že aj s francúzskym filmom noir) s jeho

22 Kasba (*casbah* – citadela, pevnosť) – označuje pevnosť a tradičnú obytnú štvrť okolo nej na kopci v hlavnom meste Alžírka Alžír. Všeobecne ide o označenie opevnených citadel v mnohých severoafrických mestách. [Pozn. prekl.]

„túlavou kamerou, [...] tmavým prostredím, silnými momentmi namiesto efektívnejšej dekupáže“, pričom jeho vplyv je potvrdený tým, že Orson Welles študoval Chenalov štýl pre *Občana Kana*.²³ Chenal zachoval príbeh Jamesa M. Caina o mužovi, ktorého krásna *femme fatale* nahovorí, aby zabil jej oveľa staršieho manžela, po spáchaní vraždy však obaja prepadnú pocitu viny a vzájomného obviňovania. Chenalova verzia noiru vyznačuje svoju „francúzskosť“ dvomi spôsobmi: výraznejšou morálnou nejednoznačnosťou a potlačením dôležitosti ženy. Kde americká verzia z roku 1946 zdôrazňuje erotický náboj *femme fatale* (Lana Turnerová) a Viscontiho verzia zase príťažlivosť mladého mužského hrdinu (Massimo Girotti), Chenal kladie dôraz a sympatie na stranu manžela, stvárneneho Michelom Simonom, najväčšou hviezdou francúzskeho tria. Ambivalentnosť Simonovho hereckého prejavu naznačuje, že je skôr dobrovoľným účastníkom tohto „pekelného tria“ než jednoducho obeťou.

Posledný obrat bol jedným z posledných francúzskych filmov premiérovaneých pred vypuknutím druhej svetovej vojny a nemeckou okupáciou, ktoré nezvratne zmenili spôsoby filmového zobrazovania a mali výrazný vplyv na film noir.

Film noir počas années noires

Historici francúzskej kinematografie definovali ako dominantný rys obdobia nemeckej okupácie (*années noires*) sériu paradoxov.²⁴ Aj napriek emigrácii dôležitých postáv ako Duvivier, Renoir, Gabin a Morganová do Hollywoodu boli *années noires* zlatým vekom, keďže boli americké filmy zakázané. Nemecké a vichystické authority udržiavali prísnu

23 ANDREW, D.: *c. d.*, s. 164–165.

24 EHRlich, Evelyn: *Cinema of Paradox: French Filmkaing under the German Occupation*. New York / Guildford: Columbia University Press 1985.

cenzáru a na základe Goebbelsových príkazov kinematografia naďalej fungovala ako ľahká zábava. Výsledkom bolo, že medzi 220 filmami daného obdobia prevládali „únikové“ žánre: prekvalitali kostýmové filmy, muzikály a komédie. Relevantným pre náš výskum je fakt, že podstatná časť produkcie *polícier* bola pretavená do ľahkých komédií. Napríklad adaptácie Simenona sa značne odlišujú od svojich predchodcov z 30. rokov. Maigreta stvárnil vo filmoch ako *Cécile je mrtva*, *Picpus* a *Pivnice Majesticu* vtipkujúci Albert Préjean. Tieto filmy len frivolne laškujú so sociálnym voyeurizmom a z Maigreta urobili doslovne i metaforicky ľahšiu postavu. Podobne je aj prvý film Jacquesa Beckera *Posledný tromf* štylizovaný ako ľahký triler vo fantastickej Latinskej Amerike a v prvom filme Henriho-Georgesa Clouzota *Vrah býva na čísle 21* sa strieda pár napínavých noirových scén s „whodunit“ zápletkou v podaní teatrálne dôvtipných hercov.

