

Univerzita Palackého v Olomouci  
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Sémanticko-syntaktický přístup  
k prototypu a variacím  
screwballové komedie**

Věra Starečková

**Katedra divadelních a filmových studií**

Vedoucí práce: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

Studijní program: Filmová věda – Anglická filologie

Olomouc 2017

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Sémanticko-syntaktický přístup k prototypu a variacím screwballové komedie* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Mgr. Milanu Hainovi, Ph.D. za jeho přednášky o klasickém Hollywoodu, na základě kterých jsem našla motivaci k tomu, abych se odborněji věnovala svému oblíbenému screwballovému žánru. Dále mu děkuji za jeho vstřícnost, trpělivost a cenné rady při vedení mé bakalářské práce. Rovněž bych chtěla poděkovat svým blízkým za jejich podporu.

# Obsah

<b>Úvod.....</b>	<b>5</b>
<b>1 Vyhodnocení pramenů a literatury .....</b>	<b>7</b>
1.1 Prameny.....	7
1.2 Literatura o screwballovém žánru .....	7
1.3 Literatura o jednotlivých filmech.....	15
1.3.1 Leopardí žena .....	15
1.3.2 Přátelé z onoho světa.....	20
1.3.3 Ztřeštěná .....	21
1.3.4 Vždyť jsme jen jednou na světě .....	23
<b>2 Metodologie.....</b>	<b>27</b>
2.1 Sémanticko-syntaktické pojetí žánru podle Ricka Altmana .....	27
2.2 Mixování žánrů podle Ricka Altmana .....	28
2.3 Sémanticko-syntaktické pojetí screwballové komedie .....	31
<b>3 Sémanticko-syntaktický přístup ke screwballové komedii.....</b>	<b>37</b>
3.1 Leopardí žena .....	37
3.2 Přátelé z onoho světa.....	45
3.3 Ztřeštěná .....	51
3.4 Vždyť jsme jen jednou na světě .....	59
<b>Závěr.....</b>	<b>66</b>
<b>Seznam použitých zdrojů.....</b>	<b>68</b>
Prameny.....	68
Literatura .....	69
Internetové zdroje.....	70

## Úvod

Podle Davida Bordwella a Kristin Thompson panoval zlatý věk screwballových komedií v letech 1934 až 1945.<sup>1</sup> V mé práci budu vycházet z tvrzení Catheriny Jurcy, že v roce 1938 převládal pocit, že je žánr již překonán.<sup>2</sup> Jelikož se nakonec ale i po roce 1938 těšily screwballové komedie nemalé oblibě, znamená to, že se tvůrci okolo roku 1938 pravděpodobně uchýlili buďto k obměnám žánru, anebo posílili tu stránku screwballové komedie, jež s publikem rezonovala v dané době nejvíce. Cílem mé práce bude proto pomocí sémanticko-syntaktické žánrové analýzy Ricka Altmana vysledovat, k jakým obměnám v rámci tohoto komediálního subžánru došlo a zda tato ozvláštnění neplynou z přejímání postupů jiných žánrů. Předmětem mé práce jsou čtyři filmy. V roce 1937 uvedení *Přátelé z onoho světa* (*Topper*) a dále tři filmy z roku 1938: *Leopardí žena* (*Bringing Up Baby*), *Ztřeštěná* (*The Mad Miss Manton*) a *Vždyť jsme jen jednou na světě* (*You Can't Take It With You*).

V první části své práce přiblížím prameny a následně odbornou literaturu, jež nejen určuje znaky screwballového žánru, ale která je dává i do souvislostí s tehdejší situací v Hollywoodu a společenským klimatem třicátých let ve Spojených státech. Dále se zaměřím na literaturu, jež byla napsána k jednotlivým filmům mé práce. Kapitola věnující se metodologii je rozdělena na tři oddíly. V první části ozřejmím princip sémanticko-syntaktické žánrové analýzy Ricka Altmana a v druhém úseku přiblížím nástroje, které Rick Altman definoval ve své knize *Film/Genre* v kapitole týkající se mixování žánrů. Na základě definic a závěrů autorů zabývajících se screwballovými komediemi v poslední části stanovím obecnou sémantiku a syntaxi screwballového žánru. Následují čtyři žánrové analýzy, ve kterých budu zkoumat, do jaké míry je naplněna výše zmíněná sémantika či syntaxe a budu se snažit odhalit takové sémantické či syntaktické prvky, jež byly převzaty z jiných žánrů. *Leopardí ženu* bychom měli díky tomuto přístupu identifikovat jako žánrový prototyp, od kterých se ostatní zde analyzované filmy budou lišit přejímáním elementů jiných žánrů. Na povrch by měla vyplynout otázka, do jaké míry jsou analyzované filmy

---

<sup>1</sup> BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, *Dějiny filmu*. 2. upravené vydání Praha: Akademie múzických umění v Praze, Nakladatelství Lidové noviny, 2011, s. 239.

<sup>2</sup> JURCA, Catherine, *Hollywood 1938: Motion Picture's Greatest Year*. Berkeley: University of California Press, 2012, s. 119.

ještě screwballovými komediami a k čemu případná obměna sémantiky a syntaxe sloužila. Pořadí analyzovaných filmů neodpovídá tomu, kdy byly snímky uvedeny do kin. Důležitější je v tomto případě řazení filmů od žánrového prototypu po jeho variace, kdy postupně dochází k menšímu naplňování obecně stanovených charakteristik screwballového žánru.

# 1 Vyhodnocení pramenů a literatury

## 1.1 Prameny

Prameny této práce jsou následující čtyři filmy: *Přátelé z onoho světa* (*Topper*, 1937) režiséra Normana Z. McLeoda a producenta Hala Roache, dále *Leopardí žena* (*Bringing Up Baby*, 1938) režírovaná Howardem Hawksem a *Ztřeštěná* (*The Mad Miss Manton*, 1938), o jejíž režii se zasloužil Leigh Jason. Oba filmy byly produkovány společností RKO. Posledním pramenem je snímek společnosti Columbia *Vždyť jsme jen jednou na světě* (*You Can't Take It With You*, 1938) Franka Capry. Všechny čtyři filmy jsem zhlédla v DVD formátu v originálním znění s anglickými titulky.

## 1.2 Literatura o screwballovém žánru

V této části se zaměřuji na práce, jež se zabývají žánrem screwballové komedie. Dané problematice se věnují jak autoři písíci o dějinách filmu, tak teoretici žánru či pisatelé příruček pro scénáristy. Z tohoto velkého množství literatury jsem se rozhodla vybrat takové publikace, které se navzájem od sebe liší například přístupem či závěry, aby tak byl pohled na žánr co nejkompexnější.

Wes D. Gehring se ve *Screwball Comedy: Defining a Film Genre* nezabývá vývojem žánru, nýbrž se orientuje na popis žánru především skrze hlavní mužskou postavu, kterou autor nazývá komickým anti-hrdinou.<sup>3</sup> Wes D. Gehring se zamýšlí nad tím, že tento druh postavy byl formován tehdejší dobou. Nepřikládá ani tak význam hospodářské krizi jako takové, ale spíš poukazuje na frustraci, která pramenila z nástupu matoucí mechanizace a světa, jenž přestával být racionálním.<sup>4</sup> Autor připisuje komickému anti-hrdinovi pět klíčových vlastností: muž má spoustu volného času, dětskou povahu, žije ve městě, vyznačuje se apolitickými názory a je frustrován jak ženami, tak stroji. Těchto pět charakteristik postupně rozpracovává v jednotlivých podkapitolách, přičemž se opírá o konkrétní příklady ze screwballových komedií. V závěru své studie se zamýšlí nad tím, že

---

<sup>3</sup> GEHRING, Wes D., *Screwball Comedy: Defining a Film Genre*. Muncie: Ball State University, 1983, s. 7.

<sup>4</sup> Tamtéž, s. 6.

komický anti-hrdina se objevoval v amerických filmech i v průběhu druhé poloviny čtyřicátých let, ačkoliv se tyto snímky již od screwballového žánru odkláněly.<sup>5</sup> Pro mou práci bude tato studie přínosná při popisu jednoho ze sémantických prvků screwballového žánru, a to hlavní mužské postavy. Z výše zmíněných pěti bodů budou pro mě určující zejména dva: anti-hrdinův volný čas a apolitické názory. V podkapitole zabývající se volným časem mužských postav píše Wes D. Gehring o několika případech, kdy hlavní mužská postava sice má nějaké zaměstnání, avšak filmy se soustředí skoro výhradně na to, co muž dělá ve svém volném čase. Budu se proto zamýšlet nad tím, že především ve snímku *Ztřeštěná* je mužovo zaměstnání určující pro filmovou zápletku, a proto bude na místě klást si otázku, zda v tomto případě nebyl sémantický element – hlavní mužská postava – vypůjčen z jiného žánru. Autorovy závěry ohledně anti-hrdinových apolitických názorů budou důležité při žánrové analýze filmu *Vždyť jsme jen jednou na světě*, kde politické přesvědčení nejdominantnější mužské postavy, dědečka Vanderhofa, je zcela nezanedbatelné, což zřejmě bude opět důkazem pro zařazení tohoto sémantického prvku do odlišného žánru.

Catherine Jurca věnovala svou knihu *1938: Motion Picture's Greatest Year* analýze toho, jakým způsobem se v roce 1938 snažil Hollywood nalákat diváky, kteří pomalu ztráceli zájem o hollywoodské filmy, zpět do kina. Roku 1938 byla spuštěna čtyřměsíční kampaň s názvem „Motion Picture's Greatest Year“, která si kladla za cíl například na základě pořádání filmových kvízů ustanovit loajální divácké publikum.<sup>6</sup> Jurca svou publikaci rozdělila na dvě části: v té první zkoumá specifika kampaně a její (ne)úspěchy, v té druhé se zaměřuje na filmy, jež byly v rámci kampaně promítány. Velkou pozornost pak věnuje screwballovým komediím, které podle autorky byly okolo roku 1938 na ústupu. Vedle toho, že se zdálo, že se zápletky a postavy příliš opakují, byl dalším z údajných důvodů pro úpadek žánru fakt, že se s filmy nemohlo publikum ztotožnit, jelikož toužilo po něčem každodenním a normálním.<sup>7</sup> Jurca potom při svých jednotlivých filmových analýzách vychází právě z předpokladu, že se filmová studia snažila tyto výhrady reflektovat a své filmy

---

<sup>5</sup> GEHRING, Wes D., *Screwball Comedy: Defining a Film Genre*. Muncie: Ball State University, 1983, s. 18.

