

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Diplomová práce

**Od esejí k filmu: Autorství v romantických
komediích Nory Ephron**

Bc. Anna Kořenková

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

Studijní program: Filmová, televizní a rozhlasová studia

Olomouc 2023

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma: *Od esejí k filmu: Autorství v romantických komediích Nory Ephron* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....
podpis

OBSAH

1. ÚVOD	5
1.1 PŘEDMĚT A CÍLE PRÁCE	5
1.2 KRITICKÉ VYHODNOCENÍ LITERATURY	6
1.2.1 Literatura předmětná	6
1.2.2 Literatura metodologická	9
2. METODOLOGICKÁ VÝCHODISKA	11
2.1 KONCEPT AUTORSTVÍ (NAPŘÍČ MÉDIÍ)	11
2.2 AUTOR	11
2.2.1 Filmový autor	12
2.2.2 Ženské tvůrkyně a autorství	14
2.2.3 Kolektivní autorství	16
2.3 ROMANTICKÁ KOMEDIE	17
2.4 COMFORT/FEEL-GOOD FILMY	18
2.5 VZTAH AUTORSTVÍ A ŽÁNRU	19
3. NORA EPHRON – NOVINÁŘKA A FILMAŘKA	21
4. ANALÝZA VYBRANÝCH DĚL REŽISÉŘČINY TVORBY	25
4.1 <i>KDYŽ HARRY POTKAL SALLY</i> (1989)	26
4.2 <i>SAMOTÁŘ V SEATTLU</i> (1993)	32
4.3 <i>LÁSKA PŘES INTERNET</i> (1998)	41
4.4 <i>MOJE KRÁSNÁ ČARODĚJKA</i> (2005)	50
4.5 <i>JULIE A JULIA</i> (2009)	55
5. VLIV NORY EPHRON (NEJEN) NA ŽÁNŘ ROMANTICKÉ KOMEDIE	59
6. ZÁVĚR	63
7. SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY	65
7.1 SEZNAM PRAMENŮ	65
7.1.1 Analyzované filmy	65
7.1.2 Další prameny	66
7.2 SEZNAM LITERATURY	66
8. SEZNAM OBRÁZKŮ	73



„Roky jsem psala scénáře, které nebyly realizovány. Honorář jsem za ně dostala, ale říkala jsem si – „budu mít někdy možnost film natočit?“¹

- Nora Ephron

¹ Academy of Achievement: Nora Ephron Biography [online]. 28. 2. 2022 [cit. 2023-03-02]. Dostupné z: <https://achievement.org/achiever/nora-ephron/>

1. Úvod

Jen málo ženám se podařilo prosadit v dominantně mužském prostředí Hollywoodu natolik, aby bylo jejich dílo citováno i desetiletí po jejich smrti. Noře Ephron se to podařilo, a to nejprve v pozici scénáristky a později také ve své vysněné roli režisérky filmů. Nejvíce známá je pro své proslulé, dnes již klasické romantické komedie, i když mnoho diváků zná spíše názvy oněch filmů nežli jméno jejich autorky. Málokdo také ví, co konkrétním filmům předcházelo, v jakých životních etapách je tvořila a kolik osobních zkušeností do nich vkládala.

Tato práce se zaměřuje na vybraná díla tvorby Nory Ephron a ta zasazuje do kontextu jejího života, jež téměř vždy ve své práci reflektovala, ať už se jednalo o nejkrásnější okamžiky nebo o ty nejhorší. Ačkoliv jsou v textu zmiňována také další díla, zvláštní pozornost je věnována právě těm, která jsou označována za romantické komedie. Právě jimi se totiž Ephron definitivně zařadila mezi uznávané filmové tvůrce. Práce vychází z předpokladu, že režisérka a scénáristka zanechává ve svých filmech vlastní nezaměnitelnou uměleckou stopu, proto je celá problematika zkoumána za pomoci autorské teorie.

Tématem práce je tedy cesta Nory Ephron k filmům, její autorský, často inovativní přínos v nich, a také vliv na žánr romantické komedie, kterému pomohla po letech stagnace stát se opět divácky milovaným a v kinech hojně navštěvovaným žánrem.

Text je dělen do dvou hlavních částí, přičemž první, metodologická, se zabývá definicemi zásadních pojmů jako je koncept autorství a žánr romantické komedie. Ty jsou následně konkretizovány a aplikovány na dílo Nory Ephron ve druhé části, jež obsahuje analýzy jejích vybraných snímků. V té je vysvětleno, zda a co jednotlivé snímky propojuje, jak se v nich projevuje osobní vklad a autorský záměr Ephron a v neposlední řadě také, do jaké míry lze Ephron považovat za skutečnou autorku jednotlivých děl.

1.1 Předmět a cíle práce

Diplomová práce se zabývá tvorbou americké spisovatelky, scénáristky a režisérky Nory Ephron, která se zapsala do povědomí diváků především svými dnes už kultovními romantickými komediami. Středem zájmu jsou kromě jiného tři z jejích filmů, jež jsou považovány za stěžejní a určující pro další vývoj romantického žánru.² Na každém z těchto

² BUDOWSKI, Jade. When Nora Met Rom-Coms: A Dazzling Look At How Ephron's Three Films Changed The Genre Forever. *Decider* [online]. 29. 8. 2017 [cit. 2021-07-07]. Dostupné z: <https://decider.com/2017/08/29/when-nora-met-rom-coms-a-dazzling-look-at-how-ephrons-three-films-changed-the-genre-forever/>

filmů je znát její originální filmový rukopis, ať už se na nich podílela ve větší či menší míře. Jedná se o filmy *Když Harry potkal Sally* (1989), *Samotář v Seattlu* (1993) a *Láska přes internet* (1998).

V práci jsou rozebrány především ty filmy, při jejichž vzniku zastávala Ephron více funkcí – obvykle scénář a režie. Sem bývají kromě *Samotáře v Seattlu* a *Lásky přes internet* řazeny také filmy *Moje krásná čarodějka* (2005) a *Julie a Julia* (2009). Ty sice nejsou snímky kriticky uznávanými, v rámci této práce, která analyzuje autorství režisérky, budou však hrát svou roli. Text se také zmiňuje o dalších snímcích jako *Blázni a poloblázni* (1994) a *Michael* (1996). Oba tyto filmy autorka sice napsala i režiovala, tematicky i žánrově však vybočují z její další tvorby. Navíc nesklidily kladný ohlas u kritiků ani diváků a obecně se o nich literatura téměř nezmiňuje. Proto jsou v textu zmiňovány pouze okrajově.

Hlavním cílem diplomové práce je identifikovat a popsat autorčin osobitý styl filmové tvorby, který zejména v 90. letech 20. století pomohl určovat ráz žánru romantické komedie. Popsán bude její vliv na vývoj žánru na úrovni žánrových konvencí a ozvláštňujících postupů.

Práce rovněž v některých částech odbočí od romantických komedií k jiným stěžejním dílům Ephron. Nelze opomenout snímky jako *Silkwoodová* (1983) či *Hořkost* (1986) které, přestože nejsou romantickými komediemi a Ephron je nереžiovala, tvoří zásadní součást její kariéry. Zároveň budou za pomoci myšlenek autorské teorie pomáhat dotvářet celkový obraz při analýze jejích specifických tvůrčích rysů.

Práce čerpá z již zmiňované autorské teorie, ale také z problematiky ženského a kolektivního autorství. S přihlédnutím na zaměření autorčiny tvorby jsou vysvětleny znaky i principy žánru romantické komedie. Právě v těchto filmech lze totiž dle mého nejlépe identifikovat opakující se vzorce na úrovni scénáristické, režijní a ve stylu konstrukce postav i jejich vztahů. V neposlední řadě také v práci využívám termín *comfort* či *feel-good* filmu, který je v kontextu děl Nory Ephron též zmiňován a využíván.³

1.2 Kritické vyhodnocení literatury

1.2.1 Literatura předmětná

Předmětnou literaturou pro mě budou zejména knihy zabývající se přímo tvorbou Nory Ephron. Většina z nich popisuje právě její romantické komedie a to, v čem jsou specifické, popřípadě směrodatné pro další vývoj žánru.

³ O'HARA, Ciara. Incompatible Movie Couples: You've Got Mail: Would Kathleen and Joe's relationship have lasted? *Medium* [online]. 24. 7. 2020 [cit. 2022-11-10]. Dostupné z: <https://medium.com/@ciaraanne/incompatible-movie-couples-youve-got-mail-141af0527fe8>

Mezi tyto knihy patří zejména *I'll Have What She's Having: How Nora Ephron's Three Iconic Films Saved the Romantic Comedy*⁴, ve které se autorka Erin Carlson věnuje třem stěžejním dílům kariéry Ephron a to zmiňovaným filmům *Když Harry potkal Sally*, *Samotář v Seattlu* a *Láska přes internet*. V knize je popsáno, co z nich činí zásadní díla oblíbená fanoušky i kritiky, která i v dnešní době ovlivňují podobu žánru. Detailně je také pojednáno o produkčním kontextu vzniku filmů. Zároveň se autorka soustředí na osobu Nory Ephron a její angažovanost či osobní vztah ke konkrétním látkám, které do svých filmů vkládá. Právě čerpání z vlastních zkušeností a jejich zakomponování do filmů budou pro tuto diplomovou práci stěžejní při zkoumání autorského přístupu a přínosu Nory Ephron.

Erin Carlson dochází k závěru, že to, co dělalo z Ephron výjimečnou spisovatelku a později také filmařku, byly její výjimečné pozorovatelské schopnosti, které spolu s životními zkušenostmi a vytříbeným spisovatelským uměním daly vzniknout dodnes citovaným dílům.

Carlson ve své knize často zabíhá do komplikovaných personálních souvislostí, které pro tuto práci nejsou esenciální. Navazuji proto zejména na popsany produkční kontext děl, který zpřehledňuji a za pomoci níže uvedených odborných publikací zkoumám, jak produkční kontext souvisel a projevoval se v autorském záměru Ephron. Diplomová práce je navíc oproti této knize rozšířena o analytické části z vybraných filmů a věnuje se také často opomíjeným filmům *Moje krásná čarodějka* a *Julie a Julia*, které Carlson pouze zmiňuje.

Další knihou zabývající se rovněž dílem známé americké režisérky a scénáristky je *She Made Me Laugh: My Friend Nora Ephron*⁵, biografická kniha psaná novinářem Richardem Cohenem jako vzpomínka na Ephron. Je ale obohacena o výpovědi jejích dalších spolupracovníků a přátel. Cohen ve své knize mimo jiné uvádí režisérčiny filmy do kontextu jejího života a aktuální situace, se kterou se právě potýkala. Tato kniha je intimnějším náhledem na život Nory Ephron a na to, jak ji vnímali její nejbližší. Text je přínosný z pohledu osobního přístupu autora k režisérce, kterou dobře znal.

Text Erin Carlson zasazuje tři stěžejní díla do života Ephron. Tato kniha se soustředí více na život a osobní vztahy, které jsou poté doplňovány informacemi o tvorbě. Knihu Richarda Cohena tak využívám zejména v pasážích, kde je zapotřebí názorů lidí z blízkého okolí Ephron. K doplnění informací jsou v práci využívány také internetové články a recenze týkající se filmů. Mezi ty patří například *Why was Nora Ephron so influential?*⁶, *The Birth of the Romantic*

⁴ CARLSON, Erin. *I'll Have What She's Having: How Nora Ephron's Three Iconic Films Saved the Romantic Comedy*. France: Hachette Books, 2017. ISBN 978-0316353885.

⁵ COHEN, Richard. *She Made Me Laugh: My Friend Nora Ephron*. New York: Simon & Schuster, 2016. ISBN 978-1-4767-9614-7.

⁶ ROWE, Brian. *Why Was Nora Ephron So Influential?* *Medium* [online]. 28. 7. 2018 [cit. 2021-07-07]. Dostupné z: https://medium.com/@brianrowe_70270/why-was-nora-ephron-so-influential-4e1cac58446b

Comedy⁷ nebo *When Nora Met Rom-Coms: A Dazzling Look At How Ephron's Three Films Changed The Genre Forever.*⁸ Již z pouhých názvů článků je znát zásadní vliv Ephron na svět romkomů. Poslední zmíněný identifikuje jako jeden ze zásadních rozpoznávacích znaků režisérčiny tvorby tzv. „*magický realismus*“, který je přítomen v různé míře skutečně ve většině jejích filmů, což dokazují v analytické části práce.

Po rešeršní práci při hledání zdrojů, které se zabývají Norou Ephron jsem došla k závěru, že se jí a její tvorbě nevěnuje mnoho odborné literatury. Nejcitovanějším zdrojem je výše zmíněná kniha Erin Carlson, se kterou ve velké míře pracuji také v této diplomové práci. Články, které se o režiséra zmiňují, se v drtivé většině zabývají jejími třemi romantickými komediami. Nekladou je však do kontextu jejího života a další tvorby, což pokládám za stěžejní pro pochopení jejího uvažování a stylu psaní. Obvykle se jedná o ryze pocitové, dojemové, emotivní či nostalgicky laděné texty, přičemž převládají recenze filmů. V roce 2012, kdy Ephron zemřela, vzniklo bezpočet vzpomínkových textů, zejména pak pro americký tisk a weby. Na těchto článcích je znát selektivní paměť, která vždy nutně provází smrt známých osobností a která se projevuje více než čím jiným bezmeznou adorací scénáristky a režisérky, která bývá svými blízkými popisována také jako sebestředná, tvrdá, podlá či škodolibá, ač neoddiskutovatelně talentovaná a cílevědomá.⁹

Jakožto ženská autorka je opomíjena i v publikacích, které se na toto téma přímo zaměřují, což příkládám faktu, že se věnovala ryze populárním žánrům jako je romantická komedie a komedie. Přestože byla ve své době pionýrskou filmovou tvůrkyní v dominantně mužském prostředí, je její jméno jen zřídka kdy zmiňováno vedle jejích vrstevnic či následovnic z oboru jako jsou Kathryn Bigelow, Jane Campion, Sofia Coppola, Nancy Meyers nebo Kelly Reichardt.

V českém kontextu odborněji založené texty o této autorce absentují úplně, za což pravděpodobně může právě zmíněná populární povaha žánrů, ve kterých se dominantně pohybovala, ale také fakt, že je více než deset let po smrti, kvůli čemuž ji dnešní generace může považovat za méně relevantní. Tato práce se tedy věnuje jejímu autorskému přínosu, stejně jako autorským intencím a procesu tvorby, který byl do velké míry ovlivněn jejími životními zkušenostmi.

⁷ SMITH, Justine. The Birth of the Romantic Comedy. *Fandor* [online]. 14. 2. 2018 [cit. 2021-07-07]. Dostupné z: <https://www.fandor.com/posts/the-birth-of-the-romantic-comedy>

⁸ BUDOWSKI, pozn. 2.

⁹ ROONEY, David. Why Nora Ephron's Films Made Such an Impact: A Critic's Take. *The Hollywood Reporter* [online]. 27. 6. 2012 [cit. 2022-12-15]. Dostupné z: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/nora-ephron-death-when-harry-met-sally-342629/>

1.2.2 Literatura metodologická

Z metodologického hlediska se práce inspiruje a pracuje s pojmem autorství. K vysvětlení pojmu je zde využívána kniha Barryho Keithe Granta, jehož publikace *Auteurs and Authorship: A Film Reader*¹⁰ jednak shrnuje různé přístupy k autorství v průběhu historie a napříč obory, zároveň však nabízí vlastní náhled na problematiku.

Z eseje s názvem *Refocusing Authorship in Women's Filmmaking* obsažené v jeho knize vycházím při uvedení pojmu „autor“ do kontextu filmů, jejichž autorkami jsou ženy. Těm podle autorky této eseje Angely Martin není zdaleka věnována taková pozornost jako tvůrcům mužským.

V problematice nejen filmového autorství mi dále pomáhá zorientovat se studie od Bařaka Göksela Demiraye *Authorship in Cinema: Author & Reader*¹¹, který se v krátkosti zabývá historií pojmu a následně jeho významem napříč obory. Studie dále zmiňuje a vysvětluje pojmy *smrt autora* a *zrození čtenáře*, se kterými v teoretické části rovněž pracuji. V závěru své práce se potom zabývá tím, co znamená autorství v kinematografii.

Za pomoci uvedených publikací v textu vysvětluji, co pro mě znamená autorství a jak s pojmem budu pracovat při identifikaci autorských znaků Nory Ephron.

V oblasti problematiky kolektivního autorství čerpám ze studie Paula C. Sellorse s názvem *Collective Authorship in Film*¹². Nora Ephron pravidelně spolupracovala s některými tvůrci, ale i herci, zejména pak se svou sestrou Delíí Ephron, režiséry Mikem Nicholsem a Robem Reinerem či hereckými hvězdami jako byly Meryl Streep a Meg Ryan. Za pomoci Sellorsova textu se snažím popsat a vysvětlit vztah mezi autorstvím jednotlivce a kolektivním záměrem při výrobě filmu.

Co se týká žánrové analýzy a potažmo romantické komedie, pracuji stejně jako ve své bakalářské práci s knihami Tamar Jeffers-McDonald¹³ a Legera Grindona.¹⁴

Při vlastních analýzách filmů potom pracuji s textem filmové profesorky Sarah Kozloff s názvem *The Life of the Author*.¹⁵ V něm popisuje, stejně jako Grant, různé typy přístupů k autorství, Kozloff se ale zaměřuje na to, jak konkrétně nahlížet na filmový text při uplatňování

¹⁰ GRANT, Barry Keith. *Auteurs and Authorship: A Film Reader*. New Jersey: Wiley-Blackwell, 2008. ISBN 978-1405153348.

¹¹ DEMIRAY, Bařak Göksel. *Authorship in Cinema: Author & Reader*. *Cinej Cinema Journal*. Pittsburgh, USA: University of Pittsburgh Press, 2014. ISSN 2158-8724.

¹² SELLORS, C. Paul. *Collective Authorship in Film*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Edinburgh, United Kingdom: Napier University, 2007.

¹³ JEFFERS MCDONALD, Tamar. *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre*. New York: Columbia University Press, 2007. ISBN 978-1-905674-02-2.

¹⁴ GRINDON, Leger. *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History, Controversies*. United Kingdom: WILEY-BLACKWELL, 2011. ISBN 978-1-4051-8266-9.

¹⁵ KOZLOFF, Sarah. *The Life of the Author* [online]. KINO-AGORA, 2020 [cit. 2023-03-05]. ISBN 978-1-927852-30-9.

autorské teorie. Vysvětluje totiž, že většina přístupů k teorii autorství a jejímu uplatňování je do jisté míry reduktivní, neboť nutně opomíjí některé aspekty – buď se soustředí pouze na autora, nebo naopak pouze na text.¹⁶ To může být v určitých případech přijatelný či dokonce žádoucí postup, nicméně konkrétně pro tuto práci bude užitečnější právě kombinace obojího.

¹⁶ KOZLOFF, pozn. 15, s. 38.

2. Metodologická východiska

2.1 Koncept autorství (napříč médii)

Význačnou roli v autorství napříč médii sehrává mýtus o jedinečnosti umělecké osobnosti. Ta se projevuje nejen tím, že v jejích dílech (např. filmech) vládne specifické vidění světa nebo že její filmy vyprávějí stále stejný příběh na obsesivní téma, ale především se projevuje v osobitém stylu jejích děl.¹⁷

Vlastnosti každého média neurčují, zda může mít autora/y, ale pouze to, jak může autorství uvnitř daného média fungovat, ať už jde o televizi, divadlo či film.¹⁸

Tato diplomová práce se zabývá specifiky ve tvorbě Nory Ephron. Vychází tedy z předpokladu, že Nora Ephron byla jako tvůrkyně–autorka něčím výjimečná. Nejprve je však nutné vysvětlit, jak v práci bude samotný pojem „autor“ a „autorství“ používán.

Autorství není koncept, který by měl vyplývat z textu (obsahu), ale spíše úmyslná akce a konání, ze kterého text následně vplyne.

Současné autorské teorie se podle Paula Sellorse zaměřují na rozpoznatelné znaky v textu samotném. Autorem zamýšlený účel je spojován s významem a samotná analýza autorství je překryta sekundárními problémy, jako jsou estetická hodnota, ideologie, politika a interpretace. Tyto aspekty mají bezpochyby zásadní význam pro pochopení způsobu, jakým autorství funguje v kulturní a estetické produkci, přesto jsou tyto problémy pro Sellorse druhořadé a je třeba je oddělit, pokud chceme pochopit, co to znamená být autorem. Teprve když nejprve pochopíme, co je autorství, můžeme pokračovat ve zkoumání otázek, jako je umělecké autorství nebo způsob, jakým autorství zapadá do širšího socio-kulturního rámce.¹⁹

2.2 Autor

Dnes je podle úzké definice „autor“ původcem psaného díla. V širokém smyslu, který má své kořeny v romantickém pojetí 18. a 19. století, je autor považován za příkladného jedince či dokonce člověka v jistém smyslu nadřazeného ostatním, který zároveň předběhl dobu. Je přirovnáván k „božské postavě“. Svou „všemohoucností“ vytváří jedinečné dílo a zároveň ví, co jeho práce znamená/představuje.²⁰

¹⁷ HOLÝ, Zdeněk. Autor. *Cinepur: Pojem* [online]. 2003, (26) [cit. 2021-7-27]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=51>

¹⁸ SELLORS, pozn. 12, s. 263–264.

¹⁹ Tamtéž.

²⁰ DEMIRAY, pozn. 11, s. 8.

Paisley Livingston definuje ve své eseji *Cinematic Authorship* autora obecně jako člověka (či skupinu lidí), který úmyslně učinil promluvu, přičemž tato promluva označuje jakoukoli akci, jejíž zamýšlenou funkcí je výraz nebo komunikace. Livingstonovo užití slova „učinit“ je užitečné, protože identifikuje širokou škálu akcí, které autor může provádět. Nemusíme se tedy v této konkrétní definici autorství omezovat na sochařství, malířství, řeč, literaturu či divadlo. Definice je však poměrně široká a pro určení autora filmu nestačí.²¹ Proto se v následujících kapitolách věnuji autorství ryze filmovému.

Dříve bylo považováno za nutnost nastudovat a pochopit život autora, abychom byli následně schopni správně porozumět způsobu vyjadřování v jeho dílech i samotnému obsahu.²² Troufám si tvrdit, že tento přístup je stále relevantní, i když by se nemělo jednat o jediný způsob nahlížení na dílo. Na příkladu autorství Nory Ephron je velmi dobře znát její inspirace životní situací a osobně to považuji za jeden ze zásadních pilířů celé její umělecké tvorby, nejen té filmové.

2.2.1 Filmový autor

Slovo „autor“ označuje obecně tvůrce uměleckého díla. Film, jakožto poměrně mladá forma umění, se v minulosti potýkal s neochotou při přijetí mezi zavedené „umělecké formy“. Zejména se pak snažil zbavit předsudků literárního umění stran jeho komerční povahy a masové produkce. Přijetí filmu jakožto sedmého umění, a tedy jeho zařazení mezi tzv. *vyšší umění*, bylo prvním předpokladem k možnosti určení jeho tvůrce/autora.²³ Zároveň se počáteční koncepce filmového autora nutně odvíjí od ostatních druhů vysokého umění.²⁴

Pojem „autor“ byl v kontextu kinematografie předefinován v roce 1954 v eseji Françoise Truffauta publikované v časopisu *Cahiers du cinéma* s názvem *Jistá tendence francouzského filmu*. Truffaut tehdy navrhl revoluční představu, že skutečným autorem filmu je jeho režisér, jehož osobnost se podle *Cahiers* vepisuje do filmu především prostřednictvím stylu.²⁵ S tímto prohlášením začíná tzv. *politika autorů*, která považuje režiséra za hlavního autora filmu a uměleckého génia, který se skrze film vyjadřuje.²⁶

Barry Keith Grant poznamenává, že v dnešní době je velmi dobře možné stát se režisérem, aniž by člověk dokonale rozuměl technice natáčení či střihu. O tyto aspekty se tak musí postarat jiné

²¹ SELLORS, pozn. 12, s. 264–265.

²² HOLÝ, pozn. 17.

²³ DEMIRAY, pozn. 11, s. 5–6, 8.

²⁴ HOLÝ, pozn. 17.

²⁵ François Truffaut, *Original Auteur*. *The Criterion Collection: Sneak Peeks* [online]. 6. 2. 2014 [cit. 2021-7-25]. Dostupné z: <https://www.criterion.com/current/posts/3051-fran-ois-truffaut-original-auteur>

²⁶ HOLÝ, pozn. 17.

tvůrčí osobnosti.²⁷ Proto, přestože i dnes má režisér zásadní vliv na uměleckou stránku filmu, nelze jej vždy označit za jednoznačného autora.

Termín ve francouzské podobě *auteur* je obvykle přiřazován někomu, kdo byl u filmu autoritou při všech fázích jeho výroby. Jedná se o toho, kdo činí rozhodnutí od předprodukce po promítání filmu v kinech. David Bordwell a Kristin Thompson navrhuji podobnou myšlenku – tedy že filmovým autorem je ten, kdo má kontrolu nad procesem vytváření filmu.²⁸ Může být scénáristou filmu, ale také producentem, kameramanem, scénografem, hudebníkem, střihačem, hercem vlastních filmů.²⁹ Zároveň se ale samozřejmě nemusí jednat o jediného člověka, proto je v oblasti kinematografie otázka autorství poměrně složitá a debata o tom, kdo je skutečným autorem filmu, často nemá jednoznačné východisko. U tradičních uměleckých činností, jako je psaní knih, malířství či sochařství, je otázka obvykle jednodušší, neboť jejich autorem bývá prokazatelně jeden člověk.