Zrejme najprekvapivejším príkladom „zľahčenia“ kriminálnych filmov ako výsledku okupácie je dnes už málo známy film *Staničná ulica č. 120* režírovaný Jacquesom Daniel-Normanom. Tento film je adaptáciou prvého románu Léa Maleta, v ktorom vystupuje súkromný detektív Nestor Burma, vo všeobecnosti považovaného historikmi francúzskej kriminálnej literatúry za „prototyp budúceho francúzskeho *románu noir*“.²⁵ Kniha bola vydaná v roku 1943 a kriminalitu kladie explicitne do kontextu okupácie: román začína v zajateckom tábore, kde je Burma väznený (aj Malet bol uväznený kvôli svojim politickým názorom). Kniha je zároveň jednoznačne ovplyvnená americkou *hard-boiled* literatúrou, najmä čo sa týka voľby súkromného detektíva (čo rozhodne nie je francúzska tradícia) a cainovskej zradnej *femme fatale* vybavenou cigaretami a baloniakom. Film prepisuje tento dvojmo noirový materiál na komédiu do veľkej miery kvôli vojnovnej cenzúre (aj keď sa nakrúcanie oneskorilo a film bol uvedený až v roku 1946).²⁶ Niektoré scény sa vyznačujú noirovým vizuálnym štýlom, ale tón a obsadenie ich ťahajú

25 GORRARA, C.: *c. d.*, s. 13.

26 BEYLIE, Claude – D'HUGUES, Philippe: *Les Oubliés du cinéma français*. Paris: Editions du Cerf 1999, s. 297–300.

opačným smerom: René Dary ako Burma a Sophie Desmaretsová ako jeho sekretárka hrajú svoje postavy ako niečo medzi *Detektívom Nickom v New Yorku* a francúzskym bulvárovým divadlom (*théâtre de boulevard*), a nakopenie mŕtvych tiel v závere vyznieva ako fraška. Stopy takéhoto zľahčovania noirového materiálu počas vojny a hneď po jej skončení sa vyskytujú v mnohých ďalších filmoch, vrátane snímky *Dilema dvoch anjelov* so Simone Signoretovou, v ktorom sa komicko-teatrálne udalosti striedajú s noirovým neskoro poeticko-realistickým trilerom, a *Ulice Pigalle č. 56*, filmom oveľa nižšej kvality, ktorý ponúka hybridnú zmes noirovej vydieračskej drámy, buržoázneho cudzoložstva a orientalistických afrických scén. Právě filmy noir z obdobia okupácie predstavujú drámy ako Decoinova adaptácia Simenonových *Neznámych v dome* a *Havran*.

Príbeh malého provinčného mestečka rozvráteného anonymnými listami podpísanými „le corbeau“ (havran, založený na skutočnom prípade, potvrdil Clouzotovu pozíciu kľúčového režiséra. Úvodný záber švenkuje ponad mesto a privádza nás na cintorín. V poslednom zábere stará žena zahalená v čiernom závoji nerušene odchádza potom, čo práve s tichým požehnaním hrdinu – doktora Germaina (Pierre Fresnay) podrezala hrdlo doktora Vorzeta (Pierre Larquey). Medzitým sa to v *Havranovi* hemží strachom, zhnusením, chorobou, samovraždou, podozrievaním a šialenstvom. Niet sa čomu čudovať, keď kritici hovorili o „drsnej, ťaživej a noirovej atmosfére“.²⁷ Ústredný vzťah Germaina a Denise (Ginette Leclercová) je na danú dobu až šokujúco explicitne sexuálny a jeho postupná premena na „lásku“ nie je veľmi presvedčivá. To sa týka aj Germainovho náhleho nadšenia, keď zistí, že Denise je tehotná, kým počas celého filmu vyjadroval odpor k deťom spôsobený traumatizujúcou smrťou jeho manželky pri pôrode.²⁸ Celé rozprávanie je temno cynické a cítiť z neho pach smrti, čo sa stalo charakteristickou

27 *Le Canard enchaîné* (anonymná) recenzia pri príležitosti opätovného uvedenia *Havrana* (10. 2. 1957).

28 Noël Burch a Geneviève Sellierová vykladajú tento moment vo vzťahu k pro-rodinnnej politike vichystickej vlády. BURCH, Noël – SELLIER, Geneviève: *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français 1930–1956*. Paris: Nathan Université 1996, s. 196.