<sup>6</sup> JURCA, Catherine, *Hollywood 1938: Motion Picture's Greatest Year*. Berkeley: University of California Press, 2012, s. 3.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 119.



diváckým preferencím přizpůsobovat. Všímá si především takových filmů, které akcentují důležitost domova jako místa, kde se nepěstuje ztřeštěnost, ale kde se před ní dá naopak skrýt.<sup>8</sup> Autorka se tedy nesnaží vystopovat všeobecně platné znaky screwballového žánru, nýbrž zkoumá konkrétní filmy roku 1938 a jejich zápletky, u níž se snaží vystopovat „lidštější“ stranu daného žánru. Svou práci budu stavět na názoru autorky, že se tvůrci snažili vyjít divákům vstříc a byli si vědomi opakujících se zápletek. Na rozdíl od Jurcy se však zaměřím na obměny žánru, jež vymanily konkrétní filmy z úskalí repetice, které se podle autorky dopouštěly filmy okolo roku 1938. Přestože je Jurca toho názoru, že se studia snažila nalákat do kin diváky nejen doprovodnými akcemi typu filmových kvízů, ale i tím, že se zaměřila na obsah svých snímků, načež vycházela v určitých ohledech diváckým požadavkům vstříc, dochází nakonec k závěru, že kampaň nedosáhla svých vytyčených cílů.<sup>9</sup> Následující rok byl rokem filmů jako *Čaroděj ze země Oz* či *Jih proti Severu*, přičemž podle autorky panuje shoda mezi odborníky, že až rok 1939 byl skutečně nejlepším rokem hollywoodského filmového průmyslu.<sup>10</sup>

Karola Richter pracuje se žánrem screwballové komedie ve své publikaci *Screwball-Comedies als Produkt ihrer Zeit: ‚Don’t make them sexual – make them crazy instead‘* jinak: kvůli tomu, že existuje velké množství nejednotných definicí tohoto žánru, rozhodla se, že napřed na základě konkrétních filmů vytyčí určité znaky žánru, které až potom dává do souvislostí s dobou a restrikcemi, jímž museli tvůrci ve třicátých letech čelit.<sup>11</sup> Při určování sémantiky žánru se budu opírat právě o ty znaky, které autorka ve své knize vyzdvihuje. Richter se zaměřuje například na excentričnost postav, souboj pohlaví, záměnu tradičních ženských a mužských rolí, převahu ženské postavy nad mužským protějškem, a taky dále identifikuje město jako hlavní místo děje či materiální bohatství postav jako východisko k jejich excentričnosti. Neopomíná ani rychlé tempo snímků či vizuální komiku a slapstickové momenty screwballových komedií. Dá se tedy říci, že se nezabývá jen obsahovou stránkou žánru, ale i tou formální. Ve své publikaci se autorka nepouští do rozboru žánrových obměn. V druhé části knihy, kde rozebírá vliv doby na podobu a obsah

---

<sup>8</sup> JURCA, Catherine, *Hollywood 1938: Motion Picture’s Greatest Year*. Berkeley: University of California Press, 2012, s. 128.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 204.

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 221.

<sup>11</sup> RICHTER, Karola, *Screwball-Comedies als Produkt ihrer Zeit: ‚Don’t make them sexual – make them crazy instead.‘* Hamburg: Diplomica Verlag, 2009, s. 3.

filmů, se Richter rozchází s těmi teoretiky žánru, kteří poukazují na společensky kritické momenty screwballových komedií a vnímají je jako esenciální znaky žánru. Vedle *Stalo se jedné noci* bývá za společensko-kritickou screwballovou komedii považován i *Její komorník* Gregoryho La Cavy z roku 1936. Richter s tímto tvrzením nesouhlasí a argumentuje, že se sice dá v určitých náznacích rozpoznat kritika bohatství a že je zde zobrazena chudoba mužů, kteří přišli kvůli hospodářské krizi o práci, ale obojí je podáno tak lehkovážnou a hravou formou, že se podle Richter nedá hovořit o seriózně míněné sociální kritice.<sup>12</sup> V popředí stojí především snaha hlavní hrdinky „ulovit“ komorníka Godfreyho, u kterého se stejně na konci ukáže, že ve skutečnosti pochází z vážené rodiny, a proto se nedá říci, že by se oba protagonisté pohybovali v naprosto rozdílném sociálním prostředí jako Ellie a Peter ve *Stalo se jedné noci*. Ani v mé práci proto nebudu považovat sociálně-kritické aspekty jako esenciální znaky screwballového žánru. Jestliže se takové momenty objevují ve filmu *Vždyt' jsme jen jednou na světě* Franka Capry, nepřemýšlím nad nimi jako nad příznačnými atributy žánru, ale vnímám je jako specifický rys Caprových snímků, který se táhne napříč jeho filmografií. Pro Karolu Richter byla pro vznik a vývoj žánru určující dobová cenzura, jež přiměla tvůrce k tomu, vypořádat se především s tématem sexuality jinak, kreativně. Screwballové komedie by zřejmě nebyly ztřeštěné, kdyby postavy mohly dávat svou sexualitu otevřeně najevo.<sup>13</sup> I proto dochází Richter k závěru, že v dnešní době není možné natočit film, který by byl tehdejším screwballovým komediím podobný, jelikož se změnila jak cenzurní podmínky, tak společenské a morální klima.

Opačného názoru ohledně (ne)možnosti natočit screwballovou komedii i po skončení screwballové éry je Andrew Horton, jenž vydal příručku *Laughing Out Loud: Writing the Comedy-Centered Screenplay*. Pátou kapitolu s názvem „Sound Comedy: American Screwball Romantic Comedy, Then and Now“ zahajuje stručným představením režisérů screwballových komedií třicátých let a jejich filmů, a pak přechází ke své hypotéze, že je možné tento žánr díky své adaptabilitě a flexibilitě točit dodnes<sup>14</sup> – uvádí zde několik příkladů toho, jak se v průběhu dvacátého století

---

<sup>12</sup> RICHTER, Karola, *Screwball-Comedies als Produkt ihrer Zeit: ‚Don't make them sexual – make them crazy instead.‘* Hamburg: Diplomica Verlag, 2009, s. 50.

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 61.

<sup>14</sup> HORTON, Andrew, *Laughing Out Loud: Writing the Comedy-Centered Screenplay*. Berkeley: University of California Press, 2000, s. 68.

tvůrci k žánru vraceli, zmiňuje např. *Africkou královnu* Johna Hustona či *Svatbu mého nejlepšího přítele* P. J. Hogana. Je tedy evidentní, že se autoři píšící o screwballových komediích rozcházejí v tom, zda je či není vývoj tohoto žánru omezen na dobu jejich vzniku či ne. Pro mou práci je ale důležitější to, že Andrew Horton nahlíží na žánr z jiné perspektivy. Jestliže si klade Horton za cíl radit budoucím scénáristům, jak se poprat se screwballovým žánrem, vyjmenovává body, kterými by se měli autoři při psaní řídit (nebo se jimi inspirovat). Tyto body nejsou nic jiného než vymezení sémantických prvků, které mají dohromady utvořit žánrovou syntaxi. Především Hortonovy body týkající se vedlejších a hlavních postav či závěrečného polibku budou v této práci zahrnuty v kapitole stanovující sémantické elementy screwballové komedie. Nicméně i u Hortona převládá názor, že screwballová komedie by měla reflektovat dobu svého vzniku a že je žádoucí, aby každý z milenecké dvojice pocházel z jiné společenské vrstvy. K těmto závěrům se podle mě většina autorů vrací proto, že spatřují v Caprově *Stalo se jedné noci* screwballový prototyp hodný následování. V mé práci se budu při žánrových analýzách zajímat o to, zda skutečně oba aktéři pocházejí z rozdílného prostředí, a pokud ne, zda je tato skutečnost ovlivněna buďto jiným žánrem, anebo jestli se zkrátka nejedná o plnohodnotnou screwballovou alternativu ke Caprově pojetí a diferenciaci hlavní dvojice.

Další rozdílnost v názorech je patrná u dvojice David R. Shumway – Kathrine Glitre. Oba se zabývají tématem manželství, jež se v těchto filmech často objevuje. Shumway vypracoval pojednání „Screwball Comedies: Constructing Romance, Mystifying Marriage“, které vyšlo ve sborníku *Film Genre Reader IV*. Shumway je toho názoru, že si screwballové komedie kladou za cíl upevnit statut manželství ve společnosti, jež čelí zvýšené rozvodovosti.<sup>15</sup> Podle Shumwaye se Hollywood komediím, které se zabývaly manželstvím (především tomu znovu uzavřenému), věnoval, aby nejenom posílil ideologii patriarchátu, „ale současně i z toho důvodu, že byly filmy, jež se na této ideologii podílely, oblíbené.“<sup>16</sup> Glitre ve své knize *Hollywood Romantic Comedy: States of the Union, 1934-1965* píše v kapitole „The same, but different: marriage, remarriage and screwball comedy“ o tom, že screwballové komedie naopak podřívají patriarchát. Dobovou vyšší rozvodovost

---

<sup>15</sup> SHUMWAY, David R., *Screwball Comedies: Constructing Romance, Mystifying Marriage*. In: GRANT, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press, 2012, s. 463.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 465.

klade do souvislostí s emancipací žen, nárůstem volného času a přáním, aby si partneři ve svých zálibách a touhách rozuměli více než kdy dříve.<sup>17</sup> Tyto a jiné dobové aspekty jsou podle Glitre ve screwballových komediích reflektovány. Filmy jsou často postaveny na silných a nezávislých hrdinkách, na důležitosti hry a užívání si ve vztazích, ve kterých není na prvním místě plození a výchova dětí. Doba třicátých let tedy neměla vliv jenom na vznik a vývoj screwballových komedií, ale i na jejich obsah. Je však patrné, že si různí autoři dávají jednotlivé prvky screwballového žánru do jiných souvislostí a přisuzují jim i odlišné významy.

Přestože Shumway i Glitre nahlíží na žánr jinou optikou, u obou lze vysledovat několik zajímavých momentů, ze kterých budu ve své práci vycházet. Shumway si klade za cíl vyzdvihnout takové prvky žánru, jež souzní s jeho názorem, že ve screwballových komediích je „*manželství příkladem nadvlády patriarchy*“.<sup>18</sup> Autor tvrdí, že žena ve screwballových komediích není jen výměnným artiklem mezi hrdinčiným otcem a jejím protějškem, ale že i u hrdinky samotné můžeme vysledovat její vlastní touhy.<sup>19</sup> Dokladem této teze je pak to, že přestože jsou ženské hrdinky často „*objektem kamerového voyeurismu*“,<sup>20</sup> i na muže je v těchto filmech nezřídka podobně nazíráno. Tohoto sémantického prvku týkajícího se formální stránky screwballových komedií si budu ve své práci také všímat. Dále Shumway uvádí, že hned od začátku filmu víme, jaké dvojici máme jako diváci fandit.<sup>21</sup> Shumway rozebírá zejména důležitost castingu, avšak já bych se ve své práci ráda zaměřila v tomto ohledu především na to, do jaké míry nám napovídá práce kamery, která dvojice ve filmu patří od prvopočátku k sobě. Shumway si následně všímá rozdílného chování mužských a ženských postav a popisuje screwballové mužské chování takto: „*Místo aby svými slovy sváděli, muži ve screwballových komediích obvykle nadávají, poučují, napomínají či kážou*“.<sup>22</sup> Pro něj jsou tyto charakteristiky potvrzením toho, že danému muži na ženském protějšku záleží. Budu se zamýšlet nad tím, zda tyto výpady mužů nejsou spíše jen marným pokusem získat nad ženou převahu. Ve většině případů si totiž žena ve screwballových komediích navzdory protestům své

---

<sup>17</sup> GLITRE, Kathrina, *Hollywood Romantic Comedy: States of the Union, 1934-65*. Manchester: Manchester University Press, 2006, s. 46.

<sup>18</sup> SHUMWAY, David R., *Screwball Comedies: Constructing Romance, Mystifying Marriage*. In: GRANT, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press, 2012, s. 472.

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 469.

<sup>20</sup> Tamtéž.

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 470.