Originální styl každého tvůrce vzniká postupem času. S každým dalším filmem, na kterém konkrétní tvůrce pracuje, ať už píše scénář či plánuje rámování, se podle Granta utváří vzorec. Autorskou teorii koneckonců nazývá tzv. *pattern theory*, tedy teorií vzorců, nebo lépe řečeno teorií zaměřenou na hledání vzorců.³⁰ Za filmového autora (auteura) je uznán ten režisér/ka, jehož tvorba vykazuje rysy identity nebo vývojové kontinuity. Takový režisér/režiséra zároveň často dokáže svoji osobnost prosadit navzdory protivenství především filmového průmyslu.³¹ Autorství u filmu se snažilo definovat mnoho teoretiků, nicméně se jedná o problematiku natolik komplikovanou a do velké míry subjektivní, že se pod mantrou „smrti autora“ (pojmem Rolanda Barthes) začalo upouštět od uvažování o filmu jako o díle jednotlivce.³² Zároveň v publikaci *The Death of the Author* z roku 1968 přiznává Barthes zásadní roli divákovi stran utváření významů a tvůrci ji naopak upírá. Zrození *diváka–čtenáře*, utvářejícího si vlastní významy, je tak podle Barthes podmíněno *smrtí autora*. Filmového tvůrce tedy nemůžeme nazvat autorem, když podle současných teorií je již „tradiční“ pojetí autora mrtvé.³³

Filmy jsou díla, u kterých se na výsledném produktu podílí často enormní počet lidí, ať už se jedná o tvůrčí osobnosti či o běžné dělníky starající se například o stavbu kulis. Existují sice filmy, u kterých jeden člověk zastává více funkcí, a není tak důvod o jeho tvůrčí pozici

²⁷ GRANT, pozn. 10, s. 44.

²⁸ SELLORS, pozn. 12, s. 266.

²⁹ DEMIRAY, pozn. 11, s. 9.

³⁰ GRANT, pozn. 10, s. 44.

³¹ HOLÝ, pozn. 17.

³² SELLORS, pozn. 12, s. 263.

³³ GRANT, pozn. 10, s. 129–130.

pochybovat, na většině filmů se však podílí velké množství lidí, přičemž mnoho z nich má zásadní vliv na výslednou podobu a vyznění díla.

Podle Barryho Keitha Granta lze rozeznat tři hlavní okruhy, hledáme-li ve filmu rozpoznatelnou autorskou stopu. Nejprve se jedná o tzv. *vnější okruh*, do kterého spadá práce s technikou, následuje *střední okruh*, který představuje osobitý styl při natáčení a tvorbě filmu. Posledním, *vnitřním okruhem*, je potom obsah či zpráva, kterou nám tvůrce svými filmy sděluje nebo se snaží sdělit. Zároveň nemusí platit, že každý tvůrce–autor musí vynikat v každé z těchto oblastí.³⁴

Co se týká filmů Nory Ephron, troufám si tvrdit, že specifikum jejího autorství tkví především ve scénáři, respektive v textu, případně pak v pečlivém a specifickém výběru lokací, které fungují jako další postavy a dotváří atmosféru filmů. Jistě najdeme také stylové prvky, které jsou jí vlastní, nelze však říct, že by byly specifickým poznávacím znakem jejího filmového projevu. Do takové kategorie by spadala díla, která jsme jen na základě audiovizuální stránky schopni velmi rychle a bezpečně přiřadit ke konkrétnímu tvůrci, aniž bychom nad tím museli dlouho přemýšlet. Mezi tyto se dá zařadit například Wes Anderson, Tim Burton, Quentin Tarantino nebo Guillermo Del Toro.³⁵ Mezi ženskými tvůrkyněmi bychom hledali tak velká jména spojená se signifikantním stylem mnohem obtížněji.

2.2.2 Ženské tvůrkyně a autorství

Jedna z esejí, kterou Barry Keith Grant zakomponoval do své antologie *Authors and Authorship: A Film Reader*, se věnuje ryze ženským autorkám a tomu, jak jsou přijímány v kontextu filmového průmyslu, který je z dlouhodobého hlediska většinou mužským. Esej s názvem *Refocusing Authorship in Women's Filmmaking* od Angely Martin se snaží poukázat na fakt, že ženské tvůrčí osobnosti jsou, až na výjimky, jakou je třeba v eseji často odkazovaná Kathryn Bigelow, filmovými teoretiky ignorovány nebo vynechávány. Martin však neupírá filmovým studiím zájem o feministický film. Ten se ale nevěnuje výhradně ženským tvůrkyním, proto není vhodné tyto dvě problematiky spojovat či dokonce zaměňovat.³⁶

Problémem podle samotných filmařek je, že nejsou „bezcitnými obchodnicemi“ či ředitelkami. Ženské tvůrkyně obvykle neprodukují jeden film za druhým, ale jejich zájmy najdeme často v nezávislých snímcích. Mnoho žen také studuje filmové školy, neznamená to tedy, že by

³⁴ GRANT, pozn. 10, s. 43.

³⁵ CASTRO, Danilo. 15 Directors With a Signature Style. *Screenrant: Lists* [online]. 29. 3. 2016 [cit. 2021-7-20]. Dostupné z: <https://screenrant.com/directors-with-a-signature-style-tarantino/>

³⁶ GRANT, pozn. 10, s. 127, 130.

ženských tvůrkyň bylo statisticky zanedbatelné množství. Zmiňovaná Kathryn Bigelow například studovala na Columbijské univerzitě v dobách působení Miloše Formana či Petera Wollena.³⁷ Martin poznamenává, že díky znalosti jak praxe, tak teorie, přistupují ženské tvůrkyňe k výrobnímu procesu s vědomím reprezentace, znalostí ideologie, historie i estetiky.³⁸ Martin tedy navrhuje, že je třeba začít nahlížet na ženské tvůrkyňe a jejich filmy jiným způsobem, abychom byli schopni tomuto opomíjení zabránit.

Jak již bylo zmíněno, filmová studia feministický ani ženský film zcela neopomíjí. Hovořili však o novodobých ženských tvůrkyňích, Martin se obává zneužití příkladu Bigelow k argumentaci toho, že existují i výjimečné ženské tvůrkyňe. Právě Kathryn Bigelow je totiž spíše světlou výjimkou, pokud se týká pozornosti věnované filmařkám.³⁹

Podle Angely Martin problém vychází již z otázky definice autorství, které dělí na základě dvou hlavních kritérií. První význam slova „autor“ se podle ní týká právního vlastnictví myšlenky nebo jejího způsobu vyjádření a druhá se týká samotného aktu psaní a výroby. Znaky ženského autorství jsou často chybně hledány v aspektech filmu, které jsou v jakémkoli ohledu shledány být ženskými. Jako příklady nabízí filmové autobiografie tvůrkyň, jejich přítomnost na natáčení či přítomnost jakéhokoli ženského hlasu (postavy) v narativu. Žádný z těchto faktorů však nezaručuje podle Martin ženě podíl na autorství. A stejně tak, pokud film postrádá ženský hlas, neznamená to, že by jeho autorkou nemohla být žena.⁴⁰

Angela Martin na velmi konkrétním příkladu filmu Bigelow *Bod zlomu* (1991) ilustruje, jak velký vliv měla režisérka na vznik a estetickou podobu filmu, přestože nebyla úplně u všeho, neboť natáčení probíhalo na několika lokacích simultánně. Na těchto lokacích fungovali pověřeni lidé jako asistenti režisérky. Ostatně se dnes jedná o zcela běžný postup při natáčení filmů, obzvláště potom tzv. blockbusterů. Kathryn Bigelow už dlouho předem věděla přesně, jak by měl snímek vypadat, atmosféricky i stylově. Jako bývalá malířka si velmi zakládá na *storyboardech*, proto měla rovněž rozkreslenou každou situaci, aby její asistenti následně věděli, jak mají jednotlivé záběry vypadat.⁴¹

Martin na tomto příkladu vysvětluje, že se na první pohled nemusí Bigelow jevit jako autorka, protože se na filmu podílelo mnoho dalších filmových osobností. Opak je však pravdou.

³⁷ HAMBURG, Victoria. New Again: Kathryn Bigelow. *Interview* [online]. 14. 7. 2017 [cit. 2021-7-27]. Dostupné z: <https://www.interviewmagazine.com/film/new-again-kathryn-bigelow>

³⁸ GRANT, pozn. 10, s. 129.

³⁹ Kathryn Bigelow je v tuto chvíli jednou ze tří filmových tvůrkyň, kterým se podařilo získat Cenu Akademie v kategorii nejlepší režie. Se svým snímkem *Smrt čeká všude*, byla vůbec první ženou v historii, která v kategorii zvítězila, a to při udílení cen v roce 2010. Po ní se to podařilo pouze režisérce Chloé Zhao s filmem *Země nomádů* (2020) a Jane Campion s jejím snímkem *Síla psa* (2021). Poslední zmíněná je zatím jedinou ženou, která byla v kategorii za nejlepší režii nominována ve své kariéře dvakrát. Poprvé to bylo s jejím filmem *Piano* z roku 1993.

⁴⁰ GRANT, pozn. 10, s. 131–133.

⁴¹ Tamtéž.

Kathryn Bigelow měla zásadní slovo ve všech fázích vzniku filmu a všechna zásadní umělecká i konceptuální rozhodnutí činila právě ona. Angela Martin tak tímto příkladem definuje Bigelow jako ženskou autorku. Podle ní je třeba naučit se rozeznávat tento typ konceptuální a estetické práce spojené s produkcí filmů, pokud máme v úmyslu rozkrývat aspekty autorství ženských filmařek.⁴² Jinými slovy je tedy upozaděna definice autorství zahrnující právní vlastnictví filmu a do popředí se dostává právě kontrolní role nad procesem.

Srovnávat Kathryn Bigelow s Norou Ephron jistě v mnohých ohledech není vhodné. Jednak se každá zaměřuje na jiná témata, což se projevuje na velké žánrové odlišnosti, a za druhé si troufám tvrdit, že každá z nich přistupuje k filmařskému řemeslu se zcela odlišnou filozofií. Jak poukazuje ve své práci Başak Göksel Demiray, filmový průmysl má mnoho režisérů, ne všichni však mohou být považováni za autory. Respektive si tento status nezaslouží všichni.⁴³

Výše uvedený příklad mi v analytické části pomůže dokázat, že Nora Ephron, stejně jako Kathryn Bigelow, byla skutečnou autorkou svých děl, neboť dohlížela na všechny zásadní fáze filmové výroby, včetně námětů, scénáře a tvůrčích rozhodnutí. Do filmů vkládala vlastní zkušenosti a specifický humor, proto jí nelze upřít zásadní vůdčí roli. Jednoduše řečeno její celkový projev i vliv rozpoznatelný je. V analytické části práce identifikuji konkrétní znaky jejího autorství.

2.2.3 Kolektivní autorství

Už tak komplikovaná problematika autorství se stává ještě komplikovanější, uvažujeme-li o autorství kolektivním. Film bez pochyby je, stejně jako například divadlo, kolektivním uměním. Zásadní problém spočívá v porozumění tomu, co lze považovat za záměr (úmysl) jedince a jak funguje kolektivní záměr. Zatímco individuální úmysl spočívá v mysli jedince, nic jako kolektivní mysl neexistuje. Úkolem je tedy pochopit, jak souvisí individuální a kolektivní záměry při výrobě konkrétního filmu.⁴⁴

Režisér/ka má například individuální záměr natočit film. Herec, který je obsazen do hlavní role, může mít individuální záměr pracovat s tímto konkrétním tvůrcem či pokračovat v kariéře. Herec tak částečně musí přebrat cizí záměr, čímž se potom záměr natočit film stává kolektivním. Záměr tedy kolektivním být může, znamená to však, že je herec zároveň spoluautorem filmu? Podobně tak lidé pracující u cateringové firmy, která na daném natáčení

⁴² Tamtéž.

⁴³ DEMIRAY, pozn. 11, s. 8.

⁴⁴ SELLORS, pozn. 12, s. 268.

poskytuje své služby. Tito také patří do kolektivu lidí, kteří se podílí na výrobě filmu, v žádném případě je však nelze označit za členy autorského týmu.⁴⁵

Pouze na základě typů zaměstnání nejsme schopni členství v kolektivním autorství rozlišit. Vždy bude záležet na příspěvku konkrétního člověka v rámci díla, a to jak po straně materiální, tak nehmotné. Je třeba klást si otázku, zda má práce daného člověka vliv na způsob, jakým k nám film promlouvá, a na to, co se nám vlastně snaží sdělit.⁴⁶

V kontextu tvorby Nory Ephron na kolektivní autorství nutně narazíme. Díky tomu, že začínala u filmu jako scénáristka, byla zpočátku spíše spoluautorkou filmů, které poté režíroval někdo jiný. Od chvíle, kdy byl scénář dopsán, neměla už na výslednou podobu díla významný vliv. To se změnilo, pomineme-li její první pokusy o vlastní film, až se snímkem *Když Harry potkal Sally*, ke kterému zdánlivě také psala „pouze scénář“, jak ovšem popisují v analytické části, stala se z ní nakonec pomocná producentka a konzultantka režiséra Roba Reinerja a měla na výslednou podobu větší vliv, než běžně scénárista mívá.

Nora Ephron po prvním velkém úspěchu s filmem o Harrym a Sally začala pravidelně spolupracovat se svou sestrou Delíí, která jí byla rádkyní a pomocnou rukou u většiny jejích dalších děl. Proto, přestože se tato práce zabývá zejména jednou tvůrkyní, není možné opomíjet další, bez kterých by její díla možná vznikla, měla by však pravděpodobně jinou podobu.

2.3 Romantická komedie

Romantická komedie je jedním z vůbec nejstarších žánrů, které lze s prostředím Hollywoodu spojit. Prošla si za tu dobu mnoha změnami, jak popisuje Tamar Jeffers McDonald ve své knize *Boy Meets Girl Meets Genre*. Od klasických screwballových konverzačních komedií 30. a 40. let, přes sexuální komedie 50. a 60. let, na jejichž konci následovaly romkomy radikální a od let 80. se objevují tzv. neo-tradiční romantické komedie.⁴⁷

Romkom od svého vzniku patří k žánrům s nejpředvídatelnější narativní strukturou a vývojem děje, jelikož je přímo založen na uspokojení diváckých očekávání.⁴⁸

Dnes, v době, kdy se romantická komedie opět proměňuje a vzniká čím dál více filmů například s LGBT tematikou, již v žádném případě naplatí pouhá redukce na „boy meets girl“, nicméně v obecném hledisku se jedná o základní předpoklad pro fungování romantického žánru – setkání dvou lidí, kteří přes všechny překážky kladené životem či okolím nakonec utvoří pár.

⁴⁵ Tamtéž, s. 269.

⁴⁶ Tamtéž, s. 269–270.

⁴⁷ JEFFERS MCDONALD, pozn. 13, s. 18–19, 38–40, 59–60.

⁴⁸ KUČERA, Jakub. Hollywoodská romantická komedie: Aspekty a proměny žánru, o kterém je hanba mluvit. *Cinepur*. 2009, (63).

Ve své bakalářské práci detailněji definuji obvyklý model výstavby těchto filmů, přičemž mi byla oporou kniha Legea Grindona věnovaná romantickým komediím. Tento model se skládá z deseti základních fází, kterými si postavy v romkomech obvykle projdou, nicméně jejich pořadí i počet se může odlišovat. Ostatně, jak poznamenává autor, jedná se o flexibilní kategorizaci, kterou je vždy třeba přizpůsobit zkoumané látce a ne naopak.⁴⁹ Ve zkratce se jedná o fáze nenaplněné vášně a nového setkání. Poté přichází období sblížení, překážek, cesty, nových problémů, zásadní volby, krize, epifanie a nakonec rozuzlení.⁵⁰

Pro žánr platí, že má nízký kulturní, ale vysoký sociální status s garancí širokého, nejen ženského publika, přestože právě jako „ženský“ bývá označován. Je s ním spojován fenomén tzv. *guilty pleasure*, tedy něčeho, co si jako diváci užíváme, ale stydíme se to přiznat.⁵¹

Přes vše zmíněné však romantická komedie během své existence dokázala, že i takto předvídatelný žánr je možné obměňovat, inovovat, aktualizovat a obecně je možné s ním pracovat velmi originálním způsobem, což také popisují ve své bakalářské práci. Autoři totiž začali žánr hybridizovat, a tak už dnes nejsou výjimkou kombinace romkomu například s fantasy či sci-fi prvky.⁵²

2.4 Comfort/feel-good filmy

Kromě romantické komedie bývají filmy Nory Ephron označovány také za tzv. *comfort* nebo *feel-good movies*.⁵³ Nejedná se o žánrové zařazení. V českém jazyce nemají tyto termíny prozatím ani zavedený překlad. Pojem je používán zejména v Severní Americe, a to v diskurzích populární kinematografie.⁵⁴ Označení je žánrově poměrně rozmanité, přesto se s ním nejčastěji setkáme, hovoříme-li v kontextu právě komedií, ale také například filmů se sportovní tematikou, sci-fi, fantasy a ač se to může jevit nepravděpodobně, i některá dramata mohou být považována za *feel-good film*.

Krom toho, že je termín ve velké míře používán diváky, stal se rovněž rozšířeným v takových diskurzích, jako jsou filmové kritiky v tisku či online, blogy, fóra či propagační materiály.⁵⁵ Takto označovaným filmům je dokonce věnován samostatný filmový festival pořádaný v Los Angeles.⁵⁶

⁴⁹ GRINDON, pozn. 14, s. 9–10.

⁵⁰ Tamtéž.

⁵¹ JEFFERS MCDONALD, pozn. 13, s. 106.

⁵² KOŘENKOVÁ, Anna. Komparativní analýza filmů Obchod za rohem a Láska přes internet. Olomouc, 2020. Bakalářská práce (Bc.). Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Milan Hain, Ph.D., s. 21.

⁵³ ROWE, pozn. 6.

⁵⁴ BROWN, Noel. The Feel-Good Film: A Case Study in Contemporary Genre Classification. *Quarterly Review of Film and Video*. 20. 12. 2014, s. 269.

⁵⁵ SIMS, David. 25 Feel-Good Films You'll Want to Watch Again—and Again. *The Atlantic: Culture* [online]. 31. 10. 2020 [cit. 2021-07-07]. Dostupné z: <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2020/10/comfort-movies/616939/>

⁵⁶ BROWN, pozn. 54, s. 269.

Akademické práce však přesto o tento formát i samotný termín projevují jen malý zájem, nejspíše právě pro jeho zmíněný populární a laický charakter.

Pro pojem není zavedena žádná obecná definice, ta se však dá odvodit ze samotného slova *feel-good*. Takto označované filmy mají v divácích jednoduše vzbudit emoce, ideálně kladné. Máme se při nich doslova cítit dobře a bezpečně. Jsou to ty filmy, které bychom neodborně nazvali „odpočinkovými“. Ničím nás zásadně nepřekvapují, témata, která nabízí nejsou příliš závažná, často nemají zápornou postavu a děj se odehrává spíše v pomalejším tempu. To však v žádném případě neznamená, že by měly být nudné či nezajímavé.

V kontextu tvorby Nory Ephron bývají takto označovány její romantické komedie, ale zejména její poslední film *Julie a Julia*.⁵⁷

2.5 Vztah autorství a žánru

Výše byly definovány pojmy autor, autorství a romantické komedie. Jelikož se tato práce zabývá režisérkou, pohybující se dominantně v jednom konkrétním žánru, je také vhodné zde definovat vztah autora k žánru.

Autorská teorie sama o sobě se soustředí výhradně na tematický či stylistický rukopis autora nebo skupiny autorů.⁵⁸ Propojení s žánrovou teorií nám pomůže konkretizovat a lépe pochopit pozici autora ve vztahu k žánru, kterému se věnoval či věnuje. V knize Barryho Keitha Granta toto téma rozebírá samotný úvod do celé knihy a potom také kapitola Robina Wooda věnovaná ideologii, žánru a autorství.

Wood zde poukazuje na fakt, že dosavadní teorie žánru měla tendenci brát žánr jako danou kategorii, kterou je možné definovat za pomoci motivů, ikonografie, konvencí a témat. Do jisté míry je to pravda a tento model může být v některých případech funkční. Pokud však má být žánrová teorie užitečná v kontextu či ve spojení s teorií autorskou, je třeba si spíše klást otázku „proč“ než „co“.⁵⁹

Žánr poskytuje autorovi mantinely, v jejichž rámci může přivádět k životu právě zmíněné konvenční prvky a ikonografii, přičemž tak činí s určitým úmyslem. Tedy užití konkrétních prvků je vždy motivováno autorovým záměrem. Pokud se vrátíme k počátkům zlaté éry filmového žánru do období klasického Hollywoodu, zde to bylo spíše naopak. Režisér dostal od studia zadání, kterého byl povinen se držet. Tento přístup představoval pro mnohé autory velké tvůrčí restriktce, jiní se naopak dokázali jasným pravidlům přizpůsobit a kariéry takových tvůrců proto v tomto období vzkvétaly. Pravidla totiž nevnímali jako omezení, nýbrž jako

⁵⁷ SIMS, pozn. 55.

⁵⁸ GRANT, pozn. 10, s. 84.

⁵⁹ GRANT, pozn. 10, s. 86.

vodítka a žánrový rámec přijali jako jistou flexibilní tradici, kterou mohli s každým dalším dílem ozvlášťovat.⁶⁰ V kombinaci dvou zmíněných přístupů tak můžeme nahlížet na styl režisérů na pozadí žánrů.

Filmový kritik Lawrence Alloway poznamenal, že osobní přínos některých režisérů lze plně rozpoznat a docenit až poté, co byly identifikovány typické ikonografické prvky v jejich tvorbě, přičemž tyto prvky jsou často úzce spjaty právě s žánrem.⁶¹

Mnoho režisérů rozvíjelo svou vizi v rámci žánrů a s těmito žánry si je také dodnes spojujeme. John Ford a jeho westerny, Samuel Fuller a válečné filmy či Douglas Sirk a melodramata. Pokud bychom si měli uvést aktuálnější příklady, můžeme zmínit Christophera Nolana, sestry Wachowské nebo Dennise Villeneuve jako zástupce sci-fi tvůrců, Davida Finchera s jeho krimi thrillerem nebo Damiena Chazella a hudební filmy či muzikály.

Nora Ephron je spojována téměř výhradně s žánrem romantické komedie. Následná analytická část se tak zabývá mimo jiné tím, jak se autorské rysy projevují právě v těchto jejích filmech.

⁶⁰ GRANT, pozn. 10, s. 5.

⁶¹ Tamtéž.

3. Nora Ephron – novinářka a filmařka

Nora Ephron se narodila 19. května 1941 jako první ze čtyř dcer manželům Phoebe a Henrymu Ephronovým. První roky svého života strávila na Upper West Side na Manhattanu, ve čtvrti, která hraje prominentní roli téměř ve všem, co kdy napsala a natočila.⁶²

Když jí bylo pět let, rodina se přestěhovala do Beverly Hills, kde její rodiče budovali scénářistickou kariéru. Podařilo se jim uzavřít sedmiletou smlouvu se studiem 20th Century Fox na základě jejich úspěchu s hrou *Three's a Family*, která se dočkala 497 repríz na Broadwayi. Nora se však s prostředím jižní Kalifornie 50. let nikdy nesžila a za svůj domov vždy považovala pouze New York.⁶³

Jako dcera scénaristů měla psaní v krvi a rozhodla se tímto směrem zaměřit své vzdělání. V roce 1962 dostudovala Nora Ephron žurnalistiku na Wellesley College, načež se na krátko během administrativy J. F. Kennedyho stala stážistkou v Bílém domě. Poté se vrátila do New Yorku s úmyslem začít se živit svým vysněným povoláním – novinářinou. Tady nejprve pracovala v podatelně Newsweeku, kde byla později povýšena na rešeršistku.⁶⁴

Psala články a následně i eseje pro americké deníky, jako je New York Post, Esquire či pro týdeník The New York Times Sunday Magazine. Díky novinářské práci si důkladně vytříbila pisatelský um, ze kterého celý život čerpala a kterým byla proslulá.⁶⁵ Vlastní kariérou se nechala inspirovat i ve svých filmech, ve kterých jsou její ženské hrdinky často novinářkami, spisovatelkami či blogerkami. Její eseje typicky pojednávaly o jídle, sexu a New Yorku a několik sbírek těchto esejí, jako ty s názvem *Wallflower at the Orgy*, *Crazy Salad* nebo *Scribble, Scribble*, také vyšlo a stalo se bestsellery.

V roce 1967 se vdala za humoristu Dana Greenburga, toto manželství ale nevydrželo a v roce 1976 se vdala za známého amerického investigativního novináře Carla Bernsteina, s nímž měla dva syny Jacoba a Maxe. V období, kdy se jí narodil první syn, výrazně omezila novinářské aktivity a věnovala více času psaní filmových, ale i televizních a divadelních scénářů, které se však většinou nedočkaly zpracování.⁶⁶

⁶² *Academy of Achievement: Nora Ephron Biography* [online]. 28. 2. 2022 [cit. 2023-03-02]. Dostupné z: <https://achievement.org/achiever/nora-ephron/>

⁶³ CARLSON, pozn. 4, s. 14.

⁶⁴ *Academy of Achievement: Nora Ephron Biography* [online]. 28. 2. 2022 [cit. 2023-03-02]. Dostupné z: <https://achievement.org/achiever/nora-ephron/>

⁶⁵ CARLSON, pozn. 4, s. 11.