črtou Clouzotovho svetonázoru a práve vďaka tomu je film vnímaný ako emblematický pre obdobie okupácie. Bertrand Tavernier vyhlásil *Havrana* za dielo „bližšie k pravde“ v porovnaní s filmom *Nebo patří vám* Jeana Grémillona, melodrámu oddanou životu, považovanou za zosobnenie ducha odporu Francúzska.²⁹

Vizuálny štýl *Havrana* perfektne ladí s príbehom: nádherná tmavá kamera, nehostinné lokácie ako kostol, cintorín, nemocnica a byty preplnené nábytkom a napokon sugestívne a strašidelné tiene, napriek všetkej pravdepodobnosti aj v denných scénach. V jednej z najslávnejších scén filmu je explicitne využívaná noirová kamera na vyjadrenie posolstva. Keď Vorzet a Germain diskutujú o morálnom relativizme, Vorzet rozhodá lampu voľne visiacu zo stropu, ktorá vrhá na steny a strop pohyblivé tiene. Tón filmu je sardonický a pesimistický, zdôraznený dramatickou hudbou a zlovestnými kostolnými zvonmi. Podľa Judith Mayneovej je *Havran* príkladom nezvyčajnej genderovej konfigurácie.³⁰ Ženy sa spočiatku objavujú v role páchatelov, no opakovane sa potvrdzuje ich nevina. Strach, choroba a zbabelosť sú pripísané na stranu mužov a vytvárajú tým svet nestabilnej mužskej identity. *Havran* tak predstavuje hlavné rysy filmu noir: konzistentne pesimistické rozprávanie, pochybná morálka, dramaticky kontrastné svetlenie a kríza mužskosti.

Havran bol konzervatívnou (vichystickou) pravicou obviňovaný pre obscénne témy ako potrat (prevedený Germainom) a nízku morálku väčšiny postáv ako bola napr. štetka Denise; Nemci v ňom videli škodlivú kritiku anonymných listov – takých užitočných pre Gestapo; pre komunistov a ľavičiarov z odboja to bol odporný a demoralizujúci, a teda kolaborantský portrét Francúzska. Pri oslobodení bol Clouzot súdený pred tzv. *épuration* tribunálom³¹, oficiálne preto, že pracoval pre Nemcami zastrešenú spoločnosť Continental, no v skutočnosti išlo o *Havrana*.

29 Videorozhovor s Bertrandom Tavernierom, DVD edícia *Havrana* (Criterion, 2004).

30 MAYNE, Judith: *Henri-Georges Clouzot's Le Corbeau and the Crimes of Women*. In: *The Journal of Twentieth Century French Studies* 2000, č. 2, s. 319–342.

31 *Épuration légale* – bola vlna oficiálnych „očistných“ procesov, ktoré nasledovali po oslobodení Francúzska a páde vlády vo Vichy (1944–1949). [Pozn. prekl.]

Pôvodný verdikt doživotného zákazu tvorby bol po čase odvolaný. Tieto kontroverzie ovplyvnili politický kontext danej doby a ich odraz nachádzame aj v definíciách filmu noir.

V chaotickom a vzrušujúcom období po skončení vojny pokračoval vývoj filmovej výchovy vedenej kritikom André Bazinom za vichystického režimu. Toto odhodlanie sa odrážalo v explózii nových filmových časopisov na čele s komunistickým *L'Ecran français*. Práve v ňom uverejnil Nino Frank v auguste 1946 zásadnú analýzu amerických filmov noir, ktoré práve zaplavovali francúzske kiná.³² Pre Franka (ktorý o tri mesiace neskôr napísal pokračovanie) a Jeana-Pierra Chartiera bola ponurost amerických filmov niečím úplne novým.³³ Nikto z nich však neodkazoval na *Havrana* či poeticko-realistické filmy (Chartier len v krátkosti poznamenal, že americkým filmom chýbajú sociálne rozmery francúzskych filmov z 30. rokov). Táto kultúrna amnézia je obzvlášť pozoruhodná, lebo, ako na to poukazuje Charles O'Brien, nielenže sa pojem „film noir“ rutinne vyskytoval v recenziách francúzskych filmov z roku 1938, ale, čo je ešte zvláštnejšie, mnohé z tých recenzií napísali tí istí kritici.³⁴ O'Brien ponúka dve presvedčivé vysvetlenia. Po prvé, keďže vo Francúzsku bol tento pojem používaný predovšetkým s hanlivým významom, musel byť oddelený od francúzskeho kontextu, aby mohol slúžiť *oslave* amerických filmov – faktom je, že odvtedy je „film noir“ pochvalným označením. Všeobecnejšie, a možno aj podvedome malo oslavovanie amerických filmov minimalizovať spojenie s francúzskou kultúrou; oslava snového, erotického a násilného sveta amerických filmov noir mohla oveľa lichotivejšie siahť k skorším tradíciám nepoškvrneným nemeckou okupáciou – napríklad k surrealizmu. Podotknime ešte, že ľavicoví kritici ako Frank a Chartier „prirodzene“ zavrhlí Clouzota v roku 1946 z politických príčin a v roku 1954 ho Borde a Chaumeton rovnako prirodzene marginalizovali z estetických dôvodov. Vtedy bol už totiž súčasťou tradície