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 471.

druhé polovičky dělá, co chce. Zároveň se ale budu soustředit i na to, zda – jak píše Shumway – se především ke konci filmu přece jen neobjeví jasné známky podrobení se ženské postavy vůči té mužské.<sup>23</sup>

Jak již bylo zmíněno výše, jestliže Shumway zastává myšlenku, že screwballové komedie utvrzují patriarchální status quo, Glitre je ve své kapitole „The same, but different: marriage, remarriage and screwball comedy“ jiného názoru. Snaží se ve svém textu nastínit přesně ty žánrové charakteristiky, jež patriarchát podřívají. Nejzajímavější poznatky autorky ohledně screwballových komedií se vztahují k závěrečnému polibku a milostným projevům vůbec. Právě tyto projevy ve screwballových komediích často vědomě chybějí, a pokud se v nich objevují, pak jsou většinou podány neromanticky, a proto netradičně.<sup>24</sup> Obvykle se totiž kamera při závěrečném polibku soustředí v detailním záběru na výraz ženské hrdinky, na níž je namířeno hlavní světlo tříbodového osvětlení a jež je vystavena tzv. „male gaze“, mužskému pohledu. Její protějšek však zůstává ve stínu a je zdůrazněna jeho tělesná výška a moc, kterou nad hrdinkou má.<sup>25</sup> Ve screwballových komediích nalzáme jiný druh zachycení závěrečného polibku. Kathrina Glitre shrnuje poznámky o screwballových závěrečných polibcích takto: „*Screwballový polibek zdůrazňuje rovnocennost partnerů. Jsou otočeni čelem k sobě, ne ke kameře, čímž dochází k vyváženému rozmístění postav v záběru (...), [partneři] jsou často zachyceni vsedě, což stírá výškové rozdíly mezi nimi, a jejich hlavy jsou na přibližně stejné úrovni.*“<sup>26</sup> Tento rovnocenně pojatý závěrečný polibek převezmu od autorky jako jeden ze sémantických prvků screwballového žánru.

Toho, že jsou polibky mezi protagonisty ve screwballových komediích zachyceny nekonvenčně, si všímá i Thomas Schatz ve své knize *Hollywood Genres*. Podobně jako Glitre uvádí, že na rozdíl od romantických melodramat daného období plných těsných sevření a detailních záběrů jsou protagonisté screwballových komedií zachyceni v určité vzdálenosti a sdílejí stejný prostor.<sup>27</sup> Schatz komentuje i jiný sémantický prvek, a to netradiční pojetí hlavní hrdinky. Schatz zmiňuje názor Molly

---

<sup>23</sup> SHUMWAY, David R., *Screwball Comedies: Constructing Romance, Mystifying Marriage*. In: GRANT, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press, 2012, s. 473.

<sup>24</sup> GLITRE, Kathrina, *Hollywood Romantic Comedy: States of the Union, 1934-65*. Manchester: Manchester University Press, 2006, s. 60.

<sup>25</sup> Tamtéž.

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 61.

<sup>27</sup> SCHATZ, Thomas, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System*. New York: Random House, 1981, s. 162.

Haskell, že hrdinky tohoto žánru popírají veškeré konvence (až na ty sexuální), přičemž to, co dává žánru osobitý půvab, je právě hlavní ženská postava.<sup>28</sup> Zároveň se však s některými Schatzovými poznámkami ohledně screwballového žánru ve své práci nebudu moct ztotožnit. Již na druhé stránce svého pojednání o tomto žánru autor uvádí, že screwballová komedie poskytovala nejvýznamnější a nejpoutavější sociálně-kritický komentář doby.<sup>29</sup> Východiskem pro Schatzovy názory je především to, že pojímá Caprův snímek *Stalo se jedné noci* jako žánrový prototyp. Pro Schatze je rozdílné společenské postavení hlavních hrdinů jedním z předních sémantických prvků tohoto žánru. To, že se tento element opakuje i v jiných screwballových komediích, se Schatz snaží dokázat na základě filmů jakou je například Caprova *Úžasná událost* (*Mr. Deeds Goes To Town*) či již dříve zmíněný *Její komorník* Gregoryho La Cavy. Nabízí se otázka, do jaké míry má *Úžasná událost* shodnou sémantiku a syntax s jinými screwballovými komediemi. Soubor pohlaví zde ustupuje populistickému vyznění filmu a hlavním představitelem rozhodně není komický anti-hrdina nezajímající se o politiku. Samotné chování hlavní postavy není ztřeštěné, ale jeví se být ztřeštěné pro její okolí, jež se vzdálilo egalitářským hodnotám. To, že Schatz zvolil *Jejího komorníka* jako další příklad komedie, ve které jsou oba protagonisté zástupci jiných společenských vrstev, jejichž nesnášenlivost se postupně promění v náklonnost, kritizuje i David R. Shumway. Shumway píše, že *Její komorník* pojednává o sňatku bohaté dědičky s obyčejným mužem, jenž je ale ve skutečnosti „odpadlíkem“ významného rodu, kterému se však dostalo takového vychování a vzdělání, že dokázal na první dobrou obstát jako komorník zámožné rodiny. Pozici komorníka si udržuje do té doby, než je odkryta jeho pravá identita. Až díky odhalení skutečného původu Godfreyho se tato postava stává plnohodnotným kandidátem na ženicha, načež dojde k nevyhnutelnému – ke svatbě.<sup>30</sup> Nelze tedy v případě tohoto snímku hovořit o tom, že by hlavní aktéři museli překonávat překážky v podobě odlišného sociálního postavení, aby mohli naplnit svou lásku.

---

<sup>28</sup> SCHATZ, Thomas, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System*. New York: Random House, 1981, s. 171.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 151.

<sup>30</sup> SHUMWAY, David R., *Screwball Comedies: Constructing Romance, Mystifying Marriage*. In: GRANT, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press, 2012, s. 472.

## 1.3 Literatura o jednotlivých filmech

### 1.3.1 Leopardí žena

*Leopardí žena* Howarda Hawkse je ze všech filmů mé práce nejvíce reflektovaným snímkem v odborné literatuře. Autoři k dílu přistupovali z několika hledisek – ať už se zaměřili na postavy snímku, funkci rekvizity brontosaura, výklad závěrečné scény či na žánrové zařazení filmu, jejich různorodé pohledy dotvářejí obraz *Leopardí ženy* jako jedinečného počínu americké kinematografie. Přestože jednotlivé texty rozsáhleji shrnu v následujících odstavcích, ráda bych zde představila hlavní myšlenky autorů a jejich přístupy k danému filmu. Stanley Cavell analyzuje obsahovou stránku filmu. Zajímá ho slovní humor, nejednoznačnost hlavních postav a v neposlední řadě se zaměřuje na závěr filmu, kdy se mu David nejeví být šťastným. James MacDowell se zabývá hollywoodskými šťastnými konci, a proto je i závěrečná pasáž filmu autorem podrobována analýze nejvíce. Na rozdíl od Cavella nachází důvody, proč je i *Leopardí ženu* možno chápat jakožto jeden z příkladů filmu, jenž ústí do šťastného konce. Andrewa Brittona zajímá ze všeho nejvíce hlavní mužská postava a její proměna. K vykreslení Davida a jeho protějšku Susan operuje i s freudovskou terminologií (vláda falu, kastrace). Žánrové otázky si kladou především dva autoři, Maria DiBattista a Oliver Tilley. Pro Mariu DiBattistu je snímek příkladem darwinovské komedie. Z mého pohledu dává některé sémantické a syntaktické prvky *Leopardí ženy*, jako například souboj pohlaví či výrazněji aktivnější hlavní hrdinku, do souvislosti s pohlavním výběrem a i samotný konec filmu je pro ni obrazem vítězství přírody nad kulturou. Oliver Tilley naopak zdůrazňuje jedinečnost screwballového žánru a poukazuje na nemožnost jej v případě *Leopardí ženy* vnímat jako téměř totožný ekvivalent komedie mravů. V mé práci budu s *Leopardí ženou* operovat jakožto s příkladným zástupcem screwballové komedie, a proto se velká část obecných sémantických a syntaktických prvků vytyčených v metodologické části práce bude shodovat s těmi, jež se objevují v Hawksově filmu. Především poznatky zde zmíněných autorů o postavách budou při reflexi tohoto sémantického prvku užitečné.

Stanley Cavell ve své studii „Leopards in Connecticut“ zkoumá *Leopardí ženu* z několika perspektiv, nicméně autorovy odlišné přístupy k filmu nevedou k ucelenému závěru, jenž by všechny jeho poznatky nějak reflektoval. Jedním z prvních témat, kterých se dotýká, je téma dvojsmyslů, kdy si všímá, že pro diváka

některé situace a repliky mohou vyznívat dvojsmyslně, ale že zároveň samotným postavám jejich promluvy nesou jenom jeden význam.<sup>31</sup> Slovní vtipy nejsou proto výsledkem touhy postav bavit či utahovat si ze svého protějšku prostřednictvím dvojsmyslů, ale naopak postavy jednájí a mluví podle své vlastní logiky. Postupně se Cavell dostává k rozpravě o závěrečné scéně filmu, která vzbuzuje v autorovi otázku, proč se David poté, co se Susaniným přičiněním zřítí jeho dlouholetá práce na brontosaurovi, chce vůbec se Susan objímat, popř. líbat a odpovídá na to tak, že se údajně David na pádu brontosaura podílel tím, že instinktivně před Susan prchal, a přitom si ve skutečnosti přál, aby jej následovala, což pak skončilo zhroucením jeho čtyřletého díla.<sup>32</sup> David byl tím pádem stejně velkým původcem kolapsu jako Susan. Otázka toho, kdo vlastně koho v tomto filmu pronásleduje, přivádí Cavella k závěru, že se celý film jeví být v tomto ohledu nejednoznačný, a co víc, divák nemá ponětí, kdo je hlavní postavou filmu.<sup>33</sup> Autor to přičítá tomu, že si film klade za cíl bavit publikum představou, že ženy a muži mohou být zcela rozdílní, ale zároveň jsou v leccěms naprosto stejní. Takovýto typ komedie pak označuje za komedii rovnosti.<sup>34</sup> Cavell se zaměřuje i na lásku, jež se mezi postavami začíná utvářet pozvolna, a ne na první či druhý pohled, čímž vzniká příslib toho, že bude trvalá.<sup>35</sup> Na konci filmu získá David vše, co si přál – peníze, brontosaurovu kost a dívku, nicméně i tak se podle Cavella nejeví být na konci šťastný.<sup>36</sup> Podle autora David na závěr přemítá o tom, že je zodpovědný za svůj vztah a za to, jak s ním naloží. Jakékoliv rozhodnutí bude mít dopad na jeho život, načež se s tímto plně smíří a přijme to.<sup>37</sup> Samotný divák si prý na konci taktéž uvědomí, že přestože dokáže být samotný život v neveselém světě fascinující i zábavný, to, jak s ním naložíme, je čistě na naší zodpovědnosti.<sup>38</sup>

Tím, kdo vlastně pronásleduje koho a jak si vyložit závěrečnou scénu *Leopardí ženy*, se zabývá i James MacDowell ve své knize *Happy Endings in Hollywood Cinema: Cliché, Convention and the Final Couple*. Podle autora je filmový narativ poháněn z obou stran, nejenom Susaninou touhou být v Davidově

---

<sup>31</sup> CAVELL, Stanley, *Leopards in Connecticut*. In: CAVELL, Stanley. *Pursuit of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1981, s. 118.