⁶⁶ *Nora Ephron: Všechno je námět* [dokumentární film]. Režie: Jacob BERNSTEIN. USA, HBO, 2015.

Kariéru u filmu započala přepracováním scénáře k filmu, jenž byl inspirován skutečným příběhem jejího druhého manžela a kauzou Watergate s názvem *Všichni prezidentovi muži* (*All the President's Men*), které tehdy ovšem zůstalo také nevyužito.⁶⁷

Úspěch slavila až se scénářem k filmu *Silkwoodová* (1983). Ten natočil režisér Mike Nichols s Meryl Streep v hlavní roli. Ve stejném roce pak Ephron vydala novelu *Hořkost* (*Heartburn*). Kniha se stala předlohou pro stejnojmenný film z roku 1986 opět v režii Mika Nicholse a opět v hlavní roli se Streep, které tentokrát sekundoval Jack Nicholson. Autorka v příběhu podrobně líčí rozpad jejího druhého manželství po Bernsteinově skandální nevěře v období, kdy s ním čekala druhé dítě.⁶⁸

Páru trvalo více než pět let, než se dokázal domluvit na podmínkách rozvodu. Více než polovinu této doby byl ústředním bodem sporu scénář k filmu *Hořkost*. Bernstein trval na tom, že jej bude moci schválit. Chtěl se přesvědčit, že nebude vykreslen v tom nejhorším světle, zejména jako špatný otec. Z určitého úhlu pohledu se může tento průběh rozchodu zdát jako nepochopitelný. Je třeba ale vzít v potaz to, že Nora Ephron i Carl Bernstein byli v této době známými osobnostmi a oběma záleželo na tom, v jakém světle z rozvodového procesu vyjdou.⁶⁹

Scénáře k filmu *Silkwoodová* a *Hořkost* Ephron do velké míry otevřely dveře do filmového světa. V roce 1987 se potom vdala potřetí, tentokrát za novináře a spisovatele Nicholase Pileggiho, a podle jejího okolí i ní samotné to bylo konečně šťastné a naplněné manželství.⁷⁰

Ephron se bavila faktem, že se stala odbornicí právě na romantické komedie, protože sama byla dvakrát rozvedená a třikrát vdaná.⁷¹

Velkým úspěchem pro ni byla první ze tří romantických komedií *Když Harry potkal Sally* (1989), ke které sice měla původně psát pouze scénář, jak ale popisují níže, zapojovala se také poměrně intenzivně i do tvůrčího procesu během natáčení, které režisérsky vedl Rob Reiner. Po tomto filmu začala sama vážně uvažovat o kariéře filmové režisérky, a to zejména proto, že měla pocit, že Hollywood je pro ženské hrdinky nehostinné místo. Režie byla dominantně mužskou záležitostí, ale ženské postavy se objevují ve většině filmů a podle Ephron hrozilo jejich absolutní nepochopení nebo opomíjení mužským vedením, které se s nimi nedokázalo ztotožnit.⁷²

⁶⁷ BUDOWSKI, pozn. 2.

⁶⁸ ROWE, pozn. 6.

⁶⁹ LEVY, Ariel. Nora Knows What To Do. *The New Yorker* [online]. 29. 6. 2009 [cit. 2023-04-20]. Dostupné z: <https://www.newyorker.com/magazine/2009/07/06/nora-knows-what-to-do>

⁷⁰ *Academy of Achievement: Nora Ephron Biography* [online]. 28. 2. 2022 [cit. 2023-03-02]. Dostupné z: <https://achievement.org/achiever/nora-ephron/>

⁷¹ CARLSON, pozn. 4, s. 207.

⁷² *Academy of Achievement: Nora Ephron Biography* [online]. 28. 2. 2022 [cit. 2023-03-02]. Dostupné z: <https://achievement.org/achiever/nora-ephron/>

Její vstup do režisérského světa tak pro ni byl vědomou volbou, která měla konkrétní cíl – možnost podle sebe přivádět k životu postavy, které sama předtím vytvořila. Režijně sice debutovala již snímkem *This Is My Life*, který natočila ještě před spoluprací s Robem Reinerem, film byl nicméně zklamáním a Ephron věděla, že pokud chce mít jako režisérka budoucnost, její další projekt musí vyjít. Stalo se. *Samotář v Seattlu* (1993), film, který pomáhala napsat a následně jej i režírovala, měl konečně onen vytoužený divácký úspěch. Poprvé se tady pod vedením Ephron setkali herci Tom Hanks a Meg Ryan, kteří s režisérkou následně spolupracovali na dalším jejím úspěšném projektu *Láska přes internet* (1998). Mezi těmito filmy natočila Ephron ještě dva – *Blázní a poloblázní (Mixed Nuts)* a film *Michael* s Johnem Travoltou v hlavní roli. Oba filmy však byly přijímány spíše průměrně. Největší úspěch měly právě její romantické komedie s Meg Ryan.⁷³

Na začátku milénia napsala se sestrou Delíí divadelní hru *Imaginární přátelé* (2002) a v roce 2005 se pustila do remaku televizní série *Moje krásná čarodějka (Bewitched)* ze 60. let, ze které vytvořila aktualizovaný film, ve kterém si zahrála Nicole Kidman a Will Farrel.

Ani během filmové kariéry nezanevřela na novinářské kořeny a věnovala se psaní. V roce 2006 vyšla její sbírka esejí s názvem *I Feel Bad About My Neck: And Other Thoughts on Being a Woman* a okamžitě se v seznamu New York Times dostala na první místo bestsellerů. Těsně předtím se dozvěděla fatální diagnózu – trpěla onemocněním krve, které později přešlo v leukémii. Toto dílo již tedy tvořila s vědomím, že je vážně nemocná, což se podepsalo na retrospektivním tónu díla, které bylo zejména zhodnocením a zamyšlením se nad životem. Přesto, že se její zdravotní stav propisoval do jejího díla, dlouho svoji diagnózu tajila i před svými blízkými, a i nadále se snažila pracovat.⁷⁴

Po snímku *Moje krásná čarodějka* natočila Ephron už jen jeden film, vrací se jím však ke všemu, co v životě milovala. Film *Julie a Julia* (2009) kombinuje její lásku k filmu, psaní, New Yorku, Paříži, jídlu a do vztahu hlavních hrdinek a jejich manželů zrcadlí sebe a svého třetího manžela Nica. Zároveň do jedné z hlavních rolí obsadila Meryl Streep, svou přítelkyni a životní vzor v jednom. Touto spoluprací také symbolicky uzavřela svou filmovou tvorbu, neboť v *Silkwoodové*, prvním filmu napsaném Ephron, si Streep zahrála hlavní roli.⁷⁵

V závěrečném období života ještě pravidelně přispívala online články pro blog The Huffington Post, The New Yorker a Vogue. Celkově tehdy napsala více než sto online příspěvků. V roce

Ephron si koneckonců takové zklamání sama zažila, když podle ní režisér Mike Nichols nepracoval dobře s postavou Karen Silkwoodové, kterou jako scénáristka napsala, ale do jejího vývoje před kamerou už zasahovat nemohla.

⁷³ *Academy of Achievement: Nora Ephron Biography* [online]. 28. 2. 2022 [cit. 2023-03-02]. Dostupné z: <https://achievement.org/achiever/nora-ephron/>

⁷⁴ *Nora Ephron: Všechno je námět* [dokumentární film]. Režie: Jacob BERNSTEIN. USA, HBO, 2015.

⁷⁵ COHEN, pozn. 5, s. 131, 175.

2010 vyšla její poslední sbírka esejí s názvem *I Remember Nothing and Other Reflections*⁷⁶, kde se s humorem ohlíží za svým životem, tvorbou a procesem stárnutí.

Úplně posledním dílem, které Nora Ephron napsala, byla divadelní hra *Lucky Guy*, která byla uvedena na Broadwayi s Tomem Hanksem v hlavní roli a pojednává o skutečné postavě novináře Mikea McAlaryho.

Nora Ephron zemřela 26. června 2012 v New Yorku, obklopena pouze svými nejbližšími. I její hospitalizaci se jí podařilo, stejně jako předtím nemoc, před veřejností utajit.⁷⁷

⁷⁶ EPHRON, Nora. *I Remember Nothing and Other Reflections*. New York: Random House, 2010 [cit. 2023-05-04]. ISBN 978-0-307-59562-1.

⁷⁷ *Nora Ephron: Všechno je námět* [dokumentární film]. Režie: Jacob BERNSTEIN. USA, HBO, 2015.

4. Analýza vybraných děl režisérčiny tvorby

V následující kapitole analyzuji konkrétní díla a popisuji kontext jejich vzniku. Vybrána byla ta díla, která jsou nejčastěji citována napříč zdroji, měla divácký úspěch a která bývají uváděna v demonstrativních výběrech z práce Nory Ephron. Analýzy se zaměřují na její kreativní i pragmatická rozhodnutí během procesu vzniku filmu, stejně jako na životní zkušenosti autorky, které se do její práce propisovaly. Analýzy budou tedy zejména textuální s důrazem na autorský záměr a kontext, ve kterém snímky vznikaly, ať už historický, osobní, pracovní či sociální.

Při těchto analýzách mi byl nápomocný text od profesorky filmu Sarah Kozloff *The Life of the Author*, v němž reviduje přístupy k filmovému autorství a argumentuje, že při jeho studiu je vždy nutné klást důraz stejně tak na text, jako i na samotného autora, jehož práci vždy nevyhnutelně ovlivňují jeho životní zkušenosti a prostředí. Abychom podle ní maximalizovali šanci porozumět filmu, musíme se dozvědět co nejvíce o podmínkách jeho vzniku v reálném životě, což zahrnuje produkční kontext, vznik námětu, záměr, se kterým autor dílo psal či tvořil, atd. Biografická data a další informace nám pak jako divákům pomáhají při recepci filmu jej zařadit, zasadit do kontextu a v neposlední řadě také pochopit autora.⁷⁸

⁷⁸ KOZLOFF, pozn. 15, s. 38, 41, 44.

4.1 Když Harry potkal Sally (1989)

„Dělej si poznámky. Všechno je námět.“⁷⁹

- Phoebe Ephron

Na podzim 1984 se dlouhodobí přátelé Rob Reiner, komediální režisér, který debutoval na jaře téhož roku snímkem *Hraje skupina Spinal Tap (This Is the Spinal Tap)*, a producent Andrew Scheinman na svou žádost setkávají s talentovanou esejistkou – Norou Ephron. Reiner si ji vybral proto, že byla vynikající spisovatelkou na vzestupu, ale zároveň také výbornou pozorovatelkou. Požádali ji o schůzku s tím, že pro ni mají námět na film a rádi by jej zkonzultovali. Námět se týkal dramatu z právníckého prostředí, ke kterému měla napsat scénář. Ephron tehdy nabídku okamžitě odmítla s absolutním nezájmem o téma.⁸⁰ Poměrně chladně, avšak pro žánr romantické komedie naprosto podstatné, setkání lidí, kteří vytvořili jeden z nejcitovanějších filmů svého druhu. Schůzka totiž neskončila právě popsáním odmítnutím, ale pokračovala jako přátelský oběd, u kterého si Ephron, Reiner a Scheinman začali povídat o svých (nejen) současných životních situacích. O několik týdnů později, když Reiner představoval Ephron na další schůzce nové nápady, čerpal do velké míry z jejich prvního setkání, potažmo z oněch osobních konverzací.⁸¹

Nastínil tehdy příběh dvou přátel, kteří se rozhodnou nemít sex, aby to nezničilo jejich vztah. Nakonec ho však mají a skutečně zničí, co doposud měli. Noru Ephron to zaujalo dostatečně na to, aby se s chutí pustila do sepisování příběhu o Harrym a Sally. Ten se měl původně jmenovat *Scenes From A Friendship* jako odkaz na film Ingmara Bergmana *Scény z manželského života (Scenes From A Marriage)* z roku 1973, který zrovna tak analyzuje vztah mezi mužem a ženou. Kameru k tomuto snímku měl na starost Sven Nykvist – stejný kameraman jako u prvního režisérského počínu Nory Ephron *Samotáře v Seattlu*.

Ephron si od začátku prací na scénáři dala za úkol zastupovat ženský úhel pohledu v celém příběhu, neboť byla přesvědčená, že tehdejší Hollywood věnoval ženským postavám zoufale málo pozornosti.⁸² Ač byla možná někdy Nora Ephron panovačná či kontrolou posedlá, vždy pro ni byla prioritou dobře odvedená práce. Bála se, zda se Reiner dostatečně ztotožní s postavou Sally. Nechtěla, aby se Sally stala pouhou mužskou představou ženské postavy, čímž by se opakovala stejná chyba jako u filmů *Silkwoodová* (1983), kde se Mike Nichols,

⁷⁹ LEVY, pozn. 69.

⁸⁰ CARLSON, pozn. 4, s. 34–35.

⁸¹ CARLSON, pozn. 4, s. 34–35.

⁸² CARLSON, pozn. 4, s. 50.

režisér filmu, podle Ephron nedokázal dostatečně ztotožnit s hlavní hrdinkou filmu Karen Silkwoodovou⁸³ a později i u filmu *Hořkost*, kde Nichols navrhoval, že by se měl příběh více snažit pochopit hlavní mužskou postavu Marka v podání Jacka Nicholsona, záletníka, jehož předobrazem byl druhý manžel scénáristky Carl Bernstein. Už pouhý návrh Ephron těžce nesla a byl pro ni důkazem Nicholsova nepochopení látky a nedostatečného ztotožnění se postavou, která byla skutečně tou hlavní – Rachel, prostřednictvím které se scénáristka vypisovala z vlastního traumatu z nevěry.⁸⁴

Postavu Harryho nechala Nora částečně na starost režiséru Robu Reinerovi. Ten si v tu chvíli procházel rozvodem, a Harrymu tak předal svou tehdejší depresivní polohu s nádechem černého humoru.⁸⁵ Nora se soustředila zejména na vyobrazení Sally, která měla být veselejším protikladem Harryho. Harry Burns a Sally Albright – už precizně vybraná jména hlavních hrdinů odrážejí jejich charakter.

Sally zrcadlila osobnost scénáristky samotné. Kromě toho, že jsou obě novinářky a detailistky, sdílí také lásku k jídlu a obě vlastnily spodní prádlo s názvy dnů v týdnu kromě neděle, protože „*ty s nedělí se nedělají kvůli Bohu*“, jak ve filmu s vážnou tvář a suchým humorem Ephron vlastním poznamenává Sally. V tom všem a mnoha dalších charakteristikách byla scénáristka při psaní hlavní ženské hrdinky sama sobě vzorem.⁸⁶ Sally má dvě nejlepší přítelkyně. Marii, která je avatarem Marie Brenner, novinářky a přítelkyně Ephron v reálném životě a Alice, jejíž dívčí příjmení bylo ve skutečném životě Albright, stejně jako Sallyino.⁸⁷

Do hlavní mužské role si Ephron přála obsadit samotného Reinerja, ten o ni ale neměl zájem. Zvažování tedy byli například Michael Keaton, Tom Hanks a další herci podobného věku, nikdo z nich však z různých důvodů obsazen nebyl. Reiner později nabídl roli svému dobrému příteli Billy Crystalovi, který, přestože byl tehdy herecky na vzestupu, rozhodně nepatřil k hercům typicky obsazovaným v romantickém žánru. Přesto se mu role zalíbila a byla mu nakonec i svěřena.⁸⁸

Poté došlo na obsazení ženské hrdinky. Na vrcholu seznamu byly tehdy Helen Hunt, Meg Tilly a Meg Ryan. Poslední ze zmíněných žen podle tehdy přítomných uměla nejlépe interagovat a také improvizovat při zkouškách s Crystalem, což se pro tvůrce ukázalo jako směrodatné. Byla bez delšího váhání obsazena. Ryan roli přijala, i když kvůli ní musela odmítnout

⁸³ CARLSON, pozn. 4, s. 36.

⁸⁴ *Nora Ephron: Všechno je námět* [dokumentární film]. Režie: Jacob BERNSTEIN. USA, HBO, 2015.

⁸⁵ BIERLY, Mandi. Nora Ephron explains 'When Harry Met Sally'. *Entertainment* [online]. 27. 6. 2012 [cit. 2023-03-03]. Dostupné z: <https://ew.com/article/2012/06/27/nora-ephron-meaning-of-when-harry-met-sally/>

⁸⁶ CARLSON, pozn. 4, s. 36–37.

⁸⁷ CARLSON, pozn. 4, s. 36.

⁸⁸ CARLSON, pozn. 4, s. 41–42.

spolupráci se Sally Field na filmu *Ocelové magnolie* (*Steel Magnolias*). Když přišlo natáčení, podle Ephron prý od prvního týdne věděli, že film bude mít velký úspěch. A Meg Ryan byla podle ní jedním z hlavních důvodů.⁸⁹

Během samotného natáčení se snažila Ephron jako „pouhá“ scénáristka do jisté míry držet zpátky a být neutrální, přesto měla ale poznámky a návrhy například ke vzhledu postav nebo k lokacím. Výběrem konkrétních atraktivnějších lokací se snažila udělat film velkolepějším, a ačkoliv jí bylo řečeno, že její návrhy by ve filmu vypadaly příliš draze na to, aby si je postavy mohly reálně dovolit, argumentovala tím, že přeci chtějí natočit velký film. „*V romantické komedii tomu musíte trochu pomoci. Chcete, aby divák věřil, že by na tom samém místě mohl být se svým partnerem či partnerkou. Nebyl by skvělý ten byt s velkými okny?*“ Reiner v takových situacích ustupoval a návrhy Ephron přijímal.⁹⁰

Zmiňovaná velká okna najdeme hned v několika interiérech. Například v muzeu, které Harry a Sally navštíví, v bytě jejich přátel Marie a Jesse nebo v Harryho bytě, jehož interiér odpovídá typickému ideálnímu bytu 80. let – funkční, čistý, strohý. Sallyin byt pak předurčuje do velké míry vzhled obydlí postavy Meg Ryan v dalších dvou romkomech. Ephron ho vybudovala jako pohodlné a útulné prostředí, definované zejména tzv. „comfort fabrics“.⁹¹



Obrázek 1 Muzeum, které Harry a Sally navštíví



Obrázek 2 Byt Marie a Jesse



Obrázek 3 Harryho byt



Obrázek 4 Knihkupectví, kde se po několika letech znovu shledají hlavní postavy.

⁸⁹ CARLSON, pozn. 4, s. 43, 50.

⁹⁰ CARLSON, pozn. 4, s. 45.

⁹¹ CLARK, Virginia. In praise of Nora Ephron's movie interiors, from *You've Got Mail* to *Julie and Julia*. *House & Garden* [online]. 19. 1. 2022 [cit. 2022-11-12]. Dostupné z: <https://www.houseandgarden.co.uk/article/nora-ephron-movie-interiors>

V době, kdy se natáčelo v New Yorku, jejím milovaném městě, si teprve začaly projevovat tvůrčí ambice scénáristky a budoucí režisérky. Na place trávila téměř každý den a každý den měla také nové nápady. Rob Reiner zjistil, že je Nora velkým přínosem nejen jako scénáristka, ale také jako kreativní konzultantka. Krom toho, že jako někdo, kdo postavy napsal a strávil s nimi nejvíc času, radila hercům, stala se v podstatě částečně pomocnou producentkou. Tuto roli má, kromě role scénáristky, přidělenou také v titulcích filmu a je to stejná pozice, kterou později dala Nora své sestře Delii, když jí dělala poradkyni u filmu *Samotář v Seattlu*.⁹²

Už v této první romantické komedii napsané Norou Ephron se naplno projevují znaky typické pro její tvorbu. Citace klasických filmů (v tomto případě *Casablanca*), svižné a dynamické dialogy, detailní analýza vztahu ženy a muže, inteligentní a cílevědomá ženská hlavní postava, postavy nejlepších přátel ústředního páru, New York jako jedna z postav příběhu, všímavý humor. Ephron o dialozích říká, že jsou to vlastně úryvky jejích esejí. Úvahy nad tím, jak vnímají vztahy muži a jak ženy.⁹³

Děj začíná v roce 1977. Sally právě dokončila studium žurnalistiky v Chicagu a odjíždí do New Yorku s plánem stát se úspěšnou novinářkou. Spolucestujícím se jí stává Harry, přítel její kamarádky Amandy, který má stejnou cestu. Osmnáct hodin dlouhá cesta se promění v konverzaci o vztazích a o životě. Poté se jejich cesty na dlouho rozdělí a každý z nich začíná úspěšnou kariéru. Sally jako novinářka, Harry jako právník. Jejich příběh se odehrává dalších dvanáct let, během kterých se náhodně potkávají a zase rozcházejí, mají různé partnery. Postupně se z nich stávají nejlepší přátelé. Jak poukazuje Nicholas Barber ve svém článku pro BBC Culture, je to mistrovský tah od Nory Ephron. Na diváka ani na své postavy nespěchá. Mnoho romantických komedií je časově smrštěno do jedné noci, do několika dní či týdnů. Tento film dává postavám na rozvoj více než dvanáct let. Divák je vidí růst a charakterově dospívat.⁹⁴

Zajímavostí oproti například *Samotáři v Seattlu*, *Lásce přes internet* nebo filmu *Julie a Julia* je, že jsou v tomto snímku zcela vynechávána biografická fakta o postavách. Nevíme nic o prostředí, ze kterého Harry nebo Sally pochází. Zároveň jim v životě nejsou kladeny žádné překážky ve smyslu například existenčního zabezpečení. Příběh se soustředí výhradně na budování postav a jejich vztahu.⁹⁵

V původní představě Roba Reinera hlavní postavy nakonec neměly skončit spolu. Reiner i Ephron se spíše shodovali na tom, že by se po celém vývoji měly jejich cesty nakonec rozejít.

⁹² CARLSON, pozn. 4, s. 53.

⁹³ *Nora Ephron: Všechno je námět* [dokumentární film]. Režie: Jacob BERNSTEIN. USA, HBO, 2015.

⁹⁴ BARBER, Nicholas. Why When Harry Met Sally is the greatest romcom of all time. *BBC Culture* [online]. 12. 7. 2019 [cit. 2023-03-06]. Dostupné z: <https://www.bbc.com/culture/article/20190705-why-when-harry-met-sally-is-the-greatest-romcom-of-all-time>

⁹⁵ BARBER, pozn. 94.

Žánrové nároky jsou ale poměrně neúprosné a oba tvůrci si uvědomovali, že pokud má mít film nakonec úspěch, hrdinové musí utvořit pár.⁹⁶ Ostré výměny názorů však provázely vznik závěrečné ikonické scény, kde si v hádce hrdinové vyznají lásku. Reiner si od Crystalovy postavy představoval něco ve smyslu „*rozmyslel jsem si to, miluji tě*“. Ephron toto naprosto odmítala. Chtěla, aby Harry začal mluvit o Sally a o všem, co na ní má rád. Scéna měla vyzdvihnout osobní růst Harryho postavy, který byl avizován již symbolicky ve scéně v knihkupectví, ve které Harry pozoruje Sally a Marie ji na to upozorní: „*Někdo na tebe zírá od osobního růstu*“.⁹⁷ Poprvé se tato postava nesoustředí na sebe, ale dává najevo, že si všímá i druhých. Došlo ke kompromisu, neboť scéna obsahuje obojí.⁹⁸

Když Harry přiběhne na silvestrovskou oslavu, najde Sally a řekne jí: „*Hodně jsem přemýšlel a je to tak, že tě miluju*.“ To je tedy část podle Reinerova. Nora Ephron mu na to ale ústy Sally opáčí: „*Cože? Co si myslíš, že ti na to mám říct?*“ Následuje ona pasáž, na které trvala Ephron. Sally chce ve zlosti večírek opustit, ale Harry ji zastaví a začne mluvit o tom, co konkrétně na ní miluje. Hádky je zakončena silvestrovským odpočtem a vzájemným vyznáním lásky, čímž vznikla jedna z nejkoničtějších scén v historii romantické komedie.

Kde měl ale Reiner poslední slovo, byl výběr názvu filmu. Byly zvažovány možnosti jako *Boy Meets Girl*, *It Had To Be You* podle písně, která u závěrečné scény zní, nebo *Harry, This Is Sally*. Režisérovi se nakonec nejvíc zamlouval název *When Harry Met Sally...* a k nevoli scénářistky za něj přidal tři tečky.⁹⁹

Přestože prý byla pro Ephron spolupráce s Robem Reinerem výjimečnou zkušeností, režisér byl ve výsledku překvapený, že je film stejně tak o Sally, jako o Harrym, kterého spíše pokládal za hlavního představitele.¹⁰⁰ Scénář byl napsaný, Reiner ho mnohokrát četl a schválil. Podle Ephron to tam „*všechno bylo celou dobu*“, ale až ve chvíli, kdy Sally začala dávat konkrétní podobu na place Meg Ryan, si režisér začal uvědomovat, jak detailně se scénářistka její perspektivě věnuje a že v mnoha momentech Harryho převyšuje.¹⁰¹ Ve výsledku jsou si ale obě postavy rovnocennými partnery, ať už se to týká dynamiky jejich vztahu či času, který každý z nich stráví na plátně, což je mimo jiné typický znak i další tvorbu Nory Ephron.¹⁰²

⁹⁶ CARLSON, pozn. 4, s. 39.

⁹⁷ BARBER, pozn. 94.

⁹⁸ CARLSON, pozn. 4, s. 56.

⁹⁹ CARLSON, pozn. 4, s. 57.