32 FRANK, Nino: *Un nouveau genre policier: l'aventure criminelle*. In: *L'Ecran français* 1946, č. 61.

33 CHARTIER, Jean-Pierre: *Les Américains aussi font des films noirs*. In: *La Revue du cinéma* 1946, č. 2.

34 O'BRIEN, Ch.: *c. d.*

kvality, ktorou pohľadali Cahiers du Cinéma (konkrétne François Truffaut).³⁵ Zvyšok kritikov súhlasil: napríklad *Diabolské ženy* označia neskôr Borde a Chaumeton za „nepodstatné, jemne odporne dielo“.³⁶ Aj napriek tomu predstavuje tvorba Clouzota ako hlavného exponenta „sociálneho noiru“ kľúčové prepojenie medzi okupačnou a povojnovou kinematografiou.

Povojnový „sociálny noir“

To, čo nazývam „sociálnym noikom“ (kvôli sociologickému zameraniu filmov), vznikalo od polovice 40. rokov do začiatku 60. rokov a zahŕňa síce aj *policiers* ako *Nábřežie zlatníkov* a *Diabolské ženy*, no ide predovšetkým o výrazne pesimistické drámy odohrávajúce sa v súčasnom prostredí, v ktorom je spáchaný nejaký zločin. Zameriam sa tu na filmy *Nábřežie zlatníkov*, *Taká pekná malá pláž*, *Manéže* a *Čas vrahov* ako na reprezentatívny priečný rez (ďalšie tituly pozri vo filmografii na konci textu). Všetky tieto filmy boli – zvyčajne negatívne – vnímané ako noirové: doboví recenzenti často používali pojmy ako „tmavý“, „čierny“, „temnota“, „čierny žáner“, „sadizmus“, „beštiálne noirový“ a „odporný“.³⁷ Pri *Diabolských ženách* písali v *Combat* melodramaticky o „postavách, ktoré sú čierne až po tretie podzemné poschodia vlastných duší“.³⁸ Rovnako ako ich americké náprotivky a ako poeticko-realistické filmy, ani sociálne noirové filmy nevyhnutne nedominovali

35 TRUFFAUT, François: *Jistá tendence francouzského filmu* (pôv. Cahiers du Cinéma, január 1954). In: Román o Françoisi Truffautovi. Praha: ČsFÚ 1989.

36 BORDE, R. – CHAUMETON, E.: *c. d.*, s. 164.

37 Tieto pojmy sú prevzaté zo širokého spektra recenzií filmov, dostupného v knižnici Bifi (Bibliothèque du Film) v Paríži – kde sa nedochovalo stránkovanie. Medzi inými ide o recenzie *Nábřežia zlatníkov* v *Parallèle* (11. 10. 1947), *Jeunesse Ouvrière* (10. 10. 1947), *Le Canard enchaîné* (10. 2. 1957); *Manéži* v *Libération* (27. 1. 1950), *Combat* (27. 1. 1950); a *Diabolských žien* v *Arts* (4. 3. 1955), *Carrefour* (2. 2. 1955), *Combat* (10. 10. 1954).