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 121.

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 122.

<sup>34</sup> Tamtéž.

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 127.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 131.

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 132.

<sup>38</sup> Tamtéž.



přítomnosti, ale i Davidovými snahami zabránit Susan v odchodu. Dvakrát má Susan příležitost odejít, přičemž pokaždé se Davidovi podaří ji přesvědčit, aby zůstala – poprvé v okamžiku, kdy se jí roztrhnou šaty a podruhé v lese, kde Susan zakopne o větev.<sup>39</sup> MacDowell si proto všímá tohoto vyvažování sil obou protagonistů (včetně „útěku“ Davida před Susan na lešení na konci filmu), načež zmiňuje Cavellův náhled na film jakožto na komedii rovnosti.<sup>40</sup> Nicméně MacDowellův názor na závěrečnou scénu se od toho Cavellova liší. Podle MacDowella je závěr naprosto opodstatněný a Hawksem zvolené finále podtrhuje to, že Susan je věrná sama sobě od začátku až do konce filmu, ba dokonce se její chaotické chování vystupňuje právě v závěrečné scéně. MacDowell zmiňuje výklady dvou teoretiků – pro Andrewa Brittona je brontosaurus symbolem buržoazního patriarchy,<sup>41</sup> pro již v předchozí kapitole zmíněnou Kathrinu Glitre představuje brontosaurus znak kapitalismu.<sup>42</sup> James MacDowell se ale zamýšlí nad tím, že brontosaurus je pro samotného Davida obrazem nudné práce, od které si rád po boku Susan odpočinul, a navíc se kvůli shánění grantu musel pokorně klanět před zámožnými donátory, nemluvě o tom, že byl brontosaurus spojen s Davidovou snoubenkou Alicí, jež označila brontosaura jako dítě jejich vztahu.<sup>43</sup> Proto bychom se měli na závěr filmu a pád brontosaura dívat jako na šťastný a veselý konec. Samotný fakt, že snímek nekončí svatbou ani zasnoubením, je podle autora naprosto pro *Leopardí ženu* adekvátní. Dvojice není obklopena společností, nýbrž sedí na lešení, kde jsou mimo dosah jakýchkoliv autorit či svědků. Závěr tak vytváří příslib, že se díváme na heterosexuální pár, jehož vztah není vystavěn na patriarchálním základu a který nepotřebuje svolení či požehnání od dalších postav filmu.<sup>44</sup>

Andrew Britton se zaměřuje v kapitole „Cary Grant: Comedy and Male Desire (1986)“ na to, zda se v komediích, ve kterých hraje Cary Grant, objevuje kritika či přeměna tradičních genderových rolí a do jaké míry se vlastnosti, jež jsou typicky považovány za ženské, objevují u postav mužských, a zda jsou u těchto

---

<sup>39</sup> MACDOWELL, James, *Happy Endings in Hollywood Cinema: Cliché, Convention and the Final Couple*. Edinburg: Edinburgh University Press, 2013, s. 177.

<sup>40</sup> Tamtéž.

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 176.

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 177.

<sup>43</sup> Tamtéž.

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 178.

mužských představitelů vnímány jako atraktivní.<sup>45</sup> Velkou pozornost pak věnuje filmu *Leopardí žena*. Autor tvrdí, že začátek filmu nám ukazuje Davida, jak má blízko k tomu, aby splynul se světem postaveným na řádu a rozumu. Davidův status a povědomí o sobě samém je naprosto vázáno na jeho profesi vědce. Čeká ho „buržoazní sňatek“<sup>46</sup> s Alicí, jenž bude založen zcela na Davidově práci, čímž dojde k potlačování sexuální energie. V neposlední řadě je David odhodlán získat u mecenášky, paní Carlton-Random, miliónový grant pro muzeum. Brontosaurus pak představuje obraz tohoto racionálního světa. Susan je antagonistou v několika směrech, především je v protikladu s buržoazní společností, jelikož například nerozlišuje mezi tím, co je její a co je cizí. O věcech přemýšlí jen ve smyslu jejich užitku. Toto podrývání cizího vlastnictví je zároveň podrývání „vlády falu.“<sup>47</sup> Podle Brittona se pak dá hovořit o tom, že to, co provádí Susan na Davidovi, je v přeneseném slova smyslu kastrace.<sup>48</sup> Mužovo odhalení vlastní feminity zároveň neznamena, že by muž o něco přicházel. Hawks podle Brittona zdůrazňuje právě to, co muž naopak tímto získá, přičemž tyto změny mohou být vnímány pozitivně. David si uvědomuje, že je vysvobozen a jeho potěšení je nejsignifikantnější v okamžiku, kdy se zřítí brontosaurus. Pro Davida je najednou veškerá práce a hledání ztracené kosti jenom hra, přičemž vnímáme kontrast mezi Davidovým pohledem na svět na začátku a na konci filmu.

Maria DiBattista věnuje ve své knize *Fast Talking Dames* snímku *Leopardí žena* kapitolu s názvem „Missing Links – Bringing Up Baby“. Tento film označuje za darwinovskou komedii.<sup>49</sup> Ústředním tématem je pohlavní výběr – Darwin postavil svou teorii na tom, že samci mezi sebou bojují o získání samičky a vítězství zpravidla náleží tomu nejsilnějšímu a nejatraktivnějšímu. V tomto filmu je Susan tou, jež je odhodlána si zajistit partnera podle svých preferencí, přičemž nikdo z jejího okolí nechápe, co na Davidovi vidí. Proto by se dalo říct, že je její výběr založen na instinktivním rozhodnutí, jelikož se její výběr zdá být všem okolo Susan (včetně Davida) nesrozumitelný jak po psychologické, tak společenské stránce.<sup>50</sup> Podle

---

<sup>45</sup> BRITTON, Andrew, Cary Grant: Comedy and Male Desire (1986). In: BRITTON, Andrew. *Britton on Film: the Complete Film Criticism of Andrew Britton*. Detroit: Wayne State University Press, 2008, s. 3.

<sup>46</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>49</sup> DIBATTISTA, Maria, *Fast-talking Dames*. New Haven: Yale University Press, 2003, s. 177.

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 180.

autorky je paradoxem darwinovské komedie to, že mužovo zajištění „sexuálního štěstí“ a možnosti plození potomstva je vykoupeno tím, že ztratí svou důstojnost.<sup>51</sup> Napadávání Davidovy důstojnosti se děje zpravidla ve formě útoků na jeho oblečení, například ve scéně společenské večeře, kde se David cítí být ve formálním oblečení od prvopočátku nesvůj. Maria DiBattista vzápětí tvrdí, že nošení šatů opačného pohlaví má různorodý efekt na samotné herce. Jestliže Katharine Hepburn dokáže v neženském oblečení vypadat podle autorky androgynně, když se Cary Grant oblékne do dámského županu, jeho maskulinita není zpochybňována.<sup>52</sup> Zajímavé je, že scéna, ve které má na sobě postava Davida dámský župan, je jediná, ve které dokáže být David asertivní. Jakmile je zpátky oblečen do pánského oblečení, jeho sebejistota je rázem pryč. Přestože se Davidovi podaří vehnat leoparda do vězeňské cely, a tím pádem zprostit Susan nebezpečí, jeho nově nabyté uvědomění sebe sama a toho, co k Susan ve skutečnosti cítí, je pro něj až příliš, načež omdlí do Susaniny náruče (jež je schopna bez námahy unést jeho fyzickou váhu). Susan na rozdíl od Davida nikdy neupadne do bezvědomí. Maria DiBattista se věnuje i závěrečné scéně filmu. Podle ní by bylo mylné uvažovat nad Davidovým chováním v této scéně jako o známce rezignace. David naopak zcela souhlasí s tím, že jeho život po boku Susan bude vždycky takový, především plný zábavy. Stejně jako u výše zmíněných autorů nezůstává brontosaurus bez komentáře. Brontosaurus nemůže nikdy být považován za náhražku dítěte (tak, jak si to přála Davidova snoubenka Alice), a proto by se dalo hovořit o vítězství přírody nad výtěžky vědy a lidské kultury. Autorka z tohoto důvodu označuje poslední záběr na dvojici jako „morální epilog darwinovské komedie.“<sup>53</sup>

Oliver Tilley polemizuje ve svém článku „American Movies’ ‚Closest Equivalent to Restoration Comedy““ s názorem Pauliny Kael, že je možné nahlížet na *Leopardí ženu* jako na nejpřílehlavější obdobu komedie mravů.<sup>54</sup> Již na úvod padne zmínka, že je téměř nemožné srovnávat screwballový žánr s komedií mravů. Komédie mravů vznikaly v době, jež se vyznačovala zmírněním cenzury, kdežto screwballová komedie musela reflektovat nástup tzv. Produkčního kodexu

---

<sup>51</sup> DIBATTISTA, Maria, *Fast-talking Dames*. New Haven: Yale University Press, 2003, s. 193.

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 195.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 200.

<sup>54</sup> TILLEY, Oliver, American Movies’ ‚Closest Equivalent to Restoration Comedy.“

*Kinema.uwaterloo.ca* [online]. ©1993-2014 [cit. 10. 2. 2017]. Dostupné z:

<http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=460&feature>

(Production code). Komédie mravů byly psány a navštěvovány elitami tehdejší společnosti, kdežto jeden z pohledů na screwballovou komedii říká, že tento žánr sloužil jako únik mas od reality a následků velké hospodářské krize 30. let. Po obsahové stránce se liší i v tom, že přestože se v komedii mravů mohou objevovat ztřeštěné výpady postav, na výstřednost a ztřeštěnost není v komedii mravů kladen takový důraz jako v komedii screwballové. Komédie mravů naopak často obsahují temné a satirické prvky. Milencům v komedii mravů obvykle stojí v cestě nepřející rodinní příslušníci či nedostatek peněz jedné z postav, kdežto screwballové páry obdobné překážky musejí překonávat málokdy. Kvůli liberálnějším cenzurním podmínkám se autoři komedií mravů nemuseli bát být explicitní. Ve screwballové komedii však museli tvůrci hledat alternativní cesty (většinou po vizuální stránce), jak vyjádřit Produkčním kodexem zakázaná témata. Shody (především v případě *Leopardí ženy*) jsou pak takové, že se v obou žánrech mluví velice rychle a různorodé postavy často mluví jedna přes druhou, čímž vytváří kakofonii. Co má *Leopardí žena* s komedií mravů společné, je i to, jak se hlavní postavy nahánějí (přestože v *Leopardí ženě* je na rozdíl od většiny komedií mravů aktivnější aktérkou žena) a jak je v jejich chování patrná jistá bezstarostnost plynoucí z premisy, že je důležité si život užívat. Nicméně přestože se dají najít v obou žánrech určité shody, jejich rozdíly jsou nepřekonatelné.

### 1.3.2 Přátelé z onoho světa

Snímek *Přátelé z onoho světa* se nedočkal výraznějších analytických snah. Wes D. Gehring, jenž se sám screwballovou komedií zabýval, se zaměřuje na netradiční příběh filmu a operuje i s pojmy jako mužský anti-hrdina. Brian Kellow dává film do souvislosti s hereckou kariérou Constance Bennett. *Přátelé z onoho světa* jsou pro něj příkladem screwballové komedie, jež svou reflexí vyšší vrstvy měla pozitivní dopad na široké publikum. Případnými vlivy jiných žánrů se autor nezabývá, a proto budu v rámci své práce zkoumat, do jaké míry zůstává tento snímek věrný svému původnímu žánru.