Za českým názvem *Když Harry potkal Sally* je možné najít tři tečky spíše výjimečně. Ve většině článků, recenzí či v dalších zdrojích je název uváděn bez nich.

¹⁰⁰ CARLSON, pozn. 4, s. 50.

¹⁰¹ CARLSON, pozn. 4, s. 50.

¹⁰² CARLSON, pozn. 4, s. 207.

Film *Když Harry potkal Sally* měl premiéru 12. července 1989. Lákal na něj mimo jiné provokativní plakát s nápisem: „*Mohou spolu dva přátelé spát a zůstat přitom přáteli?*“ Tvůrci spoléhali na zvědavost diváků vzhledem k mírné kontroverzi, která upoutávku provázela.¹⁰³ Záměrem bylo přilákat do kin co nejvíce lidí, což se podařilo, protože film vydělal v USA 93 milionů dolarů a dalších sto v zahraničí.¹⁰⁴ Ephron se tak prakticky přes noc dostala do širšího povědomí a stala se odbornicí na romantické komedie.¹⁰⁵

Na rozdíl od diváků, recenzenti filmu byli spíše rozpolčení. Netypicky pro scénáristku bylo její jméno zmiňováno stejně často jako jméno Reinerů či hlavních herců. *Když Harry potkal Sally* byl často srovnáván s filmy Woodyho Allena – koneckonců úvodní scéna s jazzovou hudbou a velkými bílými titulky na černém pozadí na jeho dílo odkazuje a hbité dialogy jsou pro něj taktéž typické.¹⁰⁶ Někteří recenzenti film ale zcela odmítli a nazvali ho „slabým odvarem“ Allenových filmů.¹⁰⁷

Americká filmová asociace (MPAA) udělila filmu rating „R“, kvůli scéně s fingovaným orgasmem, což Ephron rozhořčilo. Autorka knihy o díle Ephron Erin Carlson poznamenává, že ve stejné době vycházely snímky jako *Batman* Tima Burtona či *Indiana Jones a Poslední křížová výprava*, ve kterých je zobrazováno násilí, a přesto dostaly rating „PG13“.¹⁰⁸ „*Pokud ale verbalizujete milování, aniž byste cokoli ukázali, MPAA uzná, že je vhodné film vidět až od 17 let.*“¹⁰⁹

¹⁰³ CARLSON, pozn. 4, s. 57.

SARAIYA, Sonia. A Toast to When Harry Met Sally..., a Romantic Comedy for Grown-Ups. *Vanity Fair* [online]. 12. 7. 2019 [cit. 2023-03-06]. Dostupné z: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2019/07/when-harry-met-sally-30-anniversary-toast>

¹⁰⁴ Stejný postup s letním nasazením filmu zopakovala Nora Ephron o několik let se svou další romantickou komedií *Samotář v Seattlu*.

¹⁰⁵ CARLSON, pozn. 4, s. 60.

¹⁰⁶ CARLSON, pozn. 4, s. 60.

¹⁰⁷ ROONEY, pozn. 9.

¹⁰⁸ C. DOW, Douglas. Motion Picture Ratings. *THE FIRST AMENDMENT ENCYCLOPEDIA* [online]. [cit. 2023-04-03]. Dostupné z: <https://www.mtsu.edu/first-amendment/article/1247/motion-picture-ratings>

¹⁰⁹ CARLSON, pozn. 4, s. 60.

4.2 *Samotář v Seattlu* (1993)

„Jedna z nejlepších věcí na režírování, na rozdíl od pouhého psaní scénářů je ten, že není žádných pochyb o tom, kdo je za film zodpovědný: jste to vy.“¹¹⁰

- Nora Ephron

Původním názvem *Sleepless in Seattle* je druhým ze tří stěžejních romkomů Nory Ephron a zároveň první, který napsala i režírovala. Respektive scénáristé byli čtyři – kromě Ephron na scénáři spolupracovali ještě Jeff Arch, David S. Ward a sestra Nory Delia Ephron. Ta, přestože se na scénáři podílela, není uvedena v titulcích filmu, neboť Sdružení amerických scénáristů (Writer's Guild of America) neumožňovalo u filmů uvádět více než tři osoby. Na výslednou podobu filmu měla ale podle režisérky velký vliv, proto Nora trvala na tom, aby sestra byla mezi tvůrci nějakým způsobem uvedena. Přiřadila jí proto titul pomocného producenta (associate producer).¹¹¹

Největší podíl na tom, že *Samotář* vůbec vznikl, měl minimálně v počáteční fázi Jeff Arch, jehož vášní bylo psaní, ve kterém se chtěl prosadit. To se mu dlouho nedařilo, a proto vystřídal mnoho jiných zaměstnání od asistentur u filmu, přes učitelství ve škole až po výuku bojových umění. Navzdory neúspěchům se ale psaní věnoval dál a v roce 1990 přišel se zásadním námětem. Původně romantické drama s velmi podobnou kostrou, jak ji známe dnes, jen „o dost ponuřejší“, jak první verze příběhu později popsala režisérka filmu.¹¹²

Ještě před samotnou Ephron se ale v roce 1991 do tvůrčího procesu vložil také držitel Oscara za film *Podraz* (*The Sting*, 1973) David S. Ward. Ten příběh odlehčil a polidštil vztah Jonáše a Sama.

Archova námětu se ujal producent Gary Foster. Ještě v průběhu tvorby scénáře začal pátrat po vhodném člověku, který by se filmu chopil režijně. Nora Ephron byla již tehdy na prvním místě v seznamu, byla ale touto dobou vytížená prací na dokončování filmu *This Is My Life*, a nejprve tak nabídku odmítla.¹¹³

K úpravám scénáře a k režii byl krátce najat scénárista divadelních her Larry Atlas, který se rozhodl nejprve příběh upravit. Podle Jeffa Arche však odvedl „příšernou“ práci, a v žádném případě tak nebude nikdy u filmu jako jeden z tvůrců uveden. Jeho úpravy nakonec nebyly vůbec použity.¹¹⁴

¹¹⁰ EPHRON, pozn. 76, s. 63.

¹¹¹ CARLSON, pozn. 4, s. 125.

¹¹² CARLSON, pozn. 4, s. 71, 74.

¹¹³ CARLSON, pozn. 4, s. 73–74.

¹¹⁴ CARLSON, pozn. 4, s. 73.

V lednu 1992 se Noře Ephron uvolnily dva měsíce mezi postprodukcí a premiérou *This Is My Life* a rozhodla se kontaktovat Garryho Fostera s tím, že přesně ví, co se scénářem k *Samotáři* udělat. „Dej mi tři týdny. Vím přesně, jak na to. Napíšu ti film pro Meg Ryan a Toma Hankse, protože právě oni by v tomto filmu měli být.“ Na to se jí dostalo odpovědi: „Ano. Udělej to.“¹¹⁵ Hlavní kostra se jí zamlouvala a zakončení setkáním na Empire State Building považovala za velice silné, přesto udělala ve scénáři mnoho změn. Změnila především jeho atmosféru a mnohem intenzivněji také pracovala s citacemi klasického filmu *Nezapomenutelná láska* z roku 1957 (*An Affair to Remember*).¹¹⁶

Ještě, než kývla na režii filmu, ptala se svých nejbližších a zejména pak sama sebe, zda by měla a zda vůbec chce pracovat na podobném filmu, jako byl *Když Harry potkal Sally*. Film se jí zamlouval, ale rozhodujícím aspektem kvůli, nebo z dnešního pohledu možná díky kterému se nakonec definitivně rozhodla film natočit, byla tíživá finanční situace, jíž si v tomto období procházela. Na procenta to podle ní bylo „padesát jedna ku devětačtyřiceti“, kde čtyřicet devět bylo pro příběh a padesát jedna pro finanční odměnu.¹¹⁷ I Nora Ephron byla tedy ve své kariéře nucena dělat pragmatická rozhodnutí v zájmu finančního zajištění sebe i svých dvou dětí.

K finálním úpravám scénáře Nora přizvala svou sestru Delii, která pak film provázela svými nápady i fyzickou přítomností až do konce natáčení. Režisérka na její přítomnosti trvala.¹¹⁸ Delia se rychle stala vyjednávačkou mezi režisérkou a štábem, jehož členové se jí často báli oponovat či říct, že mají odlišný názor. Ostatně i syn samotné režisérky Jacob Bernstein o ní říkal, že si jí lidé vážili, báli se jí a zároveň ji obdivovali. Především ale toužili po jejím souhlasu, nejen v otázkách kreativní tvorby.¹¹⁹ Delia byla mnohými považována za nejmilejší ze sester Ephronových. Předávala sestře poznámky a postřehy, ale pouze ty, se kterými sama souhlasila a o kterých byla přesvědčena, že filmu nějakým způsobem pomohou.¹²⁰

V kariéře Noře Ephron pomáhala předchozí znalost velkých hvězd, které následně obsazovala do svých filmů.¹²¹ Do hlavních rolí *Samotáře* obsadila Meg Ryan a Toma Hankse, které si vyhlédla na natáčení filmu *Joe versus sopka* z roku 1990 a kteří už tehdy byli velkými celebritami.¹²²

¹¹⁵ CARLSON, pozn. 4, s. 74.

¹¹⁶ CARLSON, pozn. 4, s. 74.

Film *An Affair to Remember* je již sám o sobě remakem filmu *Love Affair* z roku 1939, který režíroval Leo McCarey.

¹¹⁷ CARLSON, pozn. 4, s. 75.

¹¹⁸ CARLSON, pozn. 4, s. 80.

¹¹⁹ CARLSON, pozn. 4, s. 111.

¹²⁰ CARLSON, pozn. 4, s. 108.

¹²¹ CARLSON, pozn. 4, s. 144.

¹²² CROOT, James. Sleepless in Seattle: Even at 30, it's still the greatest Valentine's rom-com. *Stuff* [online]. 14. 2. 2023 [cit. 2023-02-17]. Dostupné z: <https://www.stuff.co.nz/entertainment/stuff-to-watch/300806551/sleepless-in-seattle-even-at-30-its-still-the-greatest-valentines-romcom>

CARLSON, pozn. 4, s. 68–71.

U tohoto snímku byl výběr herců obzvláště důležitý, neboť od začátku pomáhal divákovi číst film. Nepsanou smlouvou mezi tvůrcem romkomu a jeho divákem je to, že velké hvězdy nakonec musí skončit spolu. Proto, přestože celou dobu sledujeme příběh Annie a Sama zvlášť, věříme, že se nakonec setkají, i když je Annie na začátku příběhu zasnoubená. Tvůrci už předem s touto reakcí počítali a těžili z ní.¹²³

Samotář je příběhem dvou lidí, kteří nemají nic společného, dělí je tisíce kilometrů, a přesto jsou si souzeni. Annie (Meg Ryan) je novinářka, žijící spokojený život v Baltimoru se svým snoubencem Walterem (Bill Pullman). Na Štědrý večer, když se vrací autem z rodinné sešlosti, zaslechne v rádiu rozhovor s chlapcem, který moderátorce doktorce Marcii Fieldstoneové líčí svou současnou situaci. Žije se svým otcem Samem (Tom Hanks) v Seattlu, kam se přestěhovali před několika měsíci po smrti jeho matky, Samovy manželky Maggie. Jonáš má v úmyslu najít otcovi novou ženu, protože doufá, že jen tak se přestane trápit. Ke slovu se postupně, spíše nedobrovolně, dostává také Sam a dává se do řeči s doktorkou Marciou. Podrobně líčí, co na své ženě miloval.

Tisíce žen po celé Americe se v tu chvíli platonicky zamilovávají do naprosto neznámého, a přesto zdánlivě dokonalého muže. Jednou z nich je i Annie, která v tu chvíli začíná přehodnocovat svá dosavadní životní rozhodnutí – zejména týkající se partnerského života.

Tímto začíná jeden z nejpoblárnějších „separačních“ nebo „separovaných“ romkomů v historii, jak jej, poměrně výstižně, nazývá James Croot.¹²⁴

Spoluscénarista David S. Ward byl tím, kdo rozhodl, že doktorce Marcii Fieldstoneové bude volat Jonáš, nikoli jeho otec, jak tomu bylo v původní Archově verzi scénáře. Ward se totiž obával, že by tím postava Sama vyzněla příliš sebelítostně na to, aby o něj projevil zájem tisíce žen. Když ale zavolá do rádia dítě s tím, že hledá svému otcovi novou partnerku, jedná se o humornou situaci, v níž se Sam ocitne nevině. Je tak navíc objeven náhodou, což ve výsledku vyznívá atraktivněji.¹²⁵ Zároveň tím Jonášova postava nabyla na důležitosti. Stal se katalyzátorem hlavní zápletky.

Leger Grindon ve své knize o historii romantické komedie uvádí, že v 90. letech obecně byl na postavy dětí, ale také třeba domácích mazlíčků, kladen větší důraz. Představovali totiž často pro hrdiny či ústřední pár předvídatelné spojence.¹²⁶ Jonáš se velmi snaží, aby se Sam a Annie

¹²³ SHUTT, Mike. Sleepless in Seattle and the Problem with Parasocial Relationships. *Collider* [online]. 17. 9. 2021 [cit. 2023-01-05]. Dostupné z: <https://collider.com/sleepless-in-seattle-problem-parasocial-relationships/>

¹²⁴ CROOT, pozn. 122.

¹²⁵ CARLSON, pozn. 4, s. 73.

¹²⁶ Ve filmu *Láska přes internet* například hraje velkou roli Joeův synovec Matt a teta Annabella, díky kterým se Joe a Kathleen poprvé setkávají, ale také jeho pes Brinkley.

setkali, a je skutečně zodpovědný za to, že se tak nakonec stane.¹²⁷ Je také Samovým rádcem v oblasti randění. Když společně vedou diskuzi o tom, kdo v dnešní době zve na rande, Jonáš otce poučuje, že teď už „*zvou holky*“.

Postava Jonáše má ale ještě další funkci. Skrze něj je divákům, ale také Annie, představena postava Sama jakožto milujícího otce. Grindon poukazuje na to, že prostřednictvím toho, jak se rodič stará o dítě, zjišťujeme, zda má postava vhodné predispozice také k tomu stát se vhodným a citlivým partnerem či partnerkou.¹²⁸ Film koneckonců není jen romantickou komedií, ale podprahově se zamýšlí nad rodičovstvím, randěním a samoživitelstvím, což je situace, ve které se Ephron ve svém životě na několik let ocitla.¹²⁹ Svým způsobem také tematizuje seznámení na dálku, což je později posunuto o krok dál ve filmu *Láska přes internet*. Film je považován za žánrově inovativní s ohledem na to, že se jeho dvě hlavní postavy ve filmu setkají jen na pár minut a v podstatě spolu téměř nepromluví. Přesto je označován za romantickou klasiku. Film od začátku buduje každou z hlavních postav zvlášť, nebuduje pár. Pro romantickou komedii tolik důležitý moment „meet-cute“ neboli seznámení v podstatě proběhne až na konci, což je mimo jiné příznačné také pro film *Láska přes internet*.¹³⁰ I to je jeden z důvodů, proč jsou její postavy tak uvěřitelné. Divák má dostatek času se s postavami seznámit, lépe je poznat a následně jim fandit.

Na konci zároveň nezazní žádná ikonická „punch-line“ tedy úderná replika, která by byla tečkou za celým příběhem. V případě *Když Harry potkal Sally* je to vyznání lásky ve stylu „*nenávidím tě, miluji tě*“ a v *Lásce přes internet* potom „*moc jsem si přála, abys to byl ty*“. Závěrečná scéna v *Samotáři* se odehrává bez dialogu, za doprovodu písně a těsně před uzavřením výtahu s hrdiny se pouze ozve „*Sam. Moc mě těší.*“ Tím se kruh uzavírá a tato netradiční romantická komedie končí tam, kde většina ostatních začíná.¹³¹

Právě výstavbou vyprávění si Ephron nebyla zpočátku vůbec jistá.¹³² I filmoví recenzenti toto rozhodnutí zpětně označovali za velký risk. Vždyť bylo porušeno základní pravidlo narativní výstavby romantické komedie „boy meets girl“.¹³³ Jak je možné vybudovat vztah dvou lidí, když jsou od sebe tisíce kilometrů daleko?

¹²⁷ GRINDON, pozn. 14, s. 12.

¹²⁸ GRINDON, pozn. 14, s. 175–176.

¹²⁹ CROOT, pozn. 122.

¹³⁰ BRYANT, Aidan. "Sleepless in Seattle" Is Iconic Because It Breaks the Rom-Com Rules. *Collider* [online]. 15. 2. 2023 [cit. 2023-02-22]. Dostupné z: <https://collider.com/sleepless-in-seattle-rom-com/>

¹³¹ THOMAS, R. Eric. *In Sleepless In Seattle, Nostalgia Is a Way Forward* [online]. 20. 5. 2020 [cit. 2023-03-16]. Dostupné z: <https://www.elle.com/culture/movies-tv/a31815549/sleepless-in-seattle-nostalgia/>

¹³² CARLSON, pozn. 4, s. 10.

¹³³ PRIBRAM, E. Deidre Ph.D. and HALL, Jeanne, "'M.F.E.O.': Nora Ephron's Sleepless in Seattle" (1994). Faculty Works: Communications. 13. https://digitalcommons.molloy.edu/com_fac/13. S. 90–91.

Do jisté míry *Samotář* dekonstruuje žánr romantické komedie. Nejen samotnou strukturální výstavbou, ale také prací s postavami. Bere stereotypně zažité postupy a motivy a některé z nich obměňuje a aktualizuje. Například výchozím bodem pro postavu Annie je stabilní a spokojený život, který je následně zpochybněn, aby mohla najít to, co ona i žánr romkomu označuje za „tu pravou lásku či osobu“. Je to opačný charakterový oblouk, než na který jsme u postav tohoto žánru zvyklí, tedy od rozvráceného života k tomu organizovanému a spokojenému.¹³⁴

Annie, postava Meg Ryan, je romantičtější a staromódnější než postava Sally. Zároveň ale jedná mnohem absurdněji. Zde je její charakter založen na bezmezné víře v to, že cokoliv menšího než velkolepá filmová romance je v životě až příliš velký kompromis. Natolik je ovlivněna sledováním klasických romantických filmů.¹³⁵ Upne se na myšlenku, že Sam je ten pravý (aniž by ho potkala), a začne zpochybňovat svůj vztah s Walterem. Najme si dokonce soukromého detektiva, který má za úkol zjistit, s kým se Sam stýká, a nakonec o samotáři ze Seattlu začne psát článek pro Baltimore Sun, kde pracuje, jen aby měla záminku jej jet přes celou zemi navštívit. Chování, které bychom v reálném životě označili při nejmenším za nestandardní, až znepokojující.

Naomi Sutton se ve svém článku, který se zabývá genderovým diváctvím, zamýšlí nad tím, jak by film vypadal, kdyby se role Annie a Sama prohodily. V takovém případě už by se nejspíš nejednalo o romantickou komedii a Sama bychom považovali za stalkera či predátora. Ve světě romantické komedie však jde o naprosto přijatelné jednání mimo jiné proto, že se na ni vztahuje tzv. stereotypní genderové vnímání postav.¹³⁶

Když vidíme na konci filmu Annie a Sama ruku v ruce opouštět Empire State Building s předpokladem, že budou „žít šťastně až do smrti“, jedná se pro Annie o odměnu za posedlost a pronásledování. Žánr romkomu je nicméně odjakživa plný velkých gest, jako je toto, která by ve skutečném světě lidi spíše vyděsila, nicméně ve světě fiktivním jsou nejen zcela přijatelná, nýbrž přímo divákem vyžadována. *Samotář* je filmem, ve kterém se postavy zcela oddávají fantazii o romantickém parasociálním vztahu.¹³⁷ Přestože si však pohrává s genderovými rolami, nakonec se stejně vrací k těm stereotypním a sází na klasickými filmy osvědčená a diváky očekávaná klišé.¹³⁸ Ephron o *Samotáři* řekla, že to není film o lásce, nýbrž film o lásce

¹³⁴ BRYANT, pozn. 130.

¹³⁵ CHANEY, Jen. Let's Reconsider Sleepless in Seattle From Walter's Perspective. *Vulture* [online]. 21. 6. 2018 [cit. 2023-01-22]. Dostupné z: <https://www.vulture.com/2018/06/lets-consider-sleepless-in-seattle-from-walters-viewpoint.html>

¹³⁶ SUTTON, Naomi. *The Backlash in Love: Reclaiming Choice in Sleepless in Seattle (1993) and "Meg Ryan Fall"* [online]. 6. 2. 2023 [cit. 2023-24-02]. Dostupné z: <https://usso.uk/2023/02/06/the-backlash-in-love-reclaiming-choice-in-sleepless-in-seattle-1993-and-meg-ryan-fall/>

¹³⁷ SHUTT, pozn. 123.

¹³⁸ PRIBRAM, pozn. 133, s. 100.

ve filmech.¹³⁹ V dialogu se na tento fakt naráží, když Becky při sledování *An Affair to Remember* říká Annie: „*ty nechceš být zamilovaná, ty chceš milovat jako ve filmu*“.¹⁴⁰

Film, jako ostatně i další dva z trojice romkomů Nory Ephron, odkazuje na klasické screwballové romantické komedie 30. a 40. let. Jako výrazně asexuální zástupce svého žánru odkazuje na v minulosti uplatňovaný Produkční kodex, ale absentující sexualitu nahrazuje dialogy. „*Ve filmech 30. a 40. let nebylo možné ukázat sex na plátně, takže jak si scénáristé poradili? Postavy spolu mluvily. A to byl sex. Jedna z věcí, které jsem si hluboce vědoma, je fakt, že se tímto filmem vracíme zpět ke slovům.*“¹⁴¹

Ephron si klade za cíl mimo jiné také aktualizaci genderových vztahů, které od časů klasického Hollywoodu v kontextu žánru spíše stagnovaly a které filmy jako *An Affair to Remember* ztělesňovaly. Dělá to ale bez poučování diváka. Netvrdí nám, že snad to, jak byly genderové role prezentovány dříve, je špatný způsob. Naopak je to přijímáno jako fakt a s lehkostí a výbornými pozorovatelskými schopnostmi vlastními Noře Ephron na tyto stereotypy komicky naráží a záměrně je tematizuje.

Například zmíněný klasický film je v *Samotáři* silným motivem, který nefunguje pouze jako zprostředkování nostalgie, taktéž pro režiséru typické, ale zejména jako manifestace genderově podmíněných rolí prostřednictvím reakcí jednotlivých postav na něj. Všechny ženy reagují na *Affair* stejným způsobem – pláčem a silným dojetím z příběhu. Muži jsou k němu naopak velmi skeptičtí a ženskou fascinaci příběhem nedokážou pochopit. Jinými slovy, konkrétní reakce postav na film je zcela záměrně podobná, přehnaná, ale především genderově determinovaná.¹⁴² Stejně jako u filmu *Když Harry potkal Sally* tady Ephron akcentuje rozdílné vnímání žen a mužů, ale záměrně jej pro dosažení humorného efektu dovádí do extrému.

Velký přínos Ephron na snímku *Samotář v Seattlu* je znát na její práci s mizanscénou, důrazech na detaily, práci s postavami, a také na, pro režiséru typické, práci s kostýmy a interiéry.

Například co se právě interiérů týká, kladen je poměrně velký důraz na hausbót, ve kterém společně žijí Sam a Jonáš v Seattlu. Samova postava je dokonce z povolání architekt, proto je tento interiér představen nejdetailněji. Je vyveden minimalisticky, ale funkčně a prakticky v převážně dřevěném designu. Odráží Samův charakter.

Kuchyně a obývací pokoj jsou jedním velkým otevřeným prostorem, vybaveným pouze nezbytným nábytkem. Největší důraz je kladen na pokoj Jonáše. Ten je jako jediný plný věcí, zejména hraček. Pro Sama je Jonáš tím nejdůležitějším v životě a přeje si pro něj to nejlepší.

¹³⁹ *Nora Ephron: Všechno je námět* [dokumentární film]. Režie: Jacob BERNSTEIN. USA, HBO, 2015.

¹⁴⁰ CHANEY, pozn. 135.

¹⁴¹ CARLSON, pozn. 4, s. 105–106.

¹⁴² PRIBRAM, pozn. 133, s. 83, 88.

Samova ložnice je oproti Jonášově malá a strohá. Je v ní pouze postel a noční stolek. O něco plnější je pak Samova pracovna, v níž můžeme vidět polohovací stůl se světlem a kreslicí pomůcky. Očividně zde tráví více času než v ložnici. Vybavení jednotlivých pokojů jasně poukazuje na Samovy životní priority.

Naproti tomu je také možné identifikovat parodicky vyvedený design univerzitní kanceláře Anniina bratra Dennise. Ta totiž působí až přehnaně intelektuálně. Lze v ní najít klavír, harfu, gramofon, obraz, dýmky a knihovnu, která je přesně tak vysoká, aby k jejímu užití byl zapotřebí opřený žebřík.¹⁴³ Prostředí odráží absurdní snahu Dennise radit Annie v milostném životě.