38 *Combat* (10. 10. 1954).

v návštevnosti (kde kraľovali komédie a kostýmové filmy), no mnohé z nich boli úspešné a kritici im venovali veľkú pozornosť kvôli statusu ich režisérov a ich uvedomelému realizmu. Napríklad podľa Marcela Omsa bolo *Nábrežie zlatníkov* „neúprosne prenikavým portrétom povojnového Francúzska“.³⁹

Nábrežie zlatníkov je príbehom varietnej speváčky Jenny Lamour (Suzy Delairová) a jej manžela Martineaua (Bernard Blier). Profesionálna ambícia Jenny vedie k ich účasti na vražde starého pôžitkára, Brignona, ktorú vyšetruje inšpektor Antoine (Louis Jouvet). *Nábrežie zlatníkov* znamenalo pre Clouzota triumfálny návrat k nakrúcaniu po afére *Havran* a malo ísť o nekontroverzný „komerčný“ film. Napriek happyendu (zmena oproti knihe)⁴⁰ film zreteľne vykazuje Clouzotovu vizuálnu a tematickú temnotu, „rovnaký dusivý štýl ako v najčernejších scénach *Havrana*“.⁴¹

Tak ako iné sociálne noirové filmy, *Nábrežie zlatníkov* vizuálne spája všeobecné noirové rysy s francúzskym každodenným realizmom. Nadväzuje na sociálny voyeurizmus filmov 30. rokov, sústreďuje sa na populárne parížske varieté a svet nižšej strednej vrstvy, pričom ich zobrazuje so sociologickou a topografickou precíznosťou charakteristickou aj pre iné sociálne noirové filmy. Na rozdiel od pohostinného prostredia poetického realizmu, tieto miesta sú skôr biedne: špinavá internátna škola v *Diabolských ženách*, spustnuté hotely v *Pláži* a v *Čase vrahov*. Priestor sociálneho noiru je spoločensky ukotvený, no toto ukotvenie je skôr ubíjajúce než utešujúce. Útek je zakázaný (*Manéže*, *Pláž*, *Diabolské ženy*, *Nábrežie zlatníkov*, *Čas vrahov*) a vzdialené miesta pôsobia diabolsky (*Mzda strachu*) alebo traumatizujúco (*Nábrežie zlatníkov*). Klaustrofobické štúdiové kulisy zvyrazňujú stiesňujúcu atmosféru (*Mzda strachu* je

39 OMS, Marcel: *L'image du policier dans le cinéma français*. In: Les Cahiers de la Cinémathèque 1978, č. 25, s. 70.

40 Ide o adaptáciu románu belgického spisovateľa Stanislasa-Andrého *Légitime Défense*, ktorý vyšiel v roku 1942. Po Clouzotovom filme vychádzali reedície románu pod názvom *Nábrežie zlatníkov*. [Pozn. prek.]

41 Le Canard enchaîné (anonymná) recenzia pri opätovnom uvedení *Nábrežia zlatníkov* (10. 2. 1957)

vzácnou výnimkou), keďže kaviarne, hotely, reštaurácie, nádvoria sú uzavreté, izolované na koncoch slepých uličiek: doslovne niet cesty von. Postavy sú posadnuté peniazmi a sexualitou; neexistujú tu žiadne spásonosné morálne hodnoty. Dominantným dojomom zo sociálneho noiru je, ako povedal jeden kritik o *Pláži*, „nezabudnuteľný obraz pekla na zemi“.⁴²