Wes D. Gehring si ve své knize *Romantic vs. Screwball Comedy: Charting the Difference* všímá jedinečnosti snímku *Přátelé z onoho světa*. Předně poukazuje na to, že podobná zápleтка, kdy se hlavní screwballová dvojice po autonehodě vrací

do reálného světa jako ektooplazmata, nebyla nikdy předtím natočena.<sup>55</sup> Gehring dává netradiční příběh do souvislosti s třicátými léty, ve kterých podle autora hledali tvůrci nové katalyzátory screwballových zápletek a smíchání komediálního žánru s fantasy se ukázalo být jako dobrá volba.<sup>56</sup> Jak bylo zmíněno v předešlé kapitole, Wes D. Gehring považoval hlavního mužského protagonistu za anti-hrdinu. V případě *Přátel z onoho světa* poukazuje na to, že v tomto snímku není anti-hrdinou postava ztvárněná Cary Grantem, ale ta, kterou zahrál Roland Young, herec ve vedlejší roli.<sup>57</sup> Ve své analýze tohoto filmu se proto budu zabývat tím, jak je screwballový sémantický prvek, hlavní mužská postava anti-hrdiny, ztělesněn vedlejší postavou a zda nemá i Cary Grant v tomto filmu přece jen anti-hrdinské rysy.

Brian Kellow se v knize *The Bennetts: An Acting Family* zabývá hereckou kariérou sester Bennettových, přičemž neopomíná zmínit film *Přátelé z onoho světa*, ve kterém si zahrála Constance Bennett hlavní roli. O screwballové komedii (a o snímku *Přátelé z onoho světa*) mluví jako o žánru, ve kterém je společenská smetánka zobrazovaná jako svévolná, nezodpovědná a nedisciplinovaná skupina lidí, přičemž takovýto úsměvný náhled na vyšší třídu poskytoval „obyčejným“ divákům shovívavější pohled na bohaté a mohli tak z kina odcházet s pocitem, že na rozdíl od vyšších vrstev jim ještě zbyl selský rozum.<sup>58</sup> Přestože se v *Přátelích z onoho světa* Constance Bennett objevuje po boku Caryho Granta, je na rozdíl od svého hereckého kolegy postava Marion zapamatovatelnější. Proto bych se chtěla ve své práci zaměřit na to, jak je její postava vystavěna a zda jednání a zobrazení Marion odpovídá typickým screwballovým hrdinkám.

### 1.3.3 Ztřeštěná

Snímek *Ztřeštěná* je v odborné literatuře reflektován nejméně, ale zároveň se zde uvedené texty zřejmě nejprůběhavěji dotýkají tématu mé práce, jelikož se zamýšlí nad obměnou screwballového žánru, a současně vypichují ty aspekty, jež jsou pro daný žánr esenciální a dodrženy i v tomto filmu. Phillipa Gates porovnává *Ztřeštěnou* s jinými filmy té doby, které obsahují detektivní zápletku, a všímá si

---

<sup>55</sup> GEHRING, Wes D., *Romantic vs. Screwball Comedy: Charting the Difference*. Lanham: Scarecrow Press, 2002, s. 17.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>57</sup> Tamtéž.

<sup>58</sup> KELLOW, Brian, *The Bennetts: An Acting Family*. Lexington: University Press of Kentucky, 2004, s. 209.

nezávislosti hlavní ženské hrdinky. Catherine Jurca se pohybuje výhradně ve sféře screwballového žánru a porovnává tento snímek se *Stalo se jedné noci* či s *Detektivem Nickem v New Yorku*.

Philippa Gates dává snímek *Ztřeštěná* do souvislosti s jinými screwballovými komediami a trendy panujícími v tomto žánru okolo roku 1938. Údajně vedla k vytvoření páru bohaté a ztřeštěné dědičky Melsy (Barbara Stanwyck) a novináře Petera (Henry Fonda) popularita série filmů o Thin Manovi,<sup>59</sup> jež se točila v letech 1934-1947.<sup>60</sup> I jiné snímky se snažily napodobit popularitu detektivního páru, přičemž ženy většinou mužům při vyšetřování spíše pomáhaly, než aby k nim přistupovaly jako ke svým protihráčům. Přestože se okolo roku 1938 ženy zapojovaly do vyšetřování, s příchodem roku 1940 se z žen stávaly především postavy sekundární. Objevil se pak temnější a dramatictější film noir, který podíl žen na vyšetřování zcela eliminoval.<sup>61</sup> Co se týče samotného snímku *Ztřeštěná*, autorka si všímá především inteligence a nezávislosti hlavní ženské postavy. Je to totiž ona, kdo přijde s vysvětlením, jak mohl být vrah na dvou odlišných místech v krátkém časovém úseku. Její protějšek je k ní napřed kvůli jejímu společenskému postavení a bohatství skeptický, avšak postupně se do ní zamilovává a pomáhá jí při vyšetřování. Nicméně hlavní podíl na vyšetření případu má právě Melsa, načež její postavu můžeme považovat jako za typickou aktivní a nezávislou představitelku screwballových komedií.

Catherine Jurca vidí v případě *Ztřeštěné* dva inspirační zdroje. Tvrdí, že snímek okopíroval dvojici bohaté dědičky a novináře z Caprovy *Stalo se jedné noci*, přičemž prvek záhadné vraždy jí pro změnu připomíná výše zmíněného *Detektiva Nick v New Yorku*, kterého autorka považuje za další screwballový prototyp.<sup>62</sup> Jurca konstatuje, že v *Detektivovi Nickovi v New Yorku* je pro hlavní postavy rozřešení vraždy jiným způsobem, jak se bavit, kdežto ve *Ztřeštěné* je zápletka týkající se vraždy protipólem zábavy a výstřednosti.<sup>63</sup> Podle autorky není *Ztřeštěná* vnímaná jako klasika screwballového žánru částečně i proto, že neopakuje zaběhlé postupy

---

<sup>59</sup> V češtině se první díl překládá jako *Detektiv Nick v New Yorku*.

<sup>60</sup> GATES, Philippa, *Detecting Women: Gender and the Hollywood Detective Film*. Albany: SUNY Press, 2011, s. 136.

<sup>61</sup> Tamtéž.

<sup>62</sup> JURCA, Catherine, *Hollywood 1938: Motion Picture's Greatest Year*. Berkeley: University of California Press, 2012, s. 123.

<sup>63</sup> Tamtéž.

těchto komedií a že se jistých konvencí screwballového žánru naopak zříká. To, že se obrátí chování hlavní hrdinky k lepšímu, není ovlivněno tím, že se zamiluje, nýbrž změna plyne z toho, že se Melsa stane společensky uvědomělou mladou ženou. Jurca komentář ke *Ztřeštěné* uzavírá větou, že za společenskou integrací této dříve spíše nedůležité místní celebrity stojí mnohem více než jen obvyklý příslib sňatku.<sup>64</sup>

### 1.3.4 Vždyť jsme jen jednou na světě

Caprův snímek *Vždyť jsme jen jednou na světě* je v odborné literatuře málokdy chápán jako typický představitel screwballové komedie. Proto bude pro mne výzvou, abych se ve své práci pokusila najít takové sémantické a syntaktické rysy, které budou potvrzovat příslušnost tohoto filmu ke screwballovému žánru. Ian Scott dává snímek do souvislosti s životem a tvorbou scénáristy Roberta Riskina. Zaměřuje se na to, k jakým změnám došlo při adaptování divadelní hry do filmového scénáře a formuluje závěr, že se snímek i přes nespokojenost původních autorů s Riskinovým odlišným přístupem k látce dočkal velké obliby u širokého publika i Akademie. Magdalena Grabias nalézá ve filmu *Vždyť jsme jen jednou na světě* pohádkové prvky a snímek neoznačuje jako screwballovou, nýbrž jako idylickou romantickou komedii. Obsahová stránka, především obraz dvou odlišných rodin, je předmětem zájmu autorů Patricka Caruso a S. Brenta Plata. Na ve filmu vyobrazený konflikt pohlížejí v rámci tzv. kontextuální terapie, která se zabývá filozofickým pojetím pojmů svobody a závazku. Nicméně neoddiskutovatelným zástupcem screwballového žánru je tento film pro Catherinu Jurcu, přičemž hlavní argument pro ni představuje motivy hry a ztřeštěnosti. Bude proto i pro mě zajímavé sledovat, do jaké míry budou tyto aspekty filmu reflektovány v sémanticko-syntaktickém náhledu na Caprův snímek.

Ian Scott napsal knihu o scénáristovi Robertu Riskinovi s názvem *In Capra's Shadow: The Life and Career of Screenwriter Robert Riskin*, ve které se zaměřuje i na film *Vždyť jsme jen jednou na světě*. Tento snímek porovnává s původní divadelní hrou stejného jména a komentuje nespokojenost dramatiků George S. Kaufmana a Mosse Harta s Riskinovou adaptací – Riskin si totiž témata i postavy výrazně poupravil. Například postavu dědečka Vanderhofa Riskin oproti

---

<sup>64</sup> JURCA, Catherine, *Hollywood 1938: Motion Picture's Greatest Year*. Berkeley: University of California Press, 2012, s. 124.

divadelní hře zpolitizoval.<sup>65</sup> Zároveň se dopustil jisté inkonzistence, když napřed dědečka pojal jako obdivovatele Lincolna, Jeffersona, Washingtona a dalších jim podobných, a přitom v jedné z pozdějších scén odmítá platit ze svých daní soudy, Kongres či prezidenta, přičemž výše zmíněné politické osobnosti tyto daně vybíraly. Celkově je rodina Vanderhofů pojata v očích Iana Scotta spíše jako skupina naivních a nedbalých lidí než jako příjemně svérázných a donkichotských postav.<sup>66</sup> Veškeré náznaky pochybností, zda se dvojice Alice a Tony k sobě opravdu hodí, se Capra s Riskinem rozhodli odstranit aplikací zavedených postupů, a to například doslovným opakováním scény improvizovaného tance v parku, což tvůrci použili již ve filmu o panu Deedsovi.<sup>67</sup> Přestože byli dramatici Hart a Kaufman s Riskinovou adaptací nespokojení, publiku se Caprův film líbil, a dokonce byl nominován na sedm Oscarů.<sup>68</sup>

Magdalena Grabias ve své knize *Songs of Innocence and Experience: Romance in the Cinema of Frank Capra* identifikuje ve filmu *Vždyť jsme jen jednou na světě* pohádkové prvky a nahlíží na snímek jako na idylickou romantickou komedii (paradisaal romantic comedy).<sup>69</sup> Jediná zmínka o screwballovém žánru je přítomna v pasáži, ve které líčí klan Vanderhofů jako „potrhlou screwballovou rodinu,“<sup>70</sup> přičemž adjektivum screwballový by se v tomto smyslu dal přeložit jako ztřeštěný, protože zde není použití tohoto označení dáno do souvislosti se screwballovým žánrem jako takovým. Podle Grabias je hlavní postavou Tony, jenž je i původcem konfliktu, jelikož se chce oženit s dívkou z nižší společenské vrstvy, s čímž rodiče nesouhlasí. Tony je tím, kdo si musí ujasnit, kým chce být a toto morální dilema se pak stane hlavním tématem příběhu, načež Tonyho rozhodnutí má dopad na obě rodiny.<sup>71</sup> Pohádkové rysy filmu pak autorka shledává v postavách, které dělí na rodiče, mladé milence (Tony a Alice) a pomocníky. Podle autorky je jedním z rysů idylické romantické komedie to, že v příběhu nevystupuje záporná postava. Tonyho

---

<sup>65</sup> SCOTT, Ian, *In Capra's Shadow: The Life and Career of Screenwriter Robert Riskin*. Lexington: University Press of Kentucky, 2006, s. 131.