Obrázek 5 Jonášův pokoj



Obrázek 6 Samova kancelář



Obrázek 7 Obývací pokoj propojený s kuchyní v domě Baldwinových



Obrázek 8 Kancelář Anniina bratra Denise

Stejně jako u dalších filmů Ephron jsou velice citlivě psány vedlejší postavy. Kromě hlavních postav jsou zde důležití jejich sourozenci a zejména pak nejlepší přátelé, kteří hrdinům radí ohledně osobních strastí. Stejně jako měla Sally Marie a Harry Jessieho, má tady Annie Becky a Sam zase Jaye, kterého ztvárnil sám Rob Reiner. Stejný vzorec se opakuje i u filmu *Moje krásná čarodějka* nebo *Láska přes internet*. V romantických komediích to není nic neobvyklého. Přátele hlavních postav najdeme téměř všude, málokdy jsou ale napsány tak empaticky jako vedlejší postavy Nory Ephron, která se vždy ujišťuje, že když film skončí,

¹⁴³ CLARK, pozn. 91.

přátelé hrdinů jsou stejně tak spokojeni jako oni sami. V *Samotáři* si můžeme vypomoci příkladem Waltera, Aniina snoubence, který je jako kopie postav Ralpa Bellamyho z hlediska funkce pouhou překážkou ve vztahu Annie a Sama. Nakonec je to právě Walter, kdo se na svátek svatého Valentýna rozchází s Annie s tím, že nechce být pouhým náhradníkem.

Je tady vyobrazením tradiční žánrové postavy milého chlápka, který je ženou opuštěn kvůli její víře, že je tady někdo pro ni vhodnější.¹⁴⁴ Nora Ephron ho tak tímto jednoduchým, ale účinným způsobem staví morálně výše než Annie, která mu dlouho není schopná říct pravdu o svém vztahu k němu.

Film byl v roce 1994 nominován na Cenu Akademie v kategorii nejlepší původní scénář, čímž se stal třetí a poslední nominací na tuto cenu pro Noru Ephron, po těch za filmy *Silkwoodová* a *Když Harry potkal Sally*.

Trojice scénáristů byla mezi ostatními nominovanými spíše černým koněm a samotná autorka si byla malé šance na úspěch vědoma.¹⁴⁵ *Samotáři* byly v této kategorii konkurencí mimo jiné filmy *Philadelphia* od scénáristy Rona Nyswanera s Tomem Hanksem v hlavní roli nebo *The Piano* režisérky a scénáristky Jane Campion, který cenu nakonec získal.¹⁴⁶ V kontextu romantických komedií je nicméně i nominace na tuto prestižní cenu považována za velký úspěch.¹⁴⁷

Snímek byl prvním velkým režisérským počinem Nory Ephron vůbec a stal se průlomovým filmem nejen pro ni samotnou, ale také pro další ženy v oboru. Ty, přestože zastávaly i prominentní funkce v produkčních společnostech, byly stále v 90. letech mnohonásobně přecísleny muži.¹⁴⁸ Po *Samotáři* se režisérský honorář Ephron podstatně zvýšil a poprvé se pohyboval v řádu milionů dolarů, což je považováno za velký krok pro Noru a obrovský skok pro ženské tvůrkyně nejen té doby.¹⁴⁹

Samotář v Seattlu měl premiéru 25. června 1993, což je možná vzhledem k ději, který se odehrává mezi Vánocemi a svátkem svatého Valentýna netradiční volba, nicméně se jedná o romantickou komedii, které mají největší divácký potenciál v letních měsících.¹⁵⁰

Některými kritiky byl označován za „překvapení“ nebo dokonce „hit roku“.¹⁵¹ Kritické reakce na film byly dobré, ale ne skvělé.¹⁵² Stal se nicméně čtvrtým nejuspěšnějším filmem v USA

¹⁴⁴ CHANEY, pozn. 135.

¹⁴⁵ CARLSON, pozn. 4, s. 125.

¹⁴⁶ CHANDLER PAVILION, Dorothy. The 66th Academy Awards: 1994. *A.frame* [online]. 21. 3. 1994 [cit. 2023-02-31]. Dostupné z: <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1994>

¹⁴⁷ CARLSON, pozn. 4, s. 125.

¹⁴⁸ CARLSON, pozn. 4, s. 144.

¹⁴⁹ CARLSON, pozn. 4, s. 130.

¹⁵⁰ PRIBRAM, pozn. 133, s. 82.

¹⁵¹ Tamtéž.

¹⁵² CARLSON, pozn. 4, s. 122–123.

v roce 1993, což bylo poměrně překvapivé,¹⁵³ a soundtrack *Samotáře*, plný klasických jazzových písní, se zařadil mezi nejposlouchanější alba v srpnu 1993. Zároveň se díky němu prodaly dva miliony kusů filmu *An Affair to Remember* na VHS.¹⁵⁴

V Hollywoodu platí obecné pravidlo, že když něco funguje, je třeba z toho vytěžit co nejvíce za co nejkratší dobu. Proto i po kasovním úspěchu *Samotáře v Seattlu* vzniklo několik námětů na *sequel*, které byly prezentovány režisérce. Ta však o pokračování neměla zájem, respektive žádný z návrhů ji dostatečně neoslovil. Pochybovala, že by někoho zajímal příběh Annie, Sama a Jonáše, kteří žijí „šťastně až do smrti“, a že by někdo byl ochotný strávit s nimi další hodinu a půl v kině.

Jedinou zajímavou variantou byl dočasný rozpad vztahu dvou hrdinů, to by však negovalo hlavní myšlenku, že když člověk najde tu správnou osobu, všechny potíže se rozplynou. Zobrazit pár jakkoli jinak než v naprosté dokonalosti, by podle Nory Ephron bylo zradou fanoušků.¹⁵⁵

Dalším důvodem, proč Ephron neuvažovala o pokračování, byla příprava nového projektu *Blázni a poloblázni (Mixed Nuts)*¹⁵⁶, na kterém pracovala s Delíí Ephron, a který se následně stal největším propadákem sester Ephronových v historii jejich tvorby.¹⁵⁷

¹⁵³ PRIBRAM, pozn. 133, s. 82.

¹⁵⁴ CARLSON, pozn. 4, s. 122–123.

¹⁵⁵ CARLSON, pozn. 4, s. 122–123.

¹⁵⁶ Film *Mixed Nuts* je remakem absurdní francouzské komedie *Santa Claus Is a Stinker*.

¹⁵⁷ CARLSON, pozn. 4, s. 122–123.

4.3 *Láska přes internet* (1998)

„Nenazveme to ale *Samotář v Seattlu II*, pojmenujeme to jinak.“¹⁵⁸

- Nora Ephron

Láska přes internet, originálním názvem *You've Got Mail* z roku 1998 je v pořadí pátým celovečerním snímkem, který Nora Ephron napsala i režírovala. Jedná se ale o třetí a poslední ze zmiňovaných zásadních romantických komedií, někdy označovaných jako „Ephron-scripted romcoms trilogy“.¹⁵⁹

Ephron tady ještě výrazněji než v *Samotáři v Seattlu* pracuje s odkazem éry klasického Hollywoodu. Na rozdíl od *Samotáře*, kde se pracuje zejména s citacemi filmu *An Affair to Remember* (1957), je zde snímek jako takový přiznaným aktualizovaným remakem filmu *Obchod za rohem* (1939) režiséra Ernsta Lubitsche. Film byl zároveň po diváckém úspěchu toho předchozího společného dlouho očekávaným shledáním Meg Ryan a Toma Hankse na filmovém plátně.¹⁶⁰ Sama režisérka si byla dobře vědoma podobností se *Samotářem* již při psaní scénáře. Tyto dva filmy k sobě mají z celé tvorby Ephron skutečně nejbližší z hlediska struktury i podobností postav. Obsazení hlavních představitelů stejnými herci, tak bylo dokonáním podobnosti a zároveň jistou sázkou na osvědčenou značku.

Nora Ephron si uvědomovala rychlost technologického pokroku a změny s ním spojené přijímala. Věřila, že elektronická komunikace lidem usnadní život, na rozdíl od některých jejích přátel, kteří tvrdili, že se tím vše změní k horšímu.¹⁶¹ Byla dokonce jedním z prvních autorů, kteří brali v potaz intimitu partnerů dosaženou přes internet.¹⁶²

Když aktualizovala dopisovou korespondenci z původního *Obchodu za rohem* do online prostředí, věděla, že snímek musí vzniknout rychle, neboť ani emailová korespondence by za pár let nemusela být tak atraktivní, jako byla koncem 90. let.¹⁶³ V té době nejspíš ani netušila, jak aktuálním snímek zůstane i pětadvacet let po svém vzniku. S trochou nadsázky by se tento způsob online seznamování a komunikace dal označit za předchůdce dnes populárních aplikací jako je Tinder či Hinge.¹⁶⁴ *Láska přes internet* je schopna reflektovat výhody i nedostatky online korespondence již v době jejího vzniku. Přestože je film romantickou komedií, tedy

¹⁵⁸ CARLSON, pozn. 4, s. 141.

¹⁵⁹ CARLSON, pozn. 4, s. 10.

¹⁶⁰ Meg Ryan a Tom Hanks již spolu dříve pracovali na filmu *Joe kontra sapka* (1990), na jehož natáčení si je byla Nora Ephron obhlédnout. Zalíbili se jí spolu natolik, že je obsadila do dvou svých filmů.

¹⁶¹ CARLSON, pozn. 4, s. 157.

¹⁶² SMITH, pozn. 7.

¹⁶³ CARLSON, pozn. 4, s. 141.

¹⁶⁴ HUMBERT, Skye. Cinema Self-Care: A Therapeutic Guide to Nora Ephron Films. *Cherwell* [online]. 31. 1. 2020 [cit. 2022-10-20]. Dostupné z: <https://cherwell.org/2020/01/31/cinema-self-care-a-therapeutic-guide-to-nora-ephron-films/>

odlehčeným žánrem, dokáže komplexně a zároveň vtipně tematizovat emocionální i praktickou složitost dvojího života.¹⁶⁵

Na rozdíl od předchozích romkomů napsaných Norou Ephron se tento zabývá jiným tématem, respektive tematizuje trochu jinou situaci ústředního páru. Pokud bychom se vrátili k prvnímu romantickému snímku Ephron s názvem *Hořkost* (*Heartburn*, 1986), který je silně autobiografický, je zde poprvé a naposledy tematizován rozpad vztahu, nikoli jeho vznik. Film *Když Harry potkal Sally* potom vypráví příběh nejlepších přátel, ze kterých se stanou milenci a později manželé. *Samotář v Seattlu* je polemika nad existencí „toho pravého“ partnera, na kterého bychom měli čekat za každou cenu. *Láska přes internet* si klade dvě zásadní otázky – zda je možné zamilovat se do úplného cizince a zda je také možné zamilovat se dokonce do nepřitele či někoho, kdo je okolím vnímán jako velmi nevhodný partner.

Nacházíme se na konci 90. let 20. století. V době před jedenáctým zářím, před recesí i Trumpem, jak zdůrazňuje autorka článku „*You’ve Got Mail*“ and the Fight for a Vulnerable Life Sarah Gorr.¹⁶⁶ Vnější i vnitřní časové rámování tohoto filmu je tady podstatné, ať už se to týká jeho vzniku nebo časového oblouku děje, který se v něm odehraje.

Pokud se zaměříme na vnější časový kontext, je možné film označit za časovou kapsli či výstavní skříň New Yorku 90. let. Samozřejmě je třeba poznamenat, že na město nahlížíme skrze idealistický žánr romantické komedie, a navíc očima jeho oddané milovnice. Není proto možné očekávat realistický náhled na zástupce chudších sociálních vrstev a jejich životní úroveň. Od této problematiky jsou zde například filmy dokumentární.

Přesto bylo však již v době jeho vzniku filmu vytýkáno, že s produkty doby nešetří a některé užití společností či podniků je označováno za reklamu na ně. Specificky se potom kritika zmiňovala o řetězci Starbucks či technologickém korporátu IBM a společnosti AOL, poskytovateli internetových služeb.¹⁶⁷ Osobně však, i s ohledem na další její filmy, vnímám užití těchto značek jako autorčin způsob vystižení ducha doby a jejích osobních preferencí než jako přímočarý product placement.

Zároveň je filmu nutno přiznat, že se snaží být i k oněm korporátům kritický. Celý konflikt hlavních postav je založen na tom, že velkopodnik jednoho pomalu ničí maloobchod druhého (a mnoha dalších). Delia Ephron přišla s myšlenkou udělat z původního obchodu s dárkovým zbožím z předlohy knihkupectví, a reflektovat tak skutečnou situaci malých podniků v New

¹⁶⁵ GORR, Sarah. "You've Got Mail" and the Fight for a Vulnerable Life. *The Spool: Filmmaker of the Month* [online]. 26. 11. 2019 [cit. 2022-11-20]. Dostupné z: <https://thespool.net/features/fofm/youve-got-mail-retro-review/>

¹⁶⁶ GORR, pozn. 165.

¹⁶⁷ NAFF, Mark. Aesthetics Aren't Genre: "You've Got Mail." *Screenage Wasteland* [online]. 8. 3. 2022 [cit. 2022-11-22]. Dostupné z: <https://screenagewasteland.com/aesthetics-arent-genre-youve-got-mail/>

Yorku. Ty si nemohly dovolit platit zvyšující se náklady za nájem, v důsledku čehož byly v 90. letech ve velkém vytlačovány z trhu právě velkými řetězci.¹⁶⁸

Láska přes internet, jak bylo naznačeno, vypráví příběh dvou lidí, kteří se seznámí přes internet v chatovací emailové skupině pod přezdívkami Shopgirl a NY152. Přestože mají oba toho času relativně fungující, ačkoliv ne zcela šťastné vztahy, začnou se online seznamovat se svým protějškem, o němž vědí téměř vše, ovšem až na skutečnou identitu. Ani jeden z nich zároveň netuší, že se v reálném životě znají jako Kathleen Kelly, majitelka malého obchodu s dětskými knihami, a Joe Fox, vynálezce superobchodu, který přesně takové podniky jako je ten Kathleen postupně vytlačí z trhu.

Mnoho postav z filmu *Láska přes internet* se do určité míry drží již nastavených vzorců vytvořených Ephron pro její dřívější charaktery, počínaje hlavními hrdiny a jejich přáteli a rodinou konče. Obzvláště zřetelná je podobnost hlavní ženské hrdinky, kterou navíc ve všech třech nejznámějších romkomech režisérky ztvárnila Meg Ryan. Její postava v *Lásce*, Kathleen Kelly, je citlivou, zásadovou, nezávislou, v kariéře relativně úspěšnou a krásnou ženou, která zároveň neklade přehnaný důraz na svou atraktivitu.¹⁶⁹ Ephron popisuje její situaci tak, že obchod zděděný po matce brání Kathleen najít „vlastní hlas“ a dělat to, co ji skutečně baví, přestože má práci v obchodě ráda.¹⁷⁰

Je to ale právě odkaz matky a hluboký respekt k ní, který jí brání věnovat se psaní, které je její potlačenou vášní a ke kterému se dostane právě až ve chvíli, kdy je nucena matčin obchod kvůli tísnivé ekonomické situaci zavřít. Anonymita online prostoru dává Kathleen pocit, že konečně může být ke svému protějšku upřímná. „*Někdy uvažuji nad svým životem. Vedu prostý život. Sice hodnotný, ale prostý. A někdy si říkám, dělám to proto, že se mi to líbí, nebo proto, že nemám odvalu? Tolik věcí mi připomíná něco, co jsem už četla, ale nemělo by to být opačně?*“ Zbavena okolního tlaku a očekávání je schopna poprvé si upřímně položit tuto zásadní otázku. Zda chce skutečně pokračovat v dědictví své matky, nebo zda by měla dělat to, co chce ona.¹⁷¹ Sama v sobě svádí boj, zda upřednostnit tradici, či své vlastní plány.

Hlavní ženská postava se v původním scénáři jmenovala Betsy, jako odkaz na hlavní postavu knihy Jane Austen *Pýcha a předsudek*, což byla milovaná kniha obou sester Ephronových. Elizabeth Bennet si podobně jako Kathleen ve svém životě volí mezi tím, co od ní očekává okolí, a vlastní cestou. Jméno hlavní hrdinky bylo nakonec změněno na žádost Meg Ryan, která

¹⁶⁸ NAFF, pozn. 167.

¹⁶⁹ JEFFERS MCDONALD, pozn. 13, s. 102–103.

¹⁷⁰ NAFF, pozn. 167.

¹⁷¹ GORR, pozn. 165.

měla za to, že se jedná o příliš okatou citaci díla, o kterém se ve filmu už tak mluví dost často.¹⁷²

Stejně tak si Ryan vyžádala charakterové změny pro svou postavu oproti Annie v *Samotáři*. Ženská hrdinka je v tomto filmu o něco emancipovanější, nezávislejší, smělejší.¹⁷³

Sally, Annie i Kathleen sdílí podobný charakterový oblouk, který v případě poslední zmíněné znamená uvědomění si, že Foxův superobchod není až tak špatným místem, za který ho původně měla. Když její obchod zkrachuje, naposledy se po něm rozhlédne a zamkne. Následně se jde podívat do Foxova knihkupectví, kde doposud nebyla. Zjišťuje, že na místě, které měla za to nejhorší možné, je lidem a obzvlášť dětem stejně dobře jako u ní v obchůdku. Na jednu stranu je toto zjištění velmi bolestivé, na druhou stranu ale ráda vidí, že je o děti v tomto směru postaráno. Podobné uvědomění přichází v jejím vztahu s Joem. Po delším sblížování dochází k názoru, že je Joe dobrý člověk, do kterého je nakonec schopna se i zamilovat.

Původní partner Kathleen, Frank, se kterým se setkáváme hned v první scéně, je zatvrzelým, až tvrdohlavým zastáncem tradice. Jako novinář své, zejména politické, postoje vyjadřuje pravidelně v jeho sloupcích v *Observeru*.¹⁷⁴

Oba se svým způsobem vztahují k minulosti, jak ale popisují ve své bakalářské práci, u každého z nich se jedná o jiný druh nostalgie, který je definuje. Kathleen se s láskou vztahuje k obchodu a známému prostředí Upper West Side, protože jsou s nimi přímo spojeny její vzpomínky na matku. Jedná se o nostalgii vyplývající z emocionálních vzpomínek na ni a tato nostalgie pak dopadá, i díky zvolenému hudebnímu podkresu, na diváka.¹⁷⁵

Frank si na druhou stranu udržuje nezdravý vztah ke konkrétním předmětům, jako jsou například jeho psací stroje, symbolizující dobu minulou.¹⁷⁶ Jeho charakterovou vadou nejsou jeho vyhraněné názory samy o sobě, ale jeho tvrdohlavost a neschopnost přehlédnout jakékoli ideologické neshody. Nora Ephron přirovnává postavu Franka, stejně jako postavu Waltera v *Samotáři v Seattlu*, k Ralphu Bellamymu, tedy k herci, jehož postava by v klasických filmech soupeřila s postavou Caryho Granta o náklonnost dámy.¹⁷⁷

Frankovou konkurencí je v tomto příběhu Joe Fox (Tom Hanks), kterého divák nejprve pozná pod přezdívkou NY152 v emailové chatovací skupině pro lidi nad třicet let. Joe je v příběhu vnímán spíše jako antagonist, vzhledem k povaze jeho práce a mentalitě celé rodiny Foxových.

¹⁷² CARLSON, pozn. 4, s. 146–147.

¹⁷³ CARLSON, pozn. 4, s. 161.

¹⁷⁴ The New York Observer byl týdeník vydávaný v tištěné podobě mezi roky 1989 a 2016. Dnes existuje pouze jako online deník pod názvem Observer a zaměřuje se na kulturu, média, nemovitosti, politiku atd.

¹⁷⁵ JEFFERS MCDONALD, pozn. 13, s. 99.

¹⁷⁶ KOŘENKOVÁ, pozn. 52, s. 32–33.

¹⁷⁷ NAFF, pozn. 167.

Je bezohledný byznysman. Když se ale začne přátelit s Kathleen, nejprve skrze email, vidíme, že i on má své světlé stránky.

Stejně jako Kathleen i on má na začátku příběhu partnerku – Patricii. Tato dvojice žije rychlým životem, založeným na schůzích a uzavírání ochodů. Pečlivý rozvrh a pracovní záležitosti jsou pro ně důležitější, než trávit čas společně a rozvíjet nebo alespoň základně udržovat jejich vztah. Tento pár vidíme pouze v situacích, kdy probírá pracovní záležitosti. Kathleen a Frank se naproti tomu alespoň baví o tom, co si dají ten den k večeři, a vidíme je také společně navštívit kino. I když i tato volnočasová aktivita se nakonec zvrhne v hádku o politice.¹⁷⁸

Oba páry si ale přesto, že nevypadají příliš funkčně ani dokonale, poměrně dobře rozumí a v kontextu prostředí, ve kterém se pohybují, i jejich zájmů jsou pro sebe téměř jako stvořené. To je ostatně ve filmu také explicitně zmíněno ve chvíli, kdy se Frank a Kathleen rozchází.¹⁷⁹ „*Ale my se k sobě tak hodíme!*“ pronese s údivem Frank, když se vzájemně přiznají k tomu, že k sobě nic necítí. „*Já vím, já vím!*“ odvěti Kathleen a oba se začnou smát. Situace, která naprosto výmluvně vystihuje celou povahu jejich vztahu. Hodí se k sobě, ale z logiky fungování žánru romantické komedie spolu nemají žít šťastně až do smrti, což má být divákovi jasné od začátku, stejně jako je tomu u předchozích romantických komedií Ephron. Proto, když se později oba páry rozejdou, jsou tyto scény zpracovány tak, aby měl divák pocit, že jde o něco nutného, dokonce nevyhnutelného.¹⁸⁰

Podle modelu postav romantických komedií Legera Grindona bychom tedy zařadili tyto „nesprávné“ partnery do kategorie postav, které ústřednímu páru vytváří překážky, respektive ony samy oněmi překážkami do jisté míry jsou.¹⁸¹

Poslední důležitou skupinou postav ve filmu jsou přátelé a rodina, což se zde do jisté míry překrývá. Tyto postavy hlavní pár buď podporují, nebo jsou vůči němu alespoň neutrální. Joe tráví většinu času se svým otcem a dědečkem, případně s jejich dětmi. V tomto složení tráví také svátky. Joe má zdánlivě jediného dobrého přítele Kevina, se kterým se zná díky práci.

Kathleen rodinu nemá, a tak je v jejím případě nahrazena zaměstnanci obchodu, kteří mezi sebou mají velmi blízký vztah.¹⁸² Christina nahrazuje Kathleen sestru, se kterou může probírat osobní život, a Birdie, jakožto bývalá nejlepší přítelkyně Cecilie Kelly, zastupuje mateřskou roli. I divák si k těmto postavám vytváří hlubší vazbu pravděpodobněji než třeba právě k Foxovým. Na konci filmu jsme jako diváci ujištěni, že přestože obchod zkrachoval, je o ně

¹⁷⁸ GORR, pozn. 165.

¹⁷⁹ GORR, pozn. 165.

¹⁸⁰ CARLSON, pozn. 4, s. 171.

¹⁸¹ GRINDON, pozn. 14, s. 12.

¹⁸² NAFF, pozn. 167.

postaráno. Birdie Kathleen uklidňuje, že je finančně zajištěná, George začne pracovat ve Foxově knihkupectví a Christina se má v plánu více věnovat svému studiu.^{183,184}

Na rodinu Foxových se na konci filmu příliš důrazu neklade. Z příběhu je nám ale jasné, že jsou se svým životem spokojeni a o finanční zabezpečení se nemusejí strachovat ani v nejmenším.

Je ale jasné, že Noře Ephron na jejích postavách záleží a dbá na to, aby divák věděl, že jejich příběh dopadne dobře nebo přinejmenším uspokojivě, včetně například Franka, který zmiňuje vznikající vztah s televizní hlasatelkou Sydney-Anne.

Osobitý vkus Nory Ephron se ve všech jejích filmech promítl také do výběru prostředí a interiérů.¹⁸⁵ V jejích filmech hraje významnou roli New York, tedy místo, kde strávila většinu života. Její vztah k němu je ale nejvíce zřetelný právě zde. Město figuruje ve filmu jako další postava a ne pouhá kulisa či dějiště příběhu. Jak sama režisérka poukázala: „*Meg Ryan, Tom Hanks a New York jsou hvězdami filmu.*“¹⁸⁶ Láska k městu je mnohokrát explicitně vyjádřena v dialozích postav, ale znázorněna je i ryze filmovými prostředky, jako je rámování záběrů.¹⁸⁷

Osobní vztah ke svému bytu ve slavném historickém bytovém domě Apthorp na Manhattanu, do kterého se přestěhovala po rozpadu svého druhého manželství, dokonce detailně vylíčila ve své esejí pro *The New Yorker* s názvem *Moving On, A Love Story*.¹⁸⁸ Podle vlastních slov ji v tomto těžkém životním období zachránila právě láska k této budově.¹⁸⁹ O to překvapivější proto může být fakt, že trvala na tom, aby nikdo z hrdinů filmu v této budově v příběhu nebydlel.¹⁹⁰ Svůj vkus na bytový design však na své snímky aplikovala. Obecně je v nich kladen důraz spíše na ženštější interiéry, vzbuzující v divákovi silný pocit pohodlí.¹⁹¹

Láska přes internet je vrcholem filmových interiérů v kontextu celé tvorby Ephron. Byt postavy Meg Ryan je zařízen v anglickém stylu jako dokonalé útočiště pro svobodnou ženu směřující ke střednímu věku. Vyznačuje se ošuntělou, ale elegantní estetikou typickou pro 90. léta. Velká okna, vitráže, police na knihy od podlahy až k stropu, parkety, přehozy na posteli, květinové vzory, poněkud kýčovitě obrazy s labutěmi, měkké „pomačkané“ křeslo. Užité barvy se

¹⁸³ V jedné z verzí scénáře je scéna těsně před uzavřením Obchodu za rohem, ve které se zaměstnanci baví se zákazníky. Birdie oznamuje, že má v plánu cestovat, George se zmiňuje o nabídce od Fox Books a Christina má v plánu „konečně“ dokončit svou disertační práci. Scéna se v této podobě do finálního střihu nedostala. I tak ale víme, že postavy nejsou nechány na pospas osudu poté, co přijdou o práci.