Vzdialenosť medzi sociálnym noiro a poetickým realizmom vystúpi ostro do popredia, keď porovnáme napríklad *Nábrežie zlatníkov s Človekom beštii*. V oboch vystupujú podvádzaní manželia, no v Renoirovom filme z roku 1938 Roubaud vzbudzuje súcit, zatiaľ čo Martineau v *Nábreží zlatníkov* je zbabelý a priemerný. V oboch filmoch vystupuje bohatý, skazený „buržuj“, ale kde je Grandmorin v *Človeku beštii* arogantný, Brignon je len nechutný. Z očarujúcich vedľajších postáv sa stali len škaredé karikatúry. Carette hrá v *Človeku beštii* Gabinovho oddaného proletárskeho priateľa; v *Pláži* je ten istý herec obchodným cestujúcim, ktorý nemá žiadne spôsoby. Ani Marcel Carné a Jacques Prévert, prominentní predstavitelia predvojnového poetického realizmu, nedokázali vo svojom poslednom spoločnom pokuse *Brány noci* oživiť jeho romantizmus a vrúcnosť. Kameňom úrazu je, že sociálne noirovým filmom chýba transcendentálny tragický mužský hrdina zosobňovaný v 30. rokoch Gabinom. Nádej odsúdená k záhube sa zmenila na cynickú rezignáciu. Aj keď by sme sa mali vyhýbať výkladom priamo odkazujúcim na *zeitgeist*, ako nabáda Richard Maltby v súvislosti s americkým filmom noir,⁴³ mimoriadne ponuré portréty filmov sociálneho noiru (najmä čo sa týka rozprávania a vizuálneho štýlu) ľahko zvädzajú k interpretáciám, ktoré sa viažu k ovzdušiu obdobia po Oslobodení, charakteristického stratou ilúzií a poznačeného drsnou ekonomickou situáciou, sociálnym nepokojom a politickým rozčarovaním.

42 Anonymný kritik citovaný Richardom Roudom v BANDY, Mary Lea (ed.): *Rediscovering French Film*. New York: Museum of Modern Art 1983, s. 34.

43 MALTBY, Richard: *Film Noir: The Politics of the Maladjusted text*. In: CAMERON, I.: c. d., s. 41.

Obzvlášť výrazné je toto rozčarovanie v oblasti genderu. Otvorená sexualita nahradila romantickú lásku. Z éterických mladých hrdiniek stvárnených Simone Simonovou v *Človeku bestii* a Michèle Morganovou v *Nábřeží hmiel* sa stali praktické intrigánky ako Jenny v *Nábřeží zlatníkov*, Dora (Simone Signoretová) v *Manéžach* a Catherine (Danièle Delormeová) v *Čase vrahov* – ambiciózne, no príliš vulgárne na rolu *femme fatale*. Muži sú v porovnaní s týmito príšernými ženami polutovaniahodní (*Pláž*), neschopní (*Manéže*) alebo naivní (*Čas vrahov*). Noël Burch a Geneviève Sellierová považujú tento genderový vzorec za reprezentatívny pre širší trend povojnovej francúzskej kinematografie, keď sú zraniteľní muži terorizovaní agresívnymi *garces* („mrchami“), ktoré sú potom kruto potrestané, čo spájajú s „destabilizovaním“ genderových rolí spôsobeným vojnou.⁴⁴ Pokiaľ sa dá maskulinita v americkom filme noir chápať vo vzťahu k vojne (navráťivší sa vojaci konfrontovaní s emancipovanými ženami), francúzski muži okrem toho, že boli svedkami oneskorenej emancipácie žien (volebné právo im bolo udelené až v roku 1944), sa museli vyrovnáť aj s pocitom poníženia zo zdrvivúcej porážky nemeckou armádou. Prenikavá analýza Burcha a Sellierovej sa dá pozmeniť dvomi spôsobmi. V prvom rade treba zdôrazniť, že cieľom filmov nie je len potrestať ženské postavy, ale aj poukázať na mužskú priemernosť a zbabelosť. Napriek sympatiám, ktoré vzbudzujú herci – či už atraktívne príťažliví (Philippe), charizmatickí (Gabin) alebo domácky obyčajní (Blier), mužské postavy sú vždy choré alebo zbedačené. Sociálne noir filmy zobrazujú generáciu mužov, ktorí sú zdrvení minulosťou a nemajú ani žiadne vyhliadky do budúcnosti. Po druhé, ponížujúca charakterizácia žien môže byť značne skomplikovaná hereckým prejavom. Celkovo sa dá povedať, že *garces* sú stváňované buď mladými herečkami, ktoré sú podriadené mužským hercom, ako je napríklad Gabin, alebo zrelymi uznávanými herečkami ako

44 BURCH, N. – SELLIER, G.: c. d., s. 224–237 a BURCH, N. – SELLIER, G.: *Evil Women in the Post-War French Cinema*. In: SIEGLOHR, Ulrike (ed.): *Heroines Without Heroes, Reconstructing Female and National Identities in European Cinema, 1945–1951*. London / New York: Cassell 2000, s. 47–65.