<sup>66</sup> Tamtéž.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 132.

<sup>68</sup> Tamtéž.

<sup>69</sup> GRABIAS, Magdalena, *Songs of Innocence and Experience: Romance in the Cinema of Frank Capra*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, s. 71.

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 61.

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 74.



otce pak Gabrias označuje za padoucha-hrdinu.<sup>72</sup> Všimá si scény ze začátku filmu, ve které se baví otec A. P. Kirby se synem Tonym a jejich rozhovor se dá považovat za přátelský, ba dokonce vidíme pana Kirbyho se upřímně smát a divák o něm nesmýšlí jako o špatné rodičovské postavě. Problémem je, že Kirbyho otcovská péče nenechává Tonymu prostor pro svou vlastní seberealizaci. A. P. Kirbyho nelze vnímat jako čistě zápornou postavu i proto, že mezi ním a dědečkem Vanderhofem není zas tak velký rozdíl. Kirby je obrazem toho, čím by se mohl Vanderhof stát, kdyby zůstal podnikatelem, a zároveň Vanderhof reprezentuje to, čím by se naopak mohl stát Kirby. To, že Kirby na závěr filmu změní svou životní filozofii, je potvrzením toho, že hluboko uvnitř byl jeho morální kompas nastaven podobně jako u dědečka Vanderhofa. Konec snímku hodnotí autorka jako reflexi primární touhy člověka žít v pospolitosti s ostatními živými bytostmi, což může být chápáno jako jeden z prvků romantického pohádkového příběhu.<sup>73</sup>

Patrick Caruso a S. Brent Plate jsou ve své studii „When Your Family is Other, and the Other Your Family: Freedom and Obligation in Frank Capra’s *You Can’t Take It With You*“ toho názoru, že hlavním tématem příběhu je konflikt mezi dvěma rodinami. Tato rozepře je sice způsobena vztahem mezi Tonym a Alicí, ale na rozdíl od textu Magdaleny Gabrias není na Tonyho pohlíženo jako na hlavní postavu děje. Autoři si všimají toho, že Alice je ze své rodiny „nejnormálnější“, na rozdíl od svých rodinných příslušníků dochází do pravidelného zaměstnání, kdežto Tony je v porovnání se svými rodiči „abnormální“, jelikož touží po jiné práci a po jiné partnerce, než by si přáli jeho rodiče. Tato odlišnost dvojice od svých rodin je důležitá proto, aby jejich vzájemná náklonnost a následný vztah mohl vůbec vzniknout.<sup>74</sup> Na konflikt mezi svobodou a závazkem (vůči rodině) je pohlíženo skrze tzv. kontextuální terapii (contextual therapy), jejímž závěrem doloženým právě na základě Caprova filmu je to, že tyto dvě ideje neexistují v opozici, nýbrž že svoboda je zrozena ze závazku.<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> GRABIAS, Magdalena, *Songs of Innocence and Experience: Romance in the Cinema of Frank Capra*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, s. 77.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 80.

<sup>74</sup> CARUSO, Patrick, PLATE, S. Brent, *When Your Family is Other, and the Other Your Family: Freedom and Obligation in Frank Capra’s You Can’t Take It With You*. In: JASPER, David, PLATE, S. Brent. *Imag(in)ing Otherness: Filmic Visions of Living Together*. Atlanta: Oxford University Press, 1999, s. 109.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 107.

Ze všech screwballových komedií roku 1938 věnuje Catherine Jurca největší pozornost právě Caprově snímku. Jako jediná ze zde uvedených autorů řadí tento film do screwballového žánru. Divácký a oscarový úspěch tohoto snímku se podle Jurcy pravděpodobně zasloužil o to, že se screwballové komedie natáčely i v následujících letech.<sup>76</sup> Jestliže ztřeštěnost postav byla v předešlých screwballových komediích vlastnost, jež odlišovala protagonisty od jejich okolí, pak ve filmu *Vždyť jsme jen jednou na světě* je výstřednost tím, co drží rodinu pohromadě.<sup>77</sup> Poselství snímku netkví podle autorky v tom, že člověk nemá dělat nic, ale v přesvědčení, že by člověk měl dělat to, co ho baví. A právě prvek zábavy a hry tvoří nedílnou součást téměř každé screwballové komedie. Komentář k Caprově filmu uzavírá shrnutím dobových recenzí, jež na filmu oceňovaly jeho poučnost umně zkombinovanou se zábavou.

Obecně by se dalo hovořit o tom, že ze všech filmů mé práce je *Leopardí žena* reflektována nejvíce, přičemž jedním z důvodů může být to, že snímek pojednává o netradičních postavách a netypickém vztahu mezi nimi, a navíc končí nejednoznačně, což dává prostor k několika interpretacím. Přestože si autoři všímají mixování žánrů v komediích *Přátelé z onoho světa* a *Ztřeštěné*, problematice míchání žánrů není dán výrazný prostor. To, jakou funkci plní převzaté prvky z jiných žánrů, se dozvídáme buďto okrajově či vůbec. V tomto ohledu by v mé práci mělo mnohem jasněji vyjít najevo, jakými konkrétními elementy cizorodých žánrů byl právě ten screwballový ozvláštněn a čeho bylo jejich křížením docíleno. Na základě textů k *Vždyť jsme jen jednou na světě* vyvstává otázka, zda se skutečně jedná o screwballovou komedii či ne. Díky autorům, kteří rozebírali film v souvislosti s jeho režisérem, je patrné, že na rozdíl od ostatních snímků mé práce je právě tento nejvíce ovlivněn osobností, jež za vznikem filmu stojí.

---

<sup>76</sup> JURCA, Catherine, *Hollywood 1938: Motion Picture's Greatest Year*. 1. vyd. Berkeley: University of California Press, 2012, s. 130.

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 131.

## 2 Metodologie

### 2.1 Sémanticko-syntaktické pojetí žánru podle Ricka Altmana

Rick Altman vydal v roce 1984 v časopise *Cinema Journal* stať ohledně sémanticko-syntaktického pojetí žánru. O patnáct let později sepsal knihu *Film/Genre*, ve které nalezneme tuto studii jako appendix, přičemž Rick Altman některé své poznatky ohledně sémanticko-syntaktického přístupu k filmovému žánru reviduje v poslední kapitole své knihy. Především uvádí třetí přístup, přístup pragmatický, jenž reflektuje to, že různí diváci mohou sémantické a syntaktické složky u stejného filmu vnímat jinak<sup>78</sup> (což je patrné i v odlišnosti závěrů různých autorů ohledně screwballového žánru v předchozí kapitole). Podle Ricka Altmana existuje skupina teoretiků a kritiků, kteří žánr analyzují výhradně na základě sémantických prvků, přičemž druhá skupina na žánr pohlíží jen skrze žánrovou syntaxi.<sup>79</sup> Díky sémantickému přístupu, který vypichuje jednotlivé složky daného žánru (např. postavy, prostředí, druhy záběrů), lze vytvořit široký kánon filmů, jež by mohly patřit do stejné kategorie. Syntaktický přístup se naopak omezuje jen na strukturu, v jaké jsou dílčí bloky uspořádány, a tím pádem je výsledný okruh snímků spadající pod jeden žánr užší. Rick Altman navrhuje tyto dva přístupy propojit,<sup>80</sup> čímž by vznikl ucelenější pohled na daný žánr, a hlavně by se dalo takto snadněji identifikovat žánrové křížence.

Altmanovo sémanticko-syntaktické pojetí žánru se dá nejlépe demonstrovat na westernu. Do sémantického pole tak můžeme zahrnout například prostředí rozestavěných měst divokého západu, koně, postavy kovbojů a indiánů, divočinu, civilizaci. Jestliže zkoumá syntax žánru to, jaké struktury tyto sémantické prvky tvoří, pak bychom mohli uvažovat o tom, do jakých vztahů jsou dány některé z právě výše zmíněných sémantických elementů westernu. Pro westerny je typické, že je jedinec dáván do protikladu s civilizací. Tenhle konflikt vytvořen dvěma sémantickými prvky dává vzniknout syntaktické vazbě, jež je příznačná pro westernový žánr. Zároveň ale nelze dospět k takovému zevšeobecnění, že všechny filmy, jež obsahují střet jedince s civilizací, jsou hned automaticky westerny. Jiné žánry si mohou tuto

---

<sup>78</sup> ALTMAN, Rick, *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999, s. 207.

<sup>79</sup> Tamtéž, s. 220.

<sup>80</sup> Tamtéž.

syntaktickou vazbu vypůjčit, ale přesto stále patřit do kategorie svého původního žánru. Rick Altman se zamýšlí nad tím, jak se vyvíjel žánr science-fiction. Tvrdí, že napřed existovala relativně stabilní sémantika žánru, která později začala přejímat syntaktické vazby hororového filmu.<sup>81</sup> V dalších letech se syntaxe sci-fi začala v určitých ohledech podobat té westernové,<sup>82</sup> což je případ například *Hvězdných válek* George Lucase. Podle Altmana je chápání *Hvězdných válek* jako zástupce westernu zcestné, a pokud tak někteří kritici smýšlejí, zaměřili se pouze na syntaktickou rovinu zkoumaného žánru a přehlédli důležitost svébytné sémantiky. Na sémantiku i syntaxi by se proto mělo názírat simultánně.

Tak, jak mohli někteří kritici zařadit *Hvězdné války* k westernovému žánru kvůli výhradnímu nahlížení na snímkovou syntaxi, může být zavádějící i pouhé soustředění se na sémantiku. Altman to názorně ukazuje na tzv. pensylvánském westernu, do jehož kategorie spadají filmy jako *Bubny víří* (*Drums Along the Mohawk*, 1939) Johna Forda či *Neporažená* (*Unconquered*, 1947) natočená Cecilem B. DeMillem.<sup>83</sup> Kritici sice vysledovali paralelu syntaktických struktur k těm westernovým, ale jelikož se příliš orientovali na sémantiku, odmítli tyto snímky označit jako westerny. Proto, aby mohl být film nazýván westernem, měl by se podle těchto kritiků odehrávat výlučně na divokém západě. A protože jsou oba a jim podobné filmy zasazené do prostředí Pensylvánie, automaticky tak ztrácejí u těchto autorů možnost získat westernovou nálepkou. I takový příklad slouží Altmanovi jako potvrzení toho, že je vhodné sémantický a syntaktický přístup propojit.

## 2.2 Mixování žánrů podle Ricka Altmana

Rick Altman se zabývá mixováním žánrů ve své knize *Film/Genre* především v osmé kapitole.<sup>84</sup> Na základě filmu *Koktejl* Rogera Donaldsona z roku 1988 se zamýšlí nad tím, jak vypadá „hollywoodský koktejl“, tedy takový snímek, který si vezme tak říkajíc od několika žánru něco, aby zasáhl co nejširší publikum. Podle Altmana je u filmu *Koktejl* možné vystopovat čtyři různé dějové linky, jež byly

---

<sup>81</sup> ALTMAN, Rick, *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999, s. 222.