¹⁸⁴ EPHRON, Nora a Delia EPHRON. *Daily Script: You've Got Mail* [online]. 2. 2. 1998 [cit. 2022-11-20]. Dostupné z: https://www.dailyscript.com/scripts/Youve_got_mail.html

¹⁸⁵ CLARK, pozn. 91.

¹⁸⁶ CARLSON, pozn. 4, s. 157.

¹⁸⁷ CARLSON, pozn. 4, s. 11–12.

¹⁸⁸ EPHRON, Nora. *Moving On, A Love Story: To move into the Apthorp was to enter a state of giddy, rent-stabilized delirium.* *The New Yorker* [online]. 29. 5. 2006 [cit. 2022-11-12]. Dostupné z: <https://www.newyorker.com/magazine/2006/06/05/moving-on-nora-ephron>

¹⁸⁹ *Nora Ephron: Všechno je námět* [dokumentární film]. Režie: Jacob BERNSTEIN. USA, HBO, 2015.

¹⁹⁰ CARLSON, pozn. 4, s. 160.

¹⁹¹ CLARK, pozn. 91.

pohybují na paletě od růžové a žluté po bílou.¹⁹² Byt obsahuje osobní věci jako fotografie na nočním stolku. Podobnou estetikou se později inspirovala například Nancy Myers ve svém filmu *The Holiday (Prázdniny)* z roku 2006.¹⁹³

Byt Joe Foxe je oproti tomu uhlazenější, laděný do tmavších barev a vzbuzuje o něco prázdnější dojem. Většina nábytku je ze dřeva. To, co z tohoto bytu dělá domov, je především zlatý retrívr Brinkley.¹⁹⁴



Obrázek 9 Joeův strohý byt



Obrázek 10 Joeův pracovní stůl s fotkou jeho psa Brinkleyho



Obrázek 11 Ložnice Kathleen s fotkami její matky a přátel na nočním stolku



Obrázek 12 Byt Kathleen vyzdobený květinami, živými i namalovanými

Obydlí hlavních hrdinů jsou čistá, ne vždy však nutně dokonale uklizená. Když přichází Joe navštívit nemocnou Kathleen, překvapí ji to a ona se snaží narychlo pouklízet co se dá. Chvilé jako tato ukazují, s jakou upřímností Nora Ephron své postavy vyobrazuje. Právě tyto aspekty dodávají magičnosti jejich filmů potřebný realismus, se kterým má divák možnost se ztotožnit spíše než se samotným příběhem postav. Katalog interiérů doplňuje například strohá Foxova kancelář, Joeův hausbót nebo samotný Obchůdek na rohu, který je detailně propracovaný a útulný. Celkově je ale s ohledem na luxusní obydlí obou hrdinů možné tvrdit, že film má tendenci 90. léta spíše idealizovat.¹⁹⁵

¹⁹² CARLSON, pozn. 4, s. 160.

¹⁹³ CLARK, pozn. 91.

¹⁹⁴ CLARK, pozn. 91.

¹⁹⁵ CLARK, pozn. 91.

Nora Ephron byla ohledně některých lokací natolik konkrétní a nesmlouvavá, že přiváděla lokačního snímku Randyho Sweeneyho, který se musel s nekompromisními nároky režisérky vypořádávat, do úzkých. Nechtěla, aby sháněl lokace, které vypadají jako West 86th Street, ona chtěla West 86th Street.¹⁹⁶

Obzvláště náročné bylo zajištění natáčení ve slavné kavárně Cafe Lalo, kde se odehrává ikonická scéna setkání hrdinů, a v potravinovém obchodním řetězci Zabar's, ve kterém byla sama Ephron zvyklá nakupovat. Natáčení v marketu zařídila sama režisérka, neboť majitel byl velmi nesmlouvavý a na štábu vyžadoval velké finanční kompenzace. Nakonec vznikla shoda na tom, že se natáčet bude přes noc, kdy se v obchodě nenachází zákazníci ani zaměstnanci, ovšem pod podmínkou, že celý štáb bude pryč do šesté hodiny ranní. Natáčení tehdy údajně skončilo jen velmi těsně před stanoveným limitem a mělo to být poprvé a naposledy, co tento řetězec do svých prostor pustil hollywoodské filmaře.¹⁹⁷

Stejně jako v otázce lokací byla Ephron neoblomná v důrazu na detail. Konkrétně vybavení některých lokací, jako byly obchody s knihami. Režisérka se vždy ujistovala, že jsou knihy zařazeny do správné sekce a pečlivě seřazeny. Budova, ve které se nacházelo Foxovo knihkupectví, byla původně prázdná budova před rekonstrukcí, kterou filmaři přetvořili pro potřeby natáčení. Budova poté disponovala dokonce funkční kavárnou. Celý podnik Fox Books nakonec působil natolik realisticky, že se kolemjdoucí zastavovali a domnívali se, že jde skutečně o novou prodejnu knih.¹⁹⁸

Za zmínku stojí také režisérčina pečlivost při scénách zahrnující jídlo nebo pouhé zmínky o něm. Přestože na jídlo, jako její celoživotní vášeň, je kladen větší důraz ve filmech *Když Harry potkal Sally* a především pak ve snímku *Julie a Julia*, i *Láska přes internet* zahrnuje scénu, ve které je jídlo středem pozornosti. Erin Carlson poukazuje, že scéna s hádkou o „kaviárovou oblohu“ je jednou z nejintimnějších.¹⁹⁹ Jako velmi staromilská a asexuální romantická komedie *Láska přes internet* nepracuje se sexuálními motivy či náznaky, ale předkládá nám jiný druh intimity mezi postavami. Právě scéna s kaviárem je jednou z nich. Všechno jídlo v této scéně muselo být skutečné a dokonalé. Režisérka dohlížela na to, aby bylo jídlo naaranžováno detailně a realisticky, neboť bylo několikrát poměrně detailně zabíráno kamerou.²⁰⁰

¹⁹⁶ CARLSON, pozn. 4, s. 157–158.

¹⁹⁷ CARLSON, pozn. 4, s. 158, 169.

¹⁹⁸ CARLSON, pozn. 4, s. 159.

¹⁹⁹ CARLSON, pozn. 4, s. 166.

²⁰⁰ CARLSON, pozn. 4, s. 166.

Když Kathleen svou lžící začne Joeovi brát kaviár z jeho talíře s tím, že jde o oblohu, a ne hlavní chod, jedná se o na dlouhou dobu jediný takto blízký kontakt mezi hlavními postavami. Za vůbec nejintimnější je označována scéna, ve které Joe Fox, který už v tu chvíli zná pravou identitu Shopgirl, navštíví nemocnou Kathleen u ní v bytě s úmyslem spřátelit se. Sblíží se s ní a zároveň potutelně vyzvídá detaily o NY152, tedy o sobě samém. Na konci scény si sedá ke Kathleen do postele a přikryje ji. Jen těžko si jde představit osobnější prostor člověka, než je jeho ložnice a postel. Zde probíhá zásadní sblížení postav pouze však skrze dialog.²⁰¹

Příběh je zakončen velmi tradičně v kontextu zejména klasických romantických komedií vrcholících zpravidla finálním epickým polibkem ústředního páru. Zde je samozřejmě setkání ozvláštněno faktem, že poprvé a konečně „všichni vědí všechno“. V předchozích romkomech Nory Ephron nás hrdinové opouští v dokonalé situaci s pomyslným heslem „a žili šťastně až do smrti“ a tento není výjimkou. *Když Harry potkal Sally* je jediným z oněch tří romkomů, který částečně nastiňuje budoucnost postav. *Samotář v Seattlu* ani *Láska přes internet* však na tento postup nenavazují, a nechávají tak na divákovi, zda si příběh sám pro sebe dokončí nebo zda pro něj zůstane finální setkání páru uspokojetivým vyvrcholením děje.

²⁰¹ CARLSON, pozn. 4, s. 172–173.

4.4 *Moje krásná čarodějka* (2005)

„Pro mě je ten film do jisté míry o tom, jak silná může žena být, aniž by ohrozila manželství.

A to je otázka zajímavá dnes, stejně jako tehdy.“²⁰²

- Nora Ephron

Film je označován za čtvrtou romantickou komedii Nory Ephron.²⁰³ Původním názvem *Bewitched* je remakem stejnojmenného oblíbeného sitcomu, který běžel na amerických obrazovkách v letech 1964–1972. I když film částečně vybočuje z řady oproti předchozím romkomům, Minnah Stein ve svém článku upozorňuje, že si film zaslouží větší pozornost, než se mu dostává. Obecně je spíše opomíjen a v recenzích většinou zavrhován.²⁰⁴

I tady, stejně jako u *Lásky přes internet*, Ephron pracuje s převzatou a nikoli zcela originální látkou. Tentokrát to však nebyl její nápad vzít starší dílo a aktualizovat jej. Obdržela telefonát od producentů z Columbia Pictures, v němž jí bylo oznámeno, že se připravuje tento remake s Nicole Kidman v hlavní roli a oni potřebují pomoci s příběhem.²⁰⁵

Dříve, než byla oslovena Ephron, dostali příležitost další tři scénáristé, studio ale s žádným z nich nebylo spokojeno. Jako čtvrté se dostaly na řadu sestry Ephronovy. Nora Ephron měla sice seriál, jakožto velký fenomén, v povědomí, neznala ho ale dokonale, proto si musela mnoho znalostí doplnit. Studio bylo s jejich návrhy spokojenější než s těmi předchozími a nabídli Noře Ephron také možnost film režirovat. Ta to viděla jako příležitost, jak navázat na úspěchy se *Samotářem v Seattlu* a *Láskou přes internet*, a naopak smazat neúspěchy s tematicky vybočujícími filmy *Blázni a poloblázni* (1994), který je spíše ztřeštěnou vánoční komedií, a *Michael* (1996), oscilujícím mezi komedií a dramatem.

Noře Ephron byla zároveň za práci na *Mojí krásné čarodějce* přislíbena štedrá finanční kompenzace ze strany studia. Režisérka i proto nabídku přijala.²⁰⁶

Sestry zaslaly scénář ke kontrole Stevenu Spielbergovi, jako dobrému příteli, jehož názoru si vážily. Ten z něj nebyl nijak nadšený. Zajímalo ho, jak do filmu jako režisérka hodlá Nora Ephron vložit sama sebe. Podle Spielberga jde Ephron najít ve všech jejích filmech, v tomto to ale bylo zdaleka nejtěžší.²⁰⁷

²⁰² „Bewitched“ Interviews: Nora Ephron and Delia Ephron. *Hollywood.com* [online]. 3. 6. 2014 [cit. 2023-04-05]. Dostupné z: <https://www.hollywood.com/general/bewitched-interviews-nora-ephron-and-delia-ephron-57167980>

²⁰³ CARLSON, pozn. 4, s. 172.

²⁰⁴ STEIN, Minnah. "Bewitched" Is Nora Ephron's Hidden Gem That Deserves More Recognition. *Collider* [online]. 20. 10. 2022 [cit. 2023-04-07]. Dostupné z: <https://collider.com/bewitched-movie-nora-ephron-nicole-kidman/>

²⁰⁵ „Bewitched“ Interviews: Nora Ephron and Delia Ephron. *Hollywood.com* [online]. 3. 6. 2014 [cit. 2023-04-05]. Dostupné z: <https://www.hollywood.com/general/bewitched-interviews-nora-ephron-and-delia-ephron-57167980>

²⁰⁶ COHEN, pozn. 5, s. 159–160.

²⁰⁷ COHEN, pozn. 5, s. 160–161.

Pravdou je, že v *Moji krásné čarodějce* hledáme znaky typické pro tvorbu Ephron jen stěží. Děj se neodehrává v New Yorku, jídlo není středem pozornosti, hlavní postavy nejsou tak detailně propracované, jako tomu bylo u předchozích děl. Isabela v podání Nicole Kidman není tou cílevědomou, přemýšlivou ženou, jakou byla Sally, Annie a Kathleen, a postava Willa Ferrella je mnohem arogantnější a méně sympatickou osobou, než byly postavy Billyho Crystala nebo Toma Hankse. Důvodem může být to, že film, na rozdíl od těch předchozích, cílí na odlišnou diváckou skupinu, a to na tehdejší mladé dospělé, což by odpovídalo tzv. generaci Y, případně mileniálům.²⁰⁸

Nicola Seyers upozorňuje, že Nora Ephron byla populární zejména mezi vzdělanými běloškami, Angličankami či Američankami ve věku 35–45 let. Pro ty byla neobyčejně zábavnou, brilantní spisovatelkou, píšící o sympatických, komplexních postavách středního věku, jež obstávají ve zkouškách času, se kterými se mohly ztotožnit.²⁰⁹ Snímek *Moje krásná čarodějka* byl ale snahou oslovit mladší publikum pomocí časem osvědčené, i když pozměněné látky, což se Ephronovým nepodařilo.

Zajímavý je přístup, se kterým se sestry Ephronovy pustily do adaptačního procesu. Díky jejich velké úctě k původní látce se rozhodly, že nenatočí film se stejnou dějovou linkou, jako měl seriál, ale raději mu složí poctu tím, že natočí film o filmu.²¹⁰ Berou již hotový příběh jako základ, na kterém staví a rozšiřují jej. Tím pádem nijak nezasáhly do hotového materiálu, ani se mu nesnaží dát novou podobu. Zároveň, a to je důležité, tato nová verze nevyžaduje znalost původní látky. Jsou zde sice citace a odkazy, které ocení pouze znalci sitcomu, novému divákovi však nic důležitého neuniká.

Minnah Stein oceňuje fakt, že film nevytváří tzv. vnitřní a vnější divácký okruh, kde vnitřním jsou myšleni věrní fanoušci seriálu, tedy starší obecenstvo, na které by byly mířeny interní vtipy a reference. Vnější okruh jsou myšleni diváci, kterým by teoreticky v důsledku neznalosti látky nemusely tyto reference dávat smysl.²¹¹

Snímek by měl být o lidech, kteří původní sitcom milují a mají v úmyslu jej představit mladším generacím. Na ty ostatně cílí také samotný film, což je rozdíl od předchozích romkomů cílících zejména na zmíněné ženy středního věku.²¹²

²⁰⁸ STEIN, pozn. 204.

²⁰⁹ SAYERS, Nicola. On Nora Ephron, J. K. Rowling And Nostalgia For Second-Wave Feminism. *3 Quarks Daily* [online]. 5. 7. 2021 [cit. 2023-02-02]. Dostupné z: <https://3quarksdaily.com/3quarksdaily/2021/07/on-nora-ephron-j-k-rowling-and-nostalgia-for-second-wave-feminism.html>

²¹⁰ „Bewitched“ Interviews: Nora Ephron and Delia Ephron. *Hollywood.com* [online]. 3. 6. 2014 [cit. 2023-04-05]. Dostupné z: <https://www.hollywood.com/general/bewitched-interviews-nora-ephron-and-delia-ephron-57167980>

²¹¹ STEIN, pozn. 204.

²¹² Tamtéž.

V původním příběhu sledujeme na platformě osmi sérií příběh obyčejného smrtelníka Darrina (Dick York), jenž si vzal za manželku čarodějku Samanthu (Elizabeth Montgomery), která se snaží vést běžný život. V „Ephronizované“ verzi *Bewitched* je hlavní postavou čarodějka Isabela (Nicole Kidman), která odchází do světa smrtelníků s touhou osvobodit se od příliš jednoduchého kouzelnického života, kde má vše, co se jí jen zlíbí. Setkává se s ne příliš úspěšným hercem Darrinem (Will Ferrell). Načasování je dokonalé, neboť se Darrin zrovna snaží najít vhodnou kandidátku na roli čarodějky Samanthy v právě vznikajícím seriálu. Isabela Bigelow má naprosto stejný nos jako Elizabeth Montgomery, díky čemuž je nakonec do role Samanthy obsazena.

Následně ve filmu sledujeme natáčení, během něž se Isabela zamiluje do Darrina. Ten je ale příliš arogantní na to, aby mu záleželo na komkoli jiném než na něm samotném. Isabela tak na něj sešle několik kouzel, aby mu dala lekci. Režisérka se záměrně vyhýbala užití speciálních vizuálních efektů. Svému štábu zadala úkol, aby v co největší míře využívali k vyobrazení kouzel dostupných prostředků přímo během natáčení. V postprodukci chtěla s vizuálními efekty pracovat co nejméně.²¹³

Byla to jedna z věcí z původní série, kterou měla v úmyslu režisérka zachovat – efektivní a jednoduchá magie vytvářená přímo před kamerou, na jejíž nostalgické kouzlo se snažila upozornit.²¹⁴ Ve výsledku je to ale jeden z nejkritizovanějších aspektů filmu, neboť recenze často zmiňují nedokonalost a přílišnou umělost filmu, která působí až moc lacině na to, aby mu mohla prospívat. Příběh si dle některých vyžaduje buď silnou stylizaci, nebo naopak kvalitní a co nejrealističtější vypadající efekty. Film se ale pohybuje někde uprostřed a nezvládá dobře ani jedno.²¹⁵

Ve filmu *Moje krásná čarodějka* se projevuje záliba autorek v původní sérii a úcta k ní, v romantických aspektech a kvalitě scénáře ale v porovnání s přechozími romantickými komediemi pokulhává. Nestala se z něj romantická klasika jako ze třech předchozích.²¹⁶

Co je však pro tento film podstatné, je doba, ve které vznikal. Právě během natáčení režisérku postihly zdravotní komplikace, které se projevovaly mimo jiné i častými vysokými horečkami. Bylo jí diagnostikováno onemocnění krve, což podle asistenta Ephron Jima Wiatta silně poznamenalo celé natáčení. Nechtěla ale, aby její nemoc začala definovat a ovlivňovat to, jak s ní její kolegové a nadřízení jednají. Děsila se, aby by ji studia nezačala vyřazovat ze seznamu

²¹³ MOLINEAUX, Sam. Director Series - Nora Ephron - Bewitched. *Below the Line* [online]. 5. 7. 2005 [cit. 2023-04-20]. Dostupné z: <https://www.btnews.com/commentary/director-series/director-series-nora-ephron-bewitched/>

²¹⁴ Tamtéž.

²¹⁵ JPROSCOE. Bewitched (2005). *Basement Rejects* [online]. 9. 6. 2021 [cit. 2023-04-05]. Dostupné z: <https://basementrejects.com/review/bewitched-2005/>

²¹⁶ CARLSON, pozn. 4, s. 172.

režisérů. O své indispozici proto informovala pouze své nejbližší a snažila se pracovat, jak jen to bylo možné.²¹⁷

Kritiky se shodují, že i když *Moji krásnou čarodějkou* napsala i režírovala Ephron se svou sestrou Delíí, je ze všech „Ephron-scripted“ romkomů nejméně autorským dílem. Nejspíše už kvůli tomu, že samotný námět nevzešel od ní, ale bylo jí zadáno, o čem má film být. Stejně tak neměla poslední slovo při obsazování postav. Film byl kasovním propadákem a kritici jej odmítli ihned po premiéře. Předmětem kritiky bylo i zmíněné obsazení. Nicole Kidman, ač krásná a talentovaná, se mnohým nehodila do komediální a naivní role Isabely a stejně tak Will Ferrell, jenž byl v té době známý pro své komediální výstupy v SNL či z filmů Adama McKaye, se nehodil do role romantické.²¹⁸

Film byl hned ve čtyřech kategoriích nominován na nechvalně známou cenu Zlatá malina. Vyhrál cenu za Nejhorší herecký pár, nominován byl ale také v kategorii Nejhorší remake, režie a scénář, což jsou paradoxně posty, které měla na starost Ephron. Další kritiky zdůrazňovaly nevyužitý potenciál velkých hereckých jmen, jako byl Michael Caine nebo Shirley MacLaine.²¹⁹

Moje krásná čarodějka měla na domácím trhu ztrátu více než 20 milionů dolarů.²²⁰ Neúspěch a špatné recenze měly na režisérku velmi negativní dopad. Od nečekaně úspěšného *Samotáře v Seattlu* uběhlo 12 let, během nichž natočila pouze jeden další úspěšný film, kterým byla *Láska přes internet*. Po několika filmech, které se uznání nedočkaly, se začala obviňovat z toho, že zklamala své herce i diváky. V ideálním případě by po tolika natočených filmech měl tvůrce začít sklízet úspěch a respekt v oboru, u ní to ale bylo právě naopak. I přes opakovaný neúspěch Ephron nezanevřela na to, co ji nikdy nezklamalo, a to bylo psaní, které jí v těchto chvílích pomáhalo.²²¹

Nora Ephron natočila během své kariéry filmy, které byly neúspěšné jak u diváků, tak u kritiků. Sem by se dala zařadit *Moje krásná čarodějka*, stejně jako výše zmiňované filmy *Michael* a *Blázni a poloblázni*. Natočila ale také filmy, které měly nebývalý divácký úspěch, přestože kritika k nim v jejich době nijak přívětivá nebyla. Svým neúspěchům Ephron věnovala esej v poslední vydané sbírce *I Remember Nothing and Other Reflections*. Tu pojmenovala příznačně „Flops“ neboli „Propadáky“. Zde popisuje, co pro ni její neúspěchy znamenaly a jak

²¹⁷ CARLSON, pozn. 4, s. 172–173.

²¹⁸ STEIN, pozn. 204.

²¹⁹ JPROSCOE, pozn. 215.

²²⁰ LEVY, pozn. 69.

²²¹ COHEN, pozn. 5, s. 160–162.

se k nim stavěla. „*Než jsem se stala režisérkou, mohla jsem za neúspěch filmu vinit ostatní,*“ popisuje situace, kdy neměla tvůrčí proces zcela pod kontrolou.²²²

Následuje ale popis toho, jaké to je, když tvůrčí proces vedla a film přesto neuspěl: „*Je hrozné, když je vaše dílo propadák. Je to bolestivé a ubíjející. Osamělé a smutné. Taková díla se s vámi táhnou mnohem déle než ta, ze kterých se staly hity.*“²²³

Ve stejné eseji také popisuje, jak těžké je někdy předem poznat, zda film propadne, nebo bude mít úspěch. Ephron argumentuje, že někdy film zdánlivě funguje. Natáčení probíhá podle plánu, štáb je spokojený s prací, kterou vykonává. Ohlasy z tzv. zkušebních projekcí jsou taktéž slibné, a přesto, když jde film do distribuce, se může stát, že na něj publikum zareaguje úplně opačně, než si tvůrci přejí. „*Vůbec nejvíc frustrující ale je, když zjistíte, že film bude špatný už během natáčení.*“²²⁴ Nora Ephron nebyla nikdy příliš konkrétní, když mluvila o svých neúspěších. Z dostupných dat však není těžké odvodit, že se pravděpodobně jednalo minimálně o tři výše zmíněné filmy: *Blázni a poloblázni*, *Michael* a *Moje krásná čarodějka*.

²²² EPHRON, pozn. 76, s. 63.

²²³ Tamtéž.

²²⁴ Tamtéž.

4.5 *Julie a Julia* (2009)

„Těsně předtím, než jsem se přestěhovala do New Yorku, se staly dvě historické události: byla vynalezena antikoncepce a vyšla první kuchařka *Julie Child*.“²²⁵

- Nora Ephron

I když Nora Ephron podstupovala léčbu a byla částečně indisponovaná, snažila se naplno pracovat dál, dokud to bylo možné. Věděla, že po neúspěchu remaku *Bewitched* musí být její další filmový projekt hit.²²⁶ Byla si dobře vědoma toho, že není jednoduché získat zpět důvěru velkých studií po několika neúspěšných projektech a dosažení určitého věku.²²⁷

Film *Julie & Julia* (jak zní původní název díla) uzavírá filmovou tvorbu spisovatelky, scénářistky a režisérky. V roce 2003 si Nora Ephron poprvé přečetla profil Julie Powell v *The New York Times*, jakožto třicetileté bloggerky zabývající se jídlem. Julie Powell byla skutečná osoba. Žena, která se rozhodla, že v plném pracovním nasazení uvaří všech 524 receptů z její oblíbené kuchařky *Mastering the Art of French Cooking* napsané a vydané v 60. letech její jmenovkyní Julií Child. Powell se rozhodla dát si termín jeden rok a o celém procesu svědomitě informovala čtenáře na svém blogu s názvem *Projekt Julie/Julia* (*The Julie/Julia Project*).²²⁸

Film byl původně zamýšlen jako nezávislý projekt. Ženské tvůrkyňe statisticky režírují mnohem častěji filmy s nižším rozpočtem, což může být důsledkem zvoleného tématu či žánru snímku, ale také toho, že se velká studia zdráhají ženám svěřit větší projekty. S nižším rozpočtem se také předpokládá nižší ziskový potenciál, a tak mají podle průzkumů tyto filmy a jejich tvůrkyňe větší pravděpodobnost, že se jich ujme také malá, nezávislá distribuční společnost. Takové snímky jsou proto velkými studii a producenty považovány za investiční risk.²²⁹

Filmu *Julie a Julia* se však nakonec ujalo studio Sony Pictures a producentka Amy Pascal, dlouholetá přítelkyně Nory Ephron. Ta mimo jiné navrhla smíchat příběhy obou Julií do paralelního vyprávění. Tímto nápadem byla režisérka nadšená a pustila se do psaní scénáře. V tuto chvíli byla k projektu přizvána ještě jedna scénářistka, ta však dostala nabídku práce

²²⁵ SAYERS, pozn. 209.

²²⁶ GREENBLATT, Leah. Read a delicious excerpt from Nora Ephron: A Biography. *Entertainment Weekly* [online]. 2. 6. 2022 [cit. 2023-04-12]. Dostupné z: <https://ew.com/books/queen-charlotte-bridgerton-book-shonda-rhimes-julia-quinn/>

²²⁷ LEVY, pozn. 69.

²²⁸ CARLSON, pozn. 4, s. 173.

Film *Julie a Julia* i knihy, které po úspěchu svého blogu napsala, se znovu dostaly do povědomí lidí v říjnu roku 2022, kdy Julie Powell náhle zemřela.

²²⁹ DAVIS, Nicole. The Second Coming: Why Women Filmmakers Struggle To Get Their Second Features Made. *Another Gaze* [online]. 7. 3. 2018 [cit. 2023-04-04]. Dostupné z: <https://www.anothergaze.com/second-coming-women-filmmakers-struggle-get-second-features-made/>

na televizním projektu, kterou se rozhodla přijmout. Scénář a později také režie *Julie a Julia* tak zůstal k její libosti pouze na zodpovědnosti Ephron.²³⁰

Delia Ephron toto dílo označuje za to nejmotivnější ve smyslu zobrazení romantického manželství, což je téma, které se podle Delie ve filmech obecně příliš neobjevuje. „*Celý film je o Noře a Nickovi*,“ poznamenává. Zároveň je to ale i film o sestřích a jejich vztahu.²³¹

V první řadě je ale film o lásce k jídlu a vaření, které Ephron adoruje a prezentuje jej jako vysokou formu umění. Lásku k vaření sdílely jak obě Julie, tak sama režisérka.²³² Motiv jídla se objevuje napříč její tvorbou, proto se může zdát až prozaické, že se právě tento film stal jejím posledním. Více než třicet let vkládala Nora Ephron jako spisovatelka, scénáristka i režisérka lásku k vaření do svých děl. Nejprve o něm psala sloupky, později eseje. A následně můžeme tento motiv sledovat ve filmech, jak je popsáno v analýzách výše: Sally a její nekonečné detailní objednávky v restauracích, Annie a její velmi specifický způsob loupání jablka, Kathleen a scéna s kaviárovou oblohou. Postava Rachel ve filmu *Hořkost* se dokonce psaním o vaření živí a je schopna sdílet recept s fanouškem i během hádky s manželem. Postavy se nad jídlem setkávají, diskutují, hádají, poznávají, zamilovávají i rozcházejí. Dalo by se říct, že *Hořkost* je filmem o jídle a rozchodu, *Když Harry potkal Sally* o jídle a zamilování a *Julie a Julia* tematizuje jídlo a spokojené manželství.²³³

V porovnání s předchozími snímky má *Julie a Julia* originální narativní strukturu, neboť, jak už bylo zmíněno, se v něm odehrávají dva paralelní příběhy. S jedním se vracíme do roku 1949, kde sledujeme Julie Child (Meryl Streep) a jejího manžela Paula (Stanley Tucci), kteří se kvůli jeho práci jakožto diplomatického ataše právě přistěhovali do Francie. Julia začne docházet na hodiny vaření do prestižní školy a později se rozhodne napsat francouzskou kuchařku pro Američanky, protože to je něco, co jí samotné jako Američance v životě scházelo.

Druhý příběh se odehrává o desítky let později v New Yorku. V roce 2002 se úřednice Julie, která má na starosti linku důvěry pro lidi různými způsoby postižené útoky z 11. září 2001, rozhodne, že ozvláštní svůj rutinní životní styl a stane se blogerkou.

Právě s mladší ze dvou hrdinek se Ephron více ztotožňovala. Obě Julie byly podobně cílevědomé, ale Julie v podání Amy Adams byla o něco více ctižádostivá. Chtěla se stát spisovatelkou, což Ephron, která se psaním dlouho živila, připomínalo ji samotnou. Zároveň Ephron byla v závěru života také blogerkou. Film je více soustředěn na mladou Julii, jejíž

²³⁰ CARLSON, pozn. 4, s. 173.

²³¹ *Nora Ephron: Všechno je námět* [dokumentární film]. Režie: Jacob BERNSTEIN. USA, HBO, 2015.

²³² VENUGOPAL, Nikhita. "Food Is Love": Remembering Nora Ephron and "Julie and Julia." *The Ringer* [online]. 7. 8. 2019 [cit. 2023-04-12]. Dostupné z: <https://www.theringer.com/2019/8/7/20757318/nora-ephron-julie-and-julia-anniversary>

²³³ Tamtéž.

příběh byl koneckonců prvotním námětem na snímek. Je třeba poznamenat, že postava Meryl Streep je z hlediska charakteru a vyobrazení postavy kombinací skutečné Julie, ale také idealizované představy Julie Powell.

Catherine Shoard ve svém článku pro *The Guardian* upozorňuje na proměnu postav napsaných Norou Ephron. Ženské postavy jsou podle ní stále komplexní a komplikované, jsou jim ale přidávány také zápornější vlastnosti jako zmiňovaná škodolibost, náladovost či zákeřnost (Isabela, Julie). Mužské postavy jsou naopak vykreslovány mnohem citlivěji, zejména pak právě ve snímku *Julie a Julia*. Eric a Paul jsou oba ztělesněním podporujících a citlivých partnerů, kteří mají předobraz ve skutečném Ericovi a Paulovi, ale i v Nicku Pilleggim, manželovi Nory Ephron.²³⁴ Ariel Levy ve svém pojednání pro *The New Yorker* zdůrazňuje právě proměnu mužských postav napříč dílem Ephron, která je završena jejím posledním snímkem. Začala u nevěrného manžela v podání Jacka Nicholsona, pokračovala přes arogantního Harryho, Joea v *Lásce* a Jacka v *Čarodějce* a skončila u chápavých a milujících manželů Paula a Erica, kteří své partnerky podporují v jejich práci.²³⁵

Přestože je snímek do velké míry romantický, Catherine Shoard se jej zdráhá nazvat romantickou komedií. Obecně mezi recenzenty nepanuje shoda na žánru, do kterého by tento snímek měl spadat.²³⁶ Bývá nazýván buď romantickým snímkem, komedií či tzv. „feel good“ filmem, jak byla kategorie definována v teoretické části. Greg Morabito jej nazývá nejlepší romantickou komedií s tematikou jídla, prostřednictvím něhož je mezi postavami posilována manželská láska.²³⁷

Někteří autoři jej ale skutečně nazývají romantickou komedií, pouze s netradiční tematikou a strukturou, což ovšem u Nory Ephron není výjimka. Do popředí je kladena touha dvou žen po vydání literárního díla (kuchařka/román). Tuto cestu neodmyslitelně provází dvě lásky – láska k vaření a láska k manželovi. Tradiční romantická komedie by byla zakončena epickým polibkem, tady však ztvrzující polibek milenců nahrazuje moment uzavření smluv na knihu oběma ženami.

Podle Shoard je zde jednou z hlavních postav jídlo, stejně jako byl například v *Lásce přes internet* jednou z postav New York.²³⁸ Obojí plní zásadní funkci – utváří atmosféru filmu.

²³⁴ SHOARD, Catherine. The dirty little secrets of Nora Ephron. *The Guardian* [online]. 9. 9. 2009 [cit. 2023-04-07]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2009/sep/09/nora-ephron-julie-julia>

²³⁵ LEVY, pozn. 69.

²³⁶ SHOARD, pozn. 234.

²³⁷ MORABITO, Greg. "Julie & Julia" Is Nora Ephron's Love Letter to Food. *Eater* [online]. 25. 8. 2018 [cit. 2023-04-12]. Dostupné z: <https://www.eater.com/2018/8/25/17779832/where-to-stream-julie-julia-movie-meryl-streep-amy-adams>

²³⁸ SHOARD, pozn. 234.

Paralelní linie, odehrávající se v jiné době, skýtají novou výzvu v oblasti interiérů. Zde je znát výraznější odklon od předchozích filmů Nory Ephron. Můžeme rozlišit dva základní typy interiérů: francouzský, který je spojen s minulostí a postavou Meryl Streep, a americký, jenž reflektuje nultá léta 21. století. Speciální důraz je v obou případech kladen tematicky na kuchyně obou hrdinek.²³⁹



Obrázek 13 Kuchyně Julie Powell



Obrázek 14 Kuchyně Julie Child

Také exteriéry jsou děleny stejným způsobem. Americký příběh rámuje New York vzpomínající se z 11. září a francouzskou linku doplňuje kulisa Paříže nacházející se právě ve fázi poválečného optimismu. Některé lokace ve Francii, na kterých měl štáb natáčet, byly podle režisérky na tu dobu až příliš čisté, proto je později v postprodukci za pomoci digitálních efektů „ušpinili“, aby působily realističtěji.²⁴⁰

Nejoblíbenější scénou režisérky je ta, kde spolu poprvé Paul a Julia po příjezdu do Francie obědvají v restauraci. Ne kvůli hercům. Kvůli jídlu. Ephron byla hrdá na to, jak se jídlo, které bylo skutečné, povedlo a jak se jej podařilo nasnímat.²⁴¹



Obrázek 15 Scéna prvního společného jídla Julie a Paula po příjezdu do Francie, na jejíž záběrování byla Ephron nejvíce pyšná.

²³⁹ CLARK, pozn. 91.

²⁴⁰ LEVY, pozn. 69.

²⁴¹ Tamtéž.

5. Vliv Nory Ephron (nejen) na žánr romantické komedie

I po její smrti v červnu 2012 Nora Ephron inspirovala mnoho nadějných mladých umělců jako spisovatelka, scénáristka, režisérka a obecně jako průkopnická ženská tvůrkyně. Dnes je pro nás však nejviditelnější to, jak dokázala vzkřísit a aktualizovat klasickou konverzační romantickou komedii. Její filmové scénáře obsahují jedny z nejcitlivěji a nejchytlavěji napsaných dialogů v historii romantických komedií.²⁴²

Luke Walpole ve svém článku pro *The Guardian* píše, že podle něj Nora Ephron, společně například s Richardem Curtisem, definovala fungování světa romkomů, který se až v posledních letech začíná proměňovat v ohledu reprezentace menšin či nových, neotřelých narativních vzorců.²⁴³ Můžeme zmínit snímky jako *The Big Sick* (2017), ve kterém se hlavní mužská postava vyrovnává s nemocí své partnerky a většinu filmu stráví s jejími rodiči, *Always Be My Maybe* (2019), kde je ústřední pár asijského původu, nebo *Love, Simon* (2018) či *Happiest Season* (2020), v nichž se objevují v hlavních rolích stejnopohlavní páry.²⁴⁴

Erin Carlson ve své knize popisuje, že se Nora Ephron nejraději pohybovala v centru událostí a v blízkosti podnikavých a přemýšlivých lidí, zejména pak dalších spisovatelů či scénáristů. Právě omezení sociálních vztahů na konkrétní privilegovanou skupinu umělců v New Yorku, z jehož prostředí často vznikala autorčina inspirace, do velké míry předurčovalo a definovalo cílovou skupinu jejích filmů a ponechávalo jen málo prostoru pro diverzitu, ač toto prostředí sama autorka považovala za liberální.²⁴⁵

Přestože je podle Lukea Walpolea svět Nory Ephron světem vyhraněně středostavovským a privilegovaným, vyvažuje ve své práci melancholii a nostalgii, které navíc kombinuje s optimismem. Minimálně zmíněná trojice jejích nejúspěšnějších romkomů se stala na posledních 30 let šablonou pro mnoho dalších děl a autorů.²⁴⁶

Jon Bryant ji ve svém pojednání pro *Collider* označuje za jednu z nejpoulnějších a nejvlivnějších autorských tvůrkyň vůbec, alespoň co se populárních žánrů týká. Pro romkom udělala totéž, co například režisér John Carpenter či režisér a scénárista Wes Craven dokázali pro hororový žánr. Stejně jako tito dva se i ona chopila nesnadného úkolu – z velmi

²⁴² ROSEN, Christopher. Nora Ephron's Influence: How The Late Screenwriter & Director Impacted Hollywood: How Nora Ephron Influenced Hollywood. *Huffpost* [online]. 27. 6. 2012 [cit. 2023-03-03]. Dostupné z: https://www.huffpost.com/entry/nora-ephron-influence-movies_n_1628700

²⁴³ Richard Curtis je britský scénárista a režisér novozélandského původu, mezi jehož díla patří například filmy *Čtyři svatby a jeden pohřeb* (1994), *Notting Hill* (1999), *Deník Bridget Jonesové* (2001), *Láska nebeská* (2003), *Lásky čas* (2013) či *Yesterday* (2019).

²⁴⁴ WALPOLE, Luke. I've never seen... Sleepless in Seattle. *The Guardian* [online]. 21. 5. 2020 [cit. 2023-03-16]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2020/may/21/ive-never-seen-sleepless-in-seattle>

²⁴⁵ CARLSON, pozn. 4, s. 18, 208.

²⁴⁶ WALPOLE, pozn. 244.

jednoduchého žánru využívajícího stále stejných principů, vytvořila nestandardní, ale přesto fungující a divácky populární tvar.²⁴⁷ Natolik populární, že se ji od jejích let na vrcholu pokusilo mnoho tvůrců napodobit. Z nějakého důvodu však filmy neměly takový úspěch jako ty „Ephron scripted“.

Z poslední doby stojí za zmínku například filmy *Set It Up* (2018), *Isn't It Romantic* (2019) s herečkou Rebel Wilson či *U tebe nebo u mě?* (*Your Place or Mine*, 2023) s Reese Witherspoon a Ashtonem Kutcherem v hlavních rolích. Poslední ze zmíněných je stejně jako *Samotář v Seattlu* založen na odloučení postav, přičemž jeden z nich je rodičem samoživitelem a stejně jako Harry a Sally jsou zde postavy dlouhodobými blízkými přáteli. Film využívá stejných inovací a postupů jako Ephron, ale případně také Reiner, a svým způsobem jí tak skládá poctu. Dokonce některé její pasáže nepřímo cituje, odkazuje na ně nebo rámuje scény podobným způsobem. Postavy ve snímku *U tebe nebo u mě?* jsou vystavěny na stejné premise dlouhodobého přátelského vztahu, jako měli Harry a Sally, a sdílí podobný narativní oblouk jako Sam a Annie.



Obrázek 16 Sam a Jonáš diskutují při večerní hygieně (*Samotář v Seattlu*)



Obrázek 17 Peter a Jack v totožně rámované situaci ve filmu *U tebe nebo u mě?*



Obrázek 18 Užití split-screenu ve filmu *Když Harry potkal Sally*



Obrázek 19 Podobné užití split-screenu ve filmu *U tebe nebo mě?*

Filmu se ale přesto nedaří navázat na úspěch romkomů, jimž vzdává hold. Anna Menta ve svém rozboru navrhuje, že důvodem může částečně být herecké obsazení, které je sice hvězdné, ale ani zdaleka ne tak „kouzelné“ jako duo Ryan a Hanks. Hlavní příčinou je ale podle autorky

²⁴⁷ BRYANT, pozn. 130.

článku scénář, jenž diváka nevtahuje, je prvoplánový a ani v nejmenším není uvěřitelný.²⁴⁸ Přesto se ale jedná o důkaz, že je Nora Ephron i v dnešní době pro filmaře stále živou inspirací. Společně s Robem Reinerem jsou zodpovědní za vznik či modernizaci některých tropů, jako je například závěrečné emotivní vyznání lásky z filmu *Když Harry potkal Sally*, přestože se postavy přivádějí k šílenství.²⁴⁹

Zároveň není možné opomenout, že pomohla vystoupat na vrchol takovým hereckým hvězdám, jako jsou Meg Ryan, Tom Hanks nebo Meryl Streep, které spolupráce s Ephron vynesla dvě z jejich oscarových nominací.²⁵⁰

Ve své době byla režisérka kritizována za to, že jsou její filmy, i přičiněním inspirace v klasickém Hollywoodu, staromódní. Zpětně může být ale tento znak vnímán spíše jako silná stránka jejích děl. Podle jejích spolupracovníků se Nora Ephron dostalo skutečného uznání až po její smrti, kdy si lidé s odstupem času začali uvědomovat, jak průkopnická autorka to skutečně byla. Psala vlastní scénáře, které poté sama režírovala a někdy i produkovala. Do dialogů vkládala specifický smysl pro humor, postavy i prostředí napříč dílem sdílí společné znaky. Měla velmi přesnou představu a zároveň specifický vkus v podstatě na vše od jídla, přes barvy interiérů až po kulturu či módu.²⁵¹ Vždy vstupovala do tvůrčího procesu s konkrétní vizí. Zároveň se nebála přísného vedení, což je pro člověka, který touží být režisérem, esenciální vlastnost.²⁵²

V kapitole Režie a autorství, kterou pro knihu *Auteurs and Authorship* sepsal V. F. Perkins, je vysvětleno, že režisérům není dopřána výsada neúspěchu.²⁵³ Pro režisérky–ženy, jejichž počet v posledních letech stagnuje na 17 % z celkového počtu, to platí dvojnásob.²⁵⁴ Režisér se musí řídit rozvrhem, který je zcela lhostejný k depresi, nemoci nebo tvůrčímu vyčerpání. Talent, představivost, vnímavost a inteligence nestačí. Je třeba, aby takový člověk dokázal být respektovaným diplomatem, schopným ve vhodné chvíli přesvědčovat, usmiřovat, chválit či inspirovat. Podle jejích blízkých se Nora Ephron projevila jako přísný vůdce, když neměla problém na místě propustit člověka, který nepracoval podle jejích představ.²⁵⁵ Ephron zažila

²⁴⁸ MENTA, Anna. Your Place or Mine Review: Reese Witherspoon and Ashton Kutcher Can't Pull Off a Sleepless in Seattle. *Decider* [online]. 9. 2. 2023 [cit. 2023-02-13]. Dostupné z: <https://decider.com/2023/02/09/your-place-or-mine-review-sleepless-in-seattle/>

²⁴⁹ WALPOLE, pozn. 244.

²⁵⁰ ROSEN, pozn. 242.

²⁵¹ LEE LENKER, Maureen. Nora Ephron's producers on why her films deserve to be called "classic." *Entertainment Weekly* [online]. 3. 4. 2019 [cit. 2022-11-22]. Dostupné z: <https://ew.com/movies/2019/04/03/nora-ephron-tcm-classic-film-festival/>

²⁵² LEVY, pozn. 69.

²⁵³ GRANT, pozn. 10, s. 66.

²⁵⁴ BUCHHOLZ, Katharina. This is how female representation is rising across the film industry. *World Economic Forum* [online]. 31. 3. 2022 [cit. 2023-05-05]. Dostupné z: <https://www.weforum.org/agenda/2022/03/number-of-women-in-film-industry-rises-slowly>

Mezi lety 2020 a 2021 se, co se ženského zastoupení v americkém filmovém průmyslu týká, zvýšil pouze počet výkonných producentek. Ten v tuto chvíli činí 36 %. Počet producentek je pak 26 % z celkového počtu producentů v USA.

²⁵⁵ COHEN, pozn. 5, s. 12.

ve své kariéře i propady, měla ale to štěstí, že se jí podařilo vytvořit několik natolik divácky oblíbených hitů, že ani vícenásobný neúspěch neměl za následek její odchod z oboru.

Popularita Ephron znovu vzrostla v období pandemie covidu-19, během které se začalo objevovat velké množství článků a recenzí k jejím filmům. Právě v tomto nervózním období se znovu naplno projevila jejich uklidňující povaha. Shodou okolností se v této době stalo více populární seznamování online a chatování, proto byly filmy Ephron dokonalým a také tematickým únikem z reality.²⁵⁶ Zároveň se nacházíme v období, ve kterém postupně všechny tři nejslavnější romkomy oslavily nebo oslaví třicáté výročí od svého vzniku. Také k těmto příležitostem vychází vzpomínkové texty, které dokazují, že i po třiceti letech od premiér filmů a po více než deseti letech od smrti Nory Ephron stále ovlivňuje to, jak na romantický žánr pohlíží kritici i diváci.

Po její smrti v roce 2012 vzniklo podle Lany Schwartz vakuum v oblasti populární tvorby. Dodnes, když mají premiéru romantické komedie, ať už v kině či na některé ze streamovacích platform, bývají srovnávány s těmi jejími. Rozmohl se také fenomén hledání „nové Nory Ephron“. Někdy za ni byly označovány scénáristky a tvůrkyně Cazzie David, Lena Dunham či anglická novinářka a spisovatelka Caitlin Moran. Dnes bychom, co do náplně a stylu práce, mohli za její následovnice považovat například Tinu Fey, Shondu Rhimes, Anne Fletcher či Nancy Meyers.²⁵⁷ Obecně ale pro tvůrkyně, zejména ty mladé, může být srovnávání s jejich předchůdkyněmi svazující, vzhledem k tomu, že každý umělec hledá při tvorbě svůj specifický hlas. Jak navíc poznamenává Nicole Davis ve svém textu o ženských tvůrkyních a genderové nerovnosti ve filmovém průmyslu, u mužských tvůrců se k takovému srovnávání obvykle neuchylujeme.²⁵⁸

²⁵⁶ O'HARA, pozn. 3.

²⁵⁷ SCHWARTZ, Lana. There Isn't Going to Be Another Nora Ephron. *Heyalma* [online]. 19. 3. 2021 [cit. 2023-05-05]. Dostupné z: <https://www.heyalma.com/there-isnt-going-to-be-another-nora-ephron/>

²⁵⁸ DAVIS, pozn. 229.

6. Závěr

Diplomová práce s názvem *Od esejí k filmu: Autorství v romantických komediích Nory Ephron* se, jak název napovídá, zabývá americkou tvůrkyní, působící koncem 20. a začátkem 21. století ve filmovém průmyslu. Byl popsán její život, kariéra novinářky a to, jak se jí podařilo naplnit sen o natáčení filmů. Díky svému mimořádně vytříbenému stylu psaní, pozorovatelskému umu a důrazu na detail uspěla. Jak vysvětluji v textu, proslavila se svými romantickými komediami. Ty, přestože ne vždy slavily velký divácký a kritický ohlas, nesou jasné znaky ojedinělého stylu Nory Ephron. Jak je popsáno v analytické části, její osobní autorský vklad se nejčastěji projevuje na úrovni scénáře, který je jednak psán velmi dynamicky a za druhé jsou do něj vkládány životní radosti i strasti režisérky a scénáristky.

Opakovaně se napříč její prací objevují postavy, herci, věci či místa, k nimž měla blízko. Ty pomáhaly vždy dotvořit nezaměnitelnou magicko-realistickou atmosféru. Myšlenka „dokonalých milenců“ nebo alespoň „spřízněných duší“ v přeneseném významu, jako je tomu u filmu *Julie a Julia*, je typickým motivem, vyskytujícím se napříč její tvorbou. Stejně tak fyzické nebo symbolické setkání hrdinů na konci snímků. Pokud existuje něco jako epický závěr romantické komedie, Nora Ephron jej aplikuje na ty své.

Analýzami vybraných filmů za pomoci textu Sarah Kozloff naplňuji stanovený cíl práce, jímž bylo hlouběji prozkoumat osobitý autorský vklad Nory Ephron do vybraných děl na pozadí jejího života. Zvolená metodologie se ukázala být pro mnou zvolené téma užitečnou, i když náročnou v ohledu získávání informací a dat. Podle některých teoretiků umění by měl být ideální divák, obzvláště pak ten akademický, plně informován o kulturním pozadí textu, který konzumuje, dalším díle daného autora a také by si měl o autorovi samotném dohledat co nejvíce informací, aby by schopen mu co nejlépe porozumět.²⁵⁹ Tato metoda zkoumání je plně závislá na množství a relevanci dostupných informací. Proto nemůže být náhled na autora a jeho dílo v kontextu jeho života nikdy zcela komplexní.

V textu se okrajově zmiňuji také o režisérčiných neúspěšných projektech, nejsou však s jednou výjimkou podrobně analyzovány. Lana Schartz ve svém textu o Noře Ephron poukazuje na obecný fenomén, který se projevuje také v reflexi filmové tvorby této režisérky – neúspěšná díla máme tendenci přehlížet, pakliže má tvůrce za sebou několik hitů.²⁶⁰ Pokud jejich první či druhý projekt neuspěl, v případě ženských režisérek jsme o nich pravděpodobně od té doby neslyšeli. I v dnešní době je téměř nemožné pro režisérky natočit druhý film, pokud první

²⁵⁹ KOZLOFF, pozn. 15, s. 44, 49.

²⁶⁰ SCHWARTZ, pozn. 257.

propadl. The Hollywood Reporter uvádí, že podle statistiky 80 % režisérek natočí jeden film za 10 let.²⁶¹

Můžeme se tak ptát, jak by vypadala kariéra Nory Ephron, pokud by v začátku své režisérské tvorby nenatočila *Samotáře v Seattlu* a neměla za sebou práci na snímku *Když Harry potkal Sally*. Přesto si Nora Ephron podle jejího přítele Richarda Cohena na svoji vlastní pozici v Hollywoodu nikdy nestěžovala.²⁶² Opakovaně dostala od velkých studií šanci natáčet dál, je třeba ale poznamenat, že jí několikrát pomohlo to, že měla mezi lidmi na vysokých pozicích filmového průmyslu přátele, jako byla například producentka Amy Pascal. I přes několikanásobný neúspěch se Nora Ephron stala ikonou, zejména díky jejím věrným fanynkám, typicky ženám středního věku či starším, které se snáze ztotožnily s typickými hrdinkami v podobě Meg Ryan a následně tématem stárnutí, provázejícím závěr tvorby autorky.²⁶³

Mám za to, že text by bylo možné rozšířit o jednotlivé spolupráce s dalšími umělci, jako byli režiséři Mike Nichols a Rob Reiner, herci Meryl Streep, Meg Ryan nebo Tom Hanks či kameramani John Lindley a Sven Nykvist a samozřejmě také její sestra Delia Ephron. Ve svém textu je zmiňuji, kde je to nutné nebo vhodné. Je zde ale prostor pro důkladnější rozšíření tématu kolektivního autorství v rámci tvorby Ephron.