<sup>82</sup> Tamtéž.

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 220.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 123-143.

odvozeny ze čtyř různých žánrů.<sup>85</sup> Takovýto mix je výsledkem čtyř strategií, jež se dají aplikovat na vícero hollywoodských filmů, nejen na Donaldsonův snímek.

Prvním nástrojem je autorem jmenován „excess material“<sup>86</sup> (nadměrné množství materiálu). Přestože v *Koktejl* spatřujeme prvky romantického dramatu, ve kterém se postava Briana (Tom Cruise) snaží dobýt svou pravou lásku, vidíme ho svádět i jiné ženy. V rámci romantického dramatu je přístup k tomuto materiálu nadbytečný, čímž dochází k destabilizaci romantického žánru a dostáváme se tak k jiným možným interpretacím daného filmu, nemluvě o jiných žánrových asociacích.<sup>87</sup> Uvedu zde i příklad z jedné z komedií, již budu rozebírat v rámci své práce: ve *Ztřeštěné* vidíme rozhovor dvou lidí, kteří jsou podezřelí z vraždy. Žádné jiné postavy nejsou svědky tohoto dialogu, a proto by se dalo říct, že tato scéna, jež se jeví být z hlediska screwballového žánru nadbytečná (možná až nepřiměřená), slouží k tomu, aby vystupňovala divákovu napětí, čímž dochází k destabilizaci hlavního žánru a k posílení žánru detektivního.

Další strategií v mixování žánru je „multiple framing“<sup>88</sup> (několikanásobné rámování). Podle Altmana můžeme určité události, předměty či postavy vnímat jinak, a to dosazením těchto jevů do různých kontextů. Přirovnává to k fotografování, kdy jedna věc vyfocena na několika odlišných místech může vést k pochybám o tom, zda je daná věc skutečně na všech fotografiích tím samým objektem.<sup>89</sup> Například v *Koktejl* můžeme prostředí baru z úvodu filmu vnímat z několika úhlů: pompéznost baru může být z pohledu romantického dramatu předobrazem toho, že se Brian s takovým povrchním prostředím nebude moct dlouhodobě spokojit. Zároveň je bar i místem, kde je nám ukázáno přátelství Briana s jeho barmanským kolegou, přičemž tento vztah se podobá jiným a dobře známým vztahům mezi muži z tzv. buddy movie. Ve snímku *Vždyť jsme jen jednou na světě* jde mladý pár do restaurace na večeři. Prostředí restaurace může být stejně jako bar ve filmu *Koktejl* vnímán z různých perspektiv. Předně je restaurace chápána jako místo, kde má dojít k naplnění romantických představ ohledně ideální schůzky dvou mladých lidí. Zároveň se ale díky předchozí scéně v parku, odkud si nic netušící Alice odnese připnutou cedulku

---

<sup>85</sup> ALTMAN, Rick, *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999, s. 134.

<sup>86</sup> Tamtéž.

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 135.

<sup>88</sup> Tamtéž.

<sup>89</sup> Tamtéž.

na šatech, jíž si se zájmem všímají ostatní návštěvníci restaurace, vytváří nejedna komediální situace. Současně zde ale mladá dvojice narazí na Tonyho zámožné rodiče a jejich známé, kteří diskutují o důležitosti rodokmenu, jímž by měla disponovat každá významná rodina. Toto setkání naopak poukazuje na odlišná prostředí, odkud milenci pocházejí, čímž je posilňována dramatická dějová linie filmu.

Třetím přístupem je podle Altmana „fertile juxtaposition“<sup>90</sup> (bohatá juxtapozice). U tohoto bodu se Altman zamýšlí nad tím, že se tradičně na filmový (i literární) narativ pohlíží jako na řetězec příčin a následků – každá událost je spojena s tím, co se odehrálo těsně před danou událostí, a s tím, co po ní bezprostředně následuje.<sup>91</sup> Altman proto navrhuje, abychom se na narativ dívali spíše jako na puzzle, kdy daný kousek skládačky není ovlivněn jen jednou konkrétní příčinou a následkem, nýbrž na něj působí několik obklopujících dílků. Díky juxtapozici máme přístup k několikanásobným interakcím – na každém filmovém okamžiku se totiž podílí několik prvků, od velikosti záběru, osvětlení, mizanscény, střihu, dialogu, hudby atp.,<sup>92</sup> přičemž s každou novou juxtapozicí jsou utvářeny nové vztahy. Altman tvrdí, že v momentě, kdy budeme na hollywoodské filmy pohlížet jako na „propletené narativy,“ pro které je příznačná právě mnohonásobná juxtapozice, snáze pochopíme strategii spojenou s mixováním žánrů, kterou hollywoodské filmy využívají.<sup>93</sup>

Posledním nástrojem je „multifocalization“<sup>94</sup> (vícenásobná fokalizace), neboli multiplikace úhlů pohledů a možností identifikace. Zde se Altman zamýšlí nad rozdíly mezi literaturou a filmem. V literatuře podle Altmana existuje jasné rozlišení mezi popisem vnitřního světa postav (díky kterému získáváme výsadní přístup k myšlenkám či pocitům postav) a deskripcí okolní reality.<sup>95</sup> Díky hollywoodské technice záběr/protizáběr se film nesoustředí jen na jednu postavu, ale naopak vidáme detaily na obličejích několika postav. Pokud tedy vidíme něčí obličej, neexistuje automatická metoda, na základě které ihned rozlišíme, zda je na daný obličej nahlíženo někým jiným, anebo zda obličej patří tomu, kdo se naopak na okolní svět dívá a zpracovává jej. Jedna událost ve filmu může být nahlížena každou

---

<sup>90</sup> ALTMAN, Rick, *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999, s. 136.

<sup>91</sup> Tamtéž.

<sup>92</sup> Tamtéž.

<sup>93</sup> Tamtéž.

<sup>94</sup> Tamtéž.

<sup>95</sup> Tamtéž.

postavou jinak. V *Koktejl*u jsme svědky nedorozumění mezi dvěma postavami, jež pramení právě z odlišných úhlů pohledu zúčastněných. Na Jamajce se Brian vsadí se svým barmanským kolegou, že se mu podaří zapůsobit na první ženu, která u baru usedne. Brian danou sázku vyhraje, avšak v nevhodný okamžik se na scéně objeví jeho přítelkyně, která si danou situaci vyloží jinak a ještě ten večer odlétá do New Yorku. Takový druh nedorozumění mezi milenci je podle Altmana známým prvkem romantických dramát již od Shakespeara. Jedna scéna nahlížena z různých úhlů pohledů může rozpracovávat několik odlišných dějových linek, ale může také rozvíjet i jiný žánr. Ve *Ztřeštěné* poskytne Melsa alibi dívce Frances, jež je podezřelá z vraždy, čímž se rozvíjí detektivní dějová linka daného filmu. Zároveň se na scéně objeví i Peter, kterému Melsa představí Frances jako sestřenicí Doru z Chattanooga, aby Frances ochránila. Touto změnou identity je rozpracována komediální linka příběhu, jelikož Peter se Frances/Dory ptá na několik reálií daného města, na které dívka nezná odpověď.

Altman uzavírá danou problematiku tím, že přestože je film *Koktejl* a jeho propagace postavena na přítomnosti hvězdy formátu Toma Cruise i identifikovatelného dominantního žánru – romantického dramatu, ve snímku shledáváme i prvky jiných žánrů, aby byla zasažena co nejširší možná divácká základna a aby její odezva byla co nejpozitivnější.<sup>96</sup>

### 2.3 Sémanticko-syntaktické pojetí screwballové komedie

Jak píše Andrew Horton ve své knize *Laughing Out Loud: Writing the Comedy-Centered Screenplay*, významným předpokladem a nutností pro vznik screwballové komedie je ztřeštěnost (aspoň) jedné z hlavních postav.<sup>97</sup> Právě postavy jsou pro screwballovou komedii nejsilnějším sémantickým prvkem, a to ať už se jedná o od sebe rozlišitelné mužské a ženské hlavní protagonisty či o postavy vedlejší. Nejprve se zaměřím na hlavní mužskou postavu, při jejímž popisu se budu opírat o text Wese D. Gehringa *Screwball Comedy: Defining a Film Genre*. Autor si všímá toho, že hlavní mužská postava má spoustu volného času a málokdy jí můžeme přiřknout nějaké seriózní zaměstnání. Pokud muž nějaké zaměstnání vykonává,

---

<sup>96</sup> ALTMAN, Rick, *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999, s. 139.

<sup>97</sup> HORTON, Andrew, *Laughing Out Loud: Writing the Comedy-Centered Screenplay*. Berkeley: University of California Press, 2000, s. 69.

pak je to často buďto práce novinářská (nicméně i ta ustupuje do pozadí na úkor volného času), anebo profesorská či vědecká. Howard Hawks se zasloužil v *Leopardí ženě* o vytvoření postavy roztržitého brýlatého vědce, která byla replikována i v jiných screwballových komediích. Další charakteristikou mužských protagonistů je jejich apolitičnost. Ta do jisté míry souvisí s volnočasovými aktivitami postav – jestliže muž ve screwballových komediích zaměstnává ve volném čase to, jak dosáhnout například svěřením psa do vlastní péče v rámci rozvodového řízení (*Nahá pravda*, 1937) či kde najít ztracenou brontosaurovu kost (*Leopardí žena*, 1938), zabývání se politickými otázkami do daného kontextu zkrátka nezapadá. Apolitičnost jako důležitý prvek mužských postav dokládá Wes D. Gehring na příkladu scény z *Jejího komorníka*, ve které William Powell svým společenskokritickým proslovem ke konci filmu naprosto podkope komediální spád filmu.<sup>98</sup> V neposlední řadě je pro mužské představitele charakteristické to, že jsou frustrovaní. Navyklí převyšovat své okolí se snaží vést rozumný způsob života, což se jim ale přestává dařit, jelikož se svět stal postupně iracionálním a ženy se v tomto světě orientují lépe než podle Gehringa racionálně založení muži. Tato frustrace pak dává prostor pro výměnu rolí a umožňuje ženským postavám dominovat nejen nad svými mužskými protějšky, ale být i hlavním hnacím motorem celého příběhu.

Karola Richter o ženské hrdince píše, že je středobodem screwballové komedie, je aktivnější, žene děj kupředu a manipuluje svým mužským protějškem.<sup>99</sup> Tomuto výsadnímu postavení ženských postav napomáhá i práce kamery, kdy je žena nezřídka dominantou záběrů a spousta jejích reakcí je snímána z polodetailů, kterých se mužským postavám tolik nedostává. I Karola Richter dává ženské chování do souvislosti s okolním světem: díky svým excentrickým sklonům je screwballová hrdinka často schopna se v iracionálním světě vyznat lépe než muž, a proto obvykle přebírá vedoucí pozici.<sup>100</sup> Nezávislost hlavní hrdinky akcentuje i obvyklá absence otce či jiné autoritářské postavy. Hrdinky jednají impulzivně a vyhlédnutý objekt touhy pronásledují bez nutnosti požehnání svého okolí.

---

<sup>98</sup> GEHRING, Wes D., *Screwball Comedy: Defining a Film Genre*. Muncie: Ball State University, 1983, s. 14.