²⁶¹ DAVIS, pozn. 229.

²⁶² COHEN, pozn. 5, s. 12.

²⁶³ Tamtéž, s. 162.

7. Seznam pramenů a literatury

7.1 Seznam pramenů

7.1.1 Analyzované filmy

Když Harry potkal Sally (*When Harry Met Sally...*, USA, 1989)

Režie: Rob Reiner. **Scénář:** Nora Ephron. **Kamera:** Barry Sonnenfeld. **Střih:** Robert Leighton. **Hudba:** Marc Shaiman. **Hrají:** Meg Ryan, Billy Crystal, Carrie Fisher, Bruno Kirby. **Délka:** 1 hod. 35 min. **Premiéra:** 14. července 1989 (USA). **Rozpočet:** 16 mil. dolarů. **Tržba:** 93, 1 mil. dolarů (USA), 93, 3 (celosvětově).

Samotář v Seattlu (*Sleepless in Seattle*, USA, 1993)

Režie: Nora Ephron. **Scénář:** Nora Ephron, Jeff Arch, David S. Ward. **Kamera:** Sven Nykvist. **Střih:** Robert M. Reitano. **Hudba:** Marc Shaiman. **Hrají:** Meg Ryan, Tom Hanks, Rita Wilson, Victor Garber, Ross Malinger. **Délka:** 1 hod. 45 min. **Premiéra:** 25. června 1993 (USA). **Rozpočet:** 21 mil. dolarů. **Tržba:** 127 mil. dolarů (USA), 228 mil. dolarů (celosvětově).

Láska přes internet (*You've Got Mail*, USA, 1998)

Režie: Nora Ephron. **Scénář:** Nora Ephron, Delia Ephron. **Kamera:** John Lindley. **Střih:** Richard Marks. **Hudba:** George Fenton. **Hrají:** Meg Ryan, Tom Hanks, Greg Kinnear, Parker Posey, Steve Zahn. **Délka:** 1 hod. 59 min. **Premiéra:** 18. prosince 1998 (USA). **Rozpočet:** 65 mil. dolarů. **Tržba:** 116 mil. dolarů (USA), 251 mil. dolarů (celosvětově).

Moje krásná čarodějka (*Bewitched*, USA, 2005)

Režie: Nora Ephron. **Scénář:** Nora Ephron, Delia Ephron. **Kamera:** John Lindley. **Střih:** Tia Nolan. **Hudba:** George Fenton. **Hrají:** Nicole Kidman, Will Ferrell, Michael Caine, Shirley MacLaine. **Délka:** 1 hod. 42 min. **Premiéra:** 24. června 2005 (USA). **Rozpočet:** 85 mil. dolarů. **Tržba:** 63 mil. dolarů (USA), 131 mil. dolarů (celosvětově).

Julie a Julia (*Julie & Julia*, USA, 2009)

Režie: Nora Ephron. **Scénář:** Nora Ephron. **Kamera:** Stephen Goldblatt. **Střih:** Richard Marks. **Hudba:** Alexandre Desplat. **Hrají:** Amy Adams, Meryl Streep, Stanley Tucci, Chris Messina. **Délka:** 2 hod. 3 min. **Premiéra:** 7. srpna 2009 (USA). **Rozpočet:** 40 mil. dolarů. **Tržba:** 94 mil. dolarů (USA), 130 mil. dolarů (celosvětově).

7.1.2 Další prameny

1. *Academy of Achievement: Nora Ephron Biography* [online]. 28. 2. 2022 [cit. 2023-03-02]. Dostupné z: <https://achievement.org/achiever/nora-ephron/>
2. „Bewitched“ Interviews: Nora Ephron and Delia Ephron. *Hollywood.com* [online]. 3. 6. 2014 [cit. 2023-04-05]. Dostupné z: <https://www.hollywood.com/general/bewitched-interviews-nora-ephron-and-delia-ephron-57167980>
3. *Nora Ephron: Všechno je námět* [dokumentární film]. Režie: Jacob BERNSTEIN. USA, HBO, 2015.

7.2 Seznam literatury

1. ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: bfi Publishing, 2000. ISBN 0-85170-718-1.
2. BARBER, Nicholas. Why When Harry Met Sally is the greatest romcom of all time. *BBC Culture* [online]. 12. 7. 2019 [cit. 2023-03-06]. Dostupné z: <https://www.bbc.com/culture/article/20190705-why-when-harry-met-sally-is-the-greatest-romcom-of-all-time>
3. BIERLY, Mandi. Nora Ephron explains 'When Harry Met Sally'. *Entertainment* [online]. 27. 6. 2012 [cit. 2023-03-03]. Dostupné z: <https://ew.com/article/2012/06/27/nora-ephron-meaning-of-when-harry-met-sally/>
4. BROWN, Noel. The Feel-Good Film: A Case Study in Contemporary Genre Classification. *Quarterly Review of Film and Video*. 20. 12. 2014, 269-286.
5. BRYANT, Aidan. "Sleepless in Seattle" Is Iconic Because It Breaks the Rom-Com Rules. *Collider* [online]. 15. 2. 2023 [cit. 2023-02-22]. Dostupné z: <https://collider.com/sleepless-in-seattle-rom-com/>
6. BUCHHOLZ, Katharina. This is how female representation is rising across the film industry. *World Economic Forum* [online]. 31. 3. 2022 [cit. 2023-05-05]. Dostupné z: <https://www.weforum.org/agenda/2022/03/number-of-women-in-film-industry-rises-slowly>
7. BUDOWSKI, Jade. When Nora Met Rom-Coms: A Dazzling Look At How Ephron's Three Films Changed The Genre Forever. *Decider* [online]. 29. 8. 2017 [cit. 2021-07-07]. Dostupné z: <https://decider.com/2017/08/29/when-nora-met-rom-coms-a-dazzling-look-at-how-ephrons-three-films-changed-the-genre-forever/>

8. C. DOW, Douglas. Motion Picture Ratings. *THE FIRST AMENDMENT ENCYCLOPEDIA* [online]. [cit. 2023-04-03]. Dostupné z: <https://www.mtsu.edu/first-amendment/article/1247/motion-picture-ratings>
9. CANBY, Vincent. Review/Film: When Sam Met Annie, Or When Two Meet Cute. *The New York Times* [online]. 25. 6. 1993 [cit. 2023-03-17]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1993/06/25/movies/review-film-when-sam-met-annie-or-when-two-meet-cute.html>
10. CARLSON, Erin. *I'll Have What She's Having: How Nora Ephron's Three Iconic Films Saved the Romantic Comedy*. France: Hachette Books, 2017. ISBN 978-0316353885.
11. CASTRO, Danilo. 15 Directors With a Signature Style. *Screenrant: Lists* [online]. 29. 3. 2016 [cit. 2021-7-20]. Dostupné z: <https://screenrant.com/directors-with-a-signature-style-tarantino/>
12. CAUGHIE, John. *Theories of Authorship*. London: Routledge, 1981. ISBN 9781315002279.
13. CHANDLER PAVILION, Dorothy. The 66th Academy Awards: 1994. *A.frame* [online]. 21. 3. 1994 [cit. 2023-02-31]. Dostupné z: <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1994>
14. CHANEY, Jen. Let's Reconsider Sleepless in Seattle From Walter's Perspective. *Vulture* [online]. 21. 6. 2018 [cit. 2023-01-22]. Dostupné z: <https://www.vulture.com/2018/06/lets-consider-sleepless-in-seattle-from-walters-viewpoint.html>
15. CLARK, Virginia. In praise of Nora Ephron's movie interiors, from You've Got Mail to Julie and Julia. *House & Garden* [online]. 19. 1. 2022 [cit. 2022-11-12]. Dostupné z: <https://www.houseandgarden.co.uk/article/nora-ephron-movie-interiors>
16. COHEN, Richard. *She Made Me Laugh: My Friend Nora Ephron*. New York: Simon & Schuster, 2016. ISBN 978-1-4767-9614-7.
17. CROOT, James. Sleepless in Seattle: Even at 30, it's still the greatest Valentine's rom-com. *Stuff* [online]. 14. 2. 2023 [cit. 2023-02-17]. Dostupné z: <https://www.stuff.co.nz/entertainment/stuff-to-watch/300806551/sleepless-in-seattle-even-at-30-its-still-the-greatest-valentines-romcom>
18. DANCE, Liz. *Nora Ephron: Everything Is A Copy*. Jefferson, North Carolina, USA: McFarland and Company, 2015. ISBN 978-0-7864-9674-7.
19. DAVIS, Nicole. The Second Coming: Why Women Filmmakers Struggle To Get Their Second Features Made. *Another Gaze* [online]. 7. 3. 2018 [cit. 2023-04-04]. Dostupné z: <https://www.anothergaze.com/2018/03/07/the-second-coming-why-women-filmmakers-struggle-to-get-their-second-features-made/>

- z: <https://www.anothergaze.com/second-coming-women-filmmakers-struggle-get-second-features-made/>
20. DELEYTO, Celestino. *The Secret Life of Romantic Comedy*. Manchester, UK: Manchester University Press, 2011. ISBN 9780719085598.
 21. DEMIRAY, Başak Göksel. Authorship in Cinema: Author & Reader. *Cinej Cinema Journal*. Pittsburgh, USA: University of Pittsburgh Press, 2014. ISSN 2158-8724.
 22. EPHRON, Nora a Delia EPHRON. *Daily Script: You've Got Mail* [online]. 2. 2. 1998 [cit. 2022-11-20]. Dostupné z: https://www.dailyscript.com/scripts/Youve_got_mail.html
 23. EPHRON, Nora. *I Remember Nothing and Other Reflections*. New York: Random House, 2010 [cit. 2023-05-04]. ISBN 978-0-307-59562-1.
 24. EPHRON, Nora. Moving On, A Love Story: To move into the Apthorp was to enter a state of giddy, rent-stabilized delirium. *The New Yorker* [online]. 29. 5. 2006 [cit. 2022-11-12]. Dostupné z: <https://www.newyorker.com/magazine/2006/06/05/moving-on-nora-ephron>
 25. FELSENTHAL, Julia. Jacob Bernstein on Memorializing His Mom, Nora Ephron, in Everything Is Copy. *Vogue: TV and Movies* [online]. 21. 3. 2016 [cit. 2023-03-10]. Dostupné z: <https://www.vogue.com/article/everything-is-copy-nora-ephron-jacob-bernstein-interview>
 26. GORR, Sarah. "You've Got Mail" and the Fight for a Vulnerable Life. *The Spool: Filmmaker of the Month* [online]. 26. 11. 2019 [cit. 2022-11-20]. Dostupné z: <https://thespool.net/features/fotm/youve-got-mail-retro-review/>
 27. GRANT, Barry Keith. *Auteurs and Authorship: A Film Reader*. New Jersey: Wiley-Blackwell, 2008. ISBN 978-1405153348.
 28. GREENBLATT, Leah. Read a delicious excerpt from Nora Ephron: A Biography. *Entertainment Weekly* [online]. 2. 6. 2022 [cit. 2023-04-12]. Dostupné z: <https://ew.com/books/queen-charlotte-bridgerton-book-shonda-rhimes-julia-quinn/>
 29. GRINDON, Leger. *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History, Controversies*. United Kingdom: WILEY-BLACKWELL, 2011. ISBN 978-1-4051-8266-9.
 30. HAMBURG, Victoria. New Again: Kathryn Bigelow. *Interview* [online]. 14. 7. 2017 [cit. 2021-7-27]. Dostupné z: <https://www.interviewmagazine.com/film/new-again-kathryn-bigelow>

31. HOLÝ, Zdeněk. Autor. *Cinepur: Pojem* [online]. 2003, (26) [cit. 2021-7-27]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=51>
32. HUMBERT, Skye. Cinema Self-Care: A Therapeutic Guide to Nora Ephron Films. *Cherwell* [online]. 31. 1. 2020 [cit. 2022-10-20]. Dostupné z: <https://cherwell.org/2020/01/31/cinema-self-care-a-therapeutic-guide-to-nora-ephron-films/>
33. JEFFERS MCDONALD, Tamar. *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre*. New York: Columbia University Press, 2007. ISBN 978-1-905674-02-2.
34. JPROSCOE. Bewitched (2005). *Basement Rejects* [online]. 9. 6. 2021 [cit. 2023-04-05]. Dostupné z: <https://basementrejects.com/review/bewitched-2005/>
35. KOŘENKOVÁ, Anna. Komparativní analýza filmů *Obchod za rohem* a *Láska přes internet*. Olomouc, 2020. Bakalářská práce (Bc.). Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Milan Hain, Ph.D.
36. KOZLOFF, Sarah. *The Life of the Author* [online]. KINO-AGORA, 2020 [cit. 2023-03-05]. ISBN 978-1-927852-30-9.
37. KUČERA, Jakub. Hollywoodská romantická komedie: Aspekty a proměny žánru, o kterém je hanba mluvit. *Cinepur*. 2009, (63).
38. LEE LENKER, Maureen. Nora Ephron's producers on why her films deserve to be called "classic." *Entertainment Weekly* [online]. 3. 4. 2019 [cit. 2022-11-22]. Dostupné z: <https://ew.com/movies/2019/04/03/nora-ephron-tcm-classic-film-festival/>
39. LEVY, Ariel. Nora Knows What To Do. *The New Yorker* [online]. 29. 6. 2009 [cit. 2023-04-20]. Dostupné z: <https://www.newyorker.com/magazine/2009/07/06/nora-knows-what-to-do>
40. LIVINGSTONE, Paisley. *Cinematic Authorship*. In: *Film Theory and Philosophy*. New York, 1997.
41. MCGRATH, Charles. Nora Ephron Dies at 71: Writer and Filmmaker With a Genius for Humor. *The New York Times*. New York. 26. 6. 2012. Dostupné z: <https://nyti.ms/LeFral>
42. MENTA, Anna. Your Place or Mine Review: Reese Witherspoon and Ashton Kutcher Can't Pull Off a Sleepless in Seattle. *Decider* [online]. 9. 2. 2023 [cit. 2023-02-13]. Dostupné z: <https://decider.com/2023/02/09/your-place-or-mine-review-sleepless-in-seattle/>
43. MOLINEAUX, Sam. Director Series - Nora Ephron - Bewitched. *Below the Line* [online]. 5. 7. 2005 [cit. 2023-04-20]. Dostupné

- z: <https://www.btlnews.com/commentary/director-series/director-series-nora-ephron-bewitched/>
44. MORABITO, Greg. "Julie & Julia" Is Nora Ephron's Love Letter to Food. *Eater* [online]. 25. 8. 2018 [cit. 2023-04-12]. Dostupné z: <https://www.eater.com/2018/8/25/17779832/where-to-stream-julie-julia-movie-meryl-streep-amy-adams>
45. NAFF, Mark. Aesthetics Aren't Genre: "You've Got Mail." *Screenage Wasteland* [online]. 8. 3. 2022 [cit. 2022-11-22]. Dostupné z: <https://screenagewasteland.com/aesthetics-arent-genre-youve-got-mail/>
46. O'HARA, Ciara. Incompatible Movie Couples: You've Got Mail: Would Kathleen and Joe's relationship have lasted? *Medium* [online]. 24. 7. 2020 [cit. 2022-11-10]. Dostupné z: <https://medium.com/@ciaraanne/incompatible-movie-couples-youve-got-mail-141af0527fe8>
47. PRIBRAM, E. Deidre Ph.D. and HALL, Jeanne, "'M.F.E.O.:" Nora Ephron's Sleepless in Seattle" (1994). Faculty Works: Communications. 13. https://digitalcommons.molloy.edu/com_fac/13
48. ROONEY, David. Why Nora Ephron's Films Made Such an Impact: A Critic's Take. *The Hollywood Reporter* [online]. 27. 6. 2012 [cit. 2022-12-15]. Dostupné z: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/nora-ephron-death-when-harry-met-sally-342629/>
49. ROSEN, Christopher. Nora Ephron's Influence: How The Late Screenwriter & Director Impacted Hollywood: How Nora Ephron Influenced Hollywood. *Huffpost* [online]. 27. 6. 2012 [cit. 2023-03-03]. Dostupné z: https://www.huffpost.com/entry/nora-ephron-influence-movies_n_1628700
50. ROWE, Brian. Why Was Nora Ephron So Influential? *Medium* [online]. 28. 7. 2018 [cit. 2021-07-07]. Dostupné z: https://medium.com/@brianrowe_70270/why-was-nora-ephron-so-influential-4e1cac58446b
51. SARAIYA, Sonia. A Toast to When Harry Met Sally..., a Romantic Comedy for Grown-Ups. *Vanity Fair* [online]. 12. 7. 2019 [cit. 2023-03-06]. Dostupné z: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2019/07/when-harry-met-sally-30-anniversary-toast>
52. SAYERS, Nicola. On Nora Ephron, J. K. Rowling And Nostalgia For Second-Wave Feminism. *3 Quarks Daily* [online]. 5. 7. 2021 [cit. 2023-02-02]. Dostupné

- z: <https://3quarksdaily.com/3quarksdaily/2021/07/on-nora-ephron-j-k-rowling-and-nostalgia-for-second-wave-feminism.html>
53. SCHATZ, Thomas. *Hollywood genres: formulas, filmmaking, and the studio system*. Philadelphia: Temple University Press, 1981. ISBN 0877222223.
54. SCHWARTZ, Lana. There Isn't Going to Be Another Nora Ephron. *Heyalma* [online]. 19. 3. 2021 [cit. 2023-05-05]. Dostupné z: <https://www.heyalma.com/there-isnt-going-to-be-another-nora-ephron/>
55. SELLORS, C. Paul. Collective Authorship in Film. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Edinburgh, United Kingdom: Napier University, 2007, 263-271.
56. SHOARD, Catherine. The dirty little secrets of Nora Ephron. *The Guardian* [online]. 9. 9. 2009 [cit. 2023-04-07]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2009/sep/09/nora-ephron-julie-julia>
57. SHUTT, Mike. Sleepless in Seattle and the Problem with Parasocial Relationships. *Collider* [online]. 17. 9. 2021 [cit. 2023-01-05]. Dostupné z: <https://collider.com/sleepless-in-seattle-problem-parasocial-relationships/>
58. SIMS, David. 25 Feel-Good Films You'll Want to Watch Again—and Again. *The Atlantic: Culture* [online]. 31. 10. 2020 [cit. 2021-07-07]. Dostupné z: <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2020/10/comfort-movies/616939/>
59. SMITH, Justine. The Birth of the Romantic Comedy. *Fandor* [online]. 14. 2. 2018 [cit. 2021-7-7]. Dostupné z: <https://www.fandor.com/posts/the-birth-of-the-romantic-comedy>
60. STEIN, Minnah. "Bewitched" Is Nora Ephron's Hidden Gem That Deserves More Recognition. *Collider* [online]. 20. 10. 2022 [cit. 2023-04-07]. Dostupné z: <https://collider.com/bewitched-movie-nora-ephron-nicole-kidman/>
61. SUTTON, Naomi. *The Backlash in Love: Reclaiming Choice in Sleepless in Seattle (1993) and "Meg Ryan Fall"* [online]. 6. 2. 2023 [cit. 2023-24-02]. Dostupné z: <https://usso.uk/2023/02/06/the-backlash-in-love-reclaiming-choice-in-sleepless-in-seattle-1993-and-meg-ryan-fall/>
62. THOMAS, R. Eric. *In Sleepless In Seattle, Nostalgia Is a Way Forward* [online]. 20. 5. 2020 [cit. 2023-03-16]. Dostupné z: <https://www.elle.com/culture/movies-tv/a31815549/sleepless-in-seattle-nostalgia/>
63. TRAVERS, Peter. Sleepless in Seattle. *Rolling Stone* [online]. 25. 6. 1993 [cit. 2023-03-18]. Dostupné z: <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-reviews/sleepless-in-seattle-120253/>

64. TRUFFAUT, François. Original Auteur. *The Criterion Collection: Sneak Peeks* [online]. 6. 2. 2014 [cit. 2021-7-25]. Dostupné z: <https://www.criterion.com/current/posts/3051-fran-ois-truffaut-original-auteur>
65. VENUGOPAL, Nikhita. "Food Is Love": Remembering Nora Ephron and "Julie and Julia." *The Ringer* [online]. 7. 8. 2019 [cit. 2023-04-12]. Dostupné z: <https://www.theringer.com/2019/8/7/20757318/nora-ephron-julie-and-julia-anniversary>
66. WALPOLE, Luke. I've never seen... Sleepless in Seattle. *The Guardian* [online]. 21. 5. 2020 [cit. 2023-03-16]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2020/may/21/ive-never-seen-sleepless-in-seattle>
67. WILLIAMS, Douglas. *Introspective Laughter: Nora Ephron and the American Comedy Renaissance*. New York: Limelight Press, 2001.

8. Seznam obrázků

Obrázek 1: Muzeum, které Harry a Sally navštíví.....	28
Obrázek 2: Byt Marie a Jesse.....	28
Obrázek 3: Harryho byt.....	28
Obrázek 4: Knihkupectví, kde se po několika letech znovu shledají hlavní postavy.....	28
Obrázek 5: Jonášův pokoj.....	38
Obrázek 6: Samova kancelář.....	38
Obrázek 7: Obývací pokoj propojený s kuchyní v domě Baldwinových.....	38
Obrázek 8: Kancelář Anniina bratra Denise.....	38
Obrázek 9: Joeův strohý byt.....	47
Obrázek 10: Joeův pracovní stůl s fotkou jeho psa Brinkleyho.....	47
Obrázek 11: Ložnice Kathleen s fotkami její matky a přátel na nočním stolku.....	47
Obrázek 12: Byt Kathleen vyzdobený květinami, živými i namalovanými.....	47
Obrázek 13: Kuchyně Julie Powell.....	58
Obrázek 14: Kuchyně Julie Child.....	58
Obrázek 15: Scéna prvního společného jídla Julie a Paula po příjezdu do Francie, na jejíž záběrování byla Ephron nejvíce pyšná.....	58
Obrázek 16: Sam a Jonáš diskutují při večerní hygieně (<i>Samotář v Seattlu</i>)	60
Obrázek 17: Peter a Jack v totožně rámované situaci ve filmu <i>U tebe nebo u mě?</i>	60
Obrázek 18: Užití split-screenu ve filmu <i>Když Harry potkal Sally</i>	60
Obrázek 19: Podobné užití split-screenu ve filmu <i>U tebe nebo mě?</i>	60

NÁZEV:

Od esejí k filmu: Autorství v romantických komediích Nory Ephron

AUTOR:

Bc. Anna Kořenková

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRAKT:

Diplomová práce se zabývá tvorbou americké spisovatelky a filmařky Nory Ephron. Podle povahy textu, je možné jej rozdělit na dvě hlavní části. Teoretickou, v níž je definována užívaná terminologie a metodologie, a analytickou. Druhá pasáž zahrnuje analýzy pěti vybraných filmových děl, na nichž je demonstrován průběh tvůrčího procesu na pozadí života autorky.

Analýzy zkoumají za pomoci knihy Sarah Kozloff intencionalitu autorky a osobní vklad do konkrétních děl, podle Kozloff tolik potřebných pro ideální pochopení celého kontextu, jak uměleckého, tak osobního. Text diplomové práce popisuje, co činilo z Nory Ephron nejen autorku, ale také tvůrčí osobnost, jež i přes četné neúspěchy pomáhala definovat filmovou populární kulturu na přelomu tisíciletí. Analytická část odhaluje Noru Ephron jako tvůrkyni, jejíž všednodenní vkus, ať už šlo o design interiérů, módu či jídlo, se propisoval do jejích filmů. Scénáře Ephron a konkrétně pak postavy v nich sdílejí společné znaky. Jejich prostřednictvím jsou divákům demonstrovány autorčiny názory.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Nora Ephron, romantická komedie, žánr, autorství

TITLE:

From Essays to Film: Authorship in Nora Ephron's Romantic Comedies

AUTHOR:

Bc. Anna Kořenková

DEPARTMENT:

Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Milan Hain Ph.D.

ABSTRACT:

The diploma thesis deals with the work of the American writer and filmmaker Nora Ephron. According to the nature of the text, it is possible to divide it into two main parts. Theoretical, in which the used terminology and methodology are defined, and analytical. The second passage includes analyzes of five selected film works, which demonstrate the course of the creative process against the background of the author's life.

With the help of Sarah Kozloff's book, the analyzes examine the author's intentionality and personal contribution to specific works, which, according to Kozloff, are so necessary for an ideal understanding of the entire context, both artistic and personal. The text of the diploma thesis describes what made Nora Ephron not only an author, but also a creative person who, despite numerous failures, helped define popular culture at the turn of the millennium.

The analytical part reveals Nora Ephron as a creator whose everyday taste, be it interior design, fashion or food, was written into her films. Her scenarios and specifically the characters in them share common features. Through them, the author's views are demonstrated to the audience.

KEY WORDS:

Nora Ephron, romantic comedy, genre, authorship