<sup>99</sup> RICHTER, Karola, *Screwball-Comedies als Produkt ihrer Zeit: ‚Don’t make them sexual – make them crazy instead.‘* Hamburg: Diplomica Verlag, 2009, s. 11.

<sup>100</sup> Tamtéž, s. 13.



Tyto dva sémantické prvky – muž anti-hrdina a aktivnější žena – spolu vytvářejí pro screwballový žánr příznačnou syntaxi, a to souboj pohlaví, jenž je podle Karoly Richter pro žánr fundamentální stejně jako ztřeštěnost postav. Autorka poznamenává, že nezáleží na tom, zda se postavy znají jen chvíli či několik let, v obou případech spolu nedokáží vyjít.<sup>101</sup> Nevraživost dokonce může vést k náznakům fyzického násilí, ať už ve verbální rovině (např. Nick v *Moji nejmilejší ženě* zvolá, že by Ellen nejraději uškrtil) či v té kontaktní (např. když v *Leopardí ženě* šlápne David úmyslně Susan na nohu). Soubojem si dokazují vzájemnou náklonnost a vytvořené zdání, že se postavy nenávidí, nutně neznamena, že se ve skutečnosti nemají rády.

Vedlejší postavy jsou tu buďto od toho, aby ještě více vynikla ztřeštěnost hlavních protagonistů (např. rigidní Davidova snoubenka v *Leopardí ženě* či přehnaně starostlivá manželka v *Přátelích z onoho světa*), anebo přispívají k iracionálnímu vykreslení okolního světa, čímž ještě více frustrují zejména hlavní mužskou postavu (např. Susanina teta a rodinný přítel pan Applegate). Přítomnost soka či sokyně v lásce je pak důvodem ke vzniku další syntaxe, a to zpravidla sabotování toho vztahu, jenž by mohl ohrozit vytoužené partnerství hlavní dvojice.

Dalším nezanedbatelným sémantickým prvkem screwballového žánru je prostředí velkoměsta. Především New York je místem děje většiny screwballových komedií.<sup>102</sup> Velkoměsto nabízí prostor pro všemožné extrémy, superlativy i rozdíly, např. mezi chudými a bohatými.<sup>103</sup> Pokud postavy pocházejí z venkova nebo z jiné části Států, většinou je tato skutečnost hlavními protagonisty zesměšňována (např. v *Jeho dívce pátek* si Walter utahuje ze snoubence své bývalé ženy, že se hodlají usadit v Alabamě). Velkoměsto, jeho proměnlivost a „přepychová dekadence“<sup>104</sup> se podle Karoly Richter stává zřejmě bezpodmínečně nutným místem děje pro screwballový žánr. Všimá si ale jedné z výjimek, a to *Leopardí ženy*, jež se odehrává zčásti na venkově. Zároveň však příběh začíná i končí v New Yorku, odkud si například Susan veze svého leoparda Babyho, jehož útěk na venkově se stává jedním ze spouštěčů série ztřeštěných eskapád. Jiný pohled na prostředí má již dříve zmíněný Wes D. Gehring. Pro něj je právě venkov místem, kde dochází k posilňování

---

<sup>101</sup> RICHTER, Karola, *Screwball-Comedies als Produkt ihrer Zeit: ‚Don’t make them sexual – make them crazy instead.‘* Hamburg: Diplomica Verlag, 2009, s. 8.

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 22.

<sup>103</sup> Tamtéž.

<sup>104</sup> Tamtéž, s. 23.

romantických vztahů mezi postavami, což si autor vysvětluje tím, že si zde můžou mužští protagonisté vydobýt zpět část své ztracené sexuality, nicméně jsou i zde nadále frustrováni v jiných směrech.<sup>105</sup> Autorovi přijde ironické, že k prohlubování vztahů dochází právě na venkově, jelikož si taktéž všimá „antirurálních“ postojů a hodnot těchto protagonistů. Nicméně prostředí venkova vnímá Wes D. Gehring jako již zavedené klasické místo děje pro vznik milostných poměrů, a to i v případě, že se jedná o žánr toliko ztřeštěný.<sup>106</sup>

Pro screwballový žánr je příznačný i prvek peněz a bohatství. Častokrát jsou především protagonistkami bohaté dědičky, anebo díky řadě náhod k velkému bohatství přijdou (např. v *Jejím milionáři* se dívka Mary dostane k drahému kožichu tak, že na ni spadne tak říkajíc z nebe – kožich vyhozený oknem na hrdinku přistane v době, kdy pod oknem projíždí v autě). Podle Karoly Richter je materiální zajištěnost nutným předpokladem k tomu, aby se hlavní postavy mohly chovat ztřeštěně. Někteří protagonisté berou svou zámožnost jako samozřejmost (např. rodina Bullocků v *Jejím komorníkovi*) a jiní jsou si svého bohatství vědomi a starají se o to, aby o něj nepřišli (např. v *Leopardí ženě* se nesnaží jenom David získat peníze a uznání tety Elizabeth, nýbrž i její vlastní neteř Susan). Movitost postav je také často vyjádřena mizanscénou, a to díky luxusně vypadajícím interiéřům a dekoracím. Jenom v případě, že jim to její finanční statut dovolí, mají postavy prostor a prostředky k tomu, aby se mohly chovat tak, jak samy chtějí.<sup>107</sup> Bohatství je tedy východiskem k excentričnosti.

Po formální stránce je dalším význačným sémantickým prvkem rychlé tempo screwballových komedií. Postavy jsou často v záběrech zachyceny v pohybu a vytvářejí dojem nepřetržitého spěchu a roztěkanosti. Příznačnější ale je rychlost jejich mluvy: postavy často mluví jedna přes druhou, a zároveň může každá z nich mluvit o něčem zcela jiném (např. scéna na golfovém hřišti, kdy se Susan poprvé seznámí s Davidem, je pro alogičnost screwballového rozhovoru typická). Mnohdy je porušováno pravidlo, že by herec neměl mluvit dříve, než dokončí jeho protějšek svou repliku. Je tak vytvářen „akustický chaos“<sup>108</sup> a režiséři se nebáli využít i vícero

---

<sup>105</sup> GEHRING, Wes D., *Screwball Comedy: Defining a Film Genre*. Muncie: Ball State University, 1983, s. 12.

<sup>106</sup> Tamtéž.

<sup>107</sup> RICHTER, Karola, *Screwball-Comedies als Produkt ihrer Zeit: ‚Don’t make them sexual – make them crazy instead.‘* Hamburg: Diplomica Verlag, 2009, s. 20.

<sup>108</sup> Tamtéž, s. 26.

než dvou postav k tomu, aby tohoto stavu docílili (např. v *Leopardí ženě* přes sebe mluví tři ženy, současně do toho štěká pes a David se jen marně hlásí o slovo). Andrew Horton poznamenává, že dialogy jsou nejen rychlé, ale i vtipné, přičemž právě některé z replik se staly tou nejzapamatovatelnější součástí daných filmů.<sup>109</sup> Na výsledné rychlosti se samozřejmě také podílí i střih. Je-li například rozhovor snímán staticky s oběma hovořícími v záběru a následně je daný obraz vystřídán záběry a protizáběry jednotlivých mluvčích, dochází tak k navýšení dynamiky dané sekvence.

Opominuta by neměla být ani vizuální komika screwballových filmů, především prvky převzaté z filmové grotesky (slapstick comedy), jakými jsou například pády postav či ničení majetku. Vizuální komiky je dosaženo nezřídka i díky prostřihům na mimiku herců. Například v *Nahé pravdě* tancuje Lucy se svým nápadníkem, přičemž jejich tanec obsahuje komické gymnastické výpady. Je nám ukázán záběr jak na obličej trpící a zahanbené Lucy, tak na jejího bývalého manžela Jerryho, který se evidentně dobře baví. Prokládání taneční sekvence těmito záběry zvyšuje komickou účinnost dané scény. Screwballová komedie si tak přebírá univerzálně srozumitelné prvky němé komedie, kdy i scéna beze slov dokáže brilantně zafungovat na publikum napříč národnostmi. Vizuální komiku, jež se objevuje téměř u všech představitelů screwballové komedie, lze tedy brát jako další ze sémantických prvků žánru.

Jak jsem již zmínila v části zabývající se vyhodnocením literatury o screwballovém žánru, screwballová komedie je netradiční v pojetí závěrečného polibku, jenž se také dá řadit k žánrové sémantice. V některých filmech dokonce finální polibek zcela chybí. Pokud je však přítomen, pak je obvykle snímán tak, že jsou oba aktéři zaznamenáni jako rovnocenní partneři a oba zabírají stejný prostor. Nevidíme žádný prostřih na hrdinčin výraz v nasvíceném detailu, což se řadilo mezi praktiky jiných hollywoodských filmů té doby.

Výše zmíněné sémantické prvky, od hrdinů přes prostředí města, důležitost bohatství, či groteskní momenty snímku až po nekonvenční zachycení finálního polibku milenců mohou dohromady vytvářet takovou syntaxi, jež má zdůrazňovat důležitost hry – Kathrina Glitre shrnuje poznatky o screwballovém žánru takto:

---

<sup>109</sup> HORTON, Andrew, *Laughing Out Loud: Writing the Comedy-Centered Screenplay*. Berkeley: University of California Press, 2000, s. 70.

„screwballová komedie trvá na tom, aby si dvojice nepřestala hrát, aby se stále sebezdokonalovala a aby se milenci naučili mít se znovu a znovu rádi.“<sup>110</sup> Nelze stanovit univerzální pravidlo, jakými sémantickými prvky a v jakém uspořádání je tohoto vyznění dosaženo. Jednou to může být takový recept, kdy mužský anti-hrdina zcela přistoupí na to, že mu bude jeho dámský protějšek rovnocenným partnerem, ba dokonce že jej bude převyšovat. Jindy můžou groteskní momenty připomínat daným postavám to, že si zapomněli ve svých životech užívat a že není nic špatného na tom, chovat se občas dětinsky. Nicméně dalo by se říci, že už jen název screwballové komedie, který je odvozený z baseballové terminologie, kde screwball značí míč, jenž získal faleš, poukazuje díky svému sportovnímu původu (tedy hry) na to, jak je pro žánr typická nejen ztřeštěnost daných postav, ale i onen element zábavy.

---

<sup>110</sup> GLITRE, Kathrina, *Hollywood Romantic Comedy: States of the Union, 1934-65*. Manchester: Manchester University Press, 2006, s. 63.

## 3 Sémanticko-syntaktický přístup ke screwballové komedii

### 3.1 Leopardí žena

*Leopardí žena* byla natočena v roce 1938. Žánr screwballových komedií se těšil divácké oblibě ještě několik následujících let, avšak samotný snímek tehdy propadl,<sup>111</sup> a nedalo by se proto říci, že se zasloužil o to, aby éra screwballových komedií neskončila dříve. Přesto si troufám tvrdit, že se jedná o jeden z nejdůležitějších filmů daného žánru a pravděpodobně je *Leopardí žena* s ohledem na sémantiku a syntaxi tohoto snímku i nejryzejším screwballovým představitelem. V následující analýze se budu snažit postihnout ty sémantické a syntaktické elementy, jež toto mé tvrzení potvrdí, přičemž se na pár místech nevyhnu srovnání s filmem *Stalo se jedné noci*. Tento film Franka Capry z roku 1934 je dílem, jež odstartovalo cyklus screwballových komedií a je považováno za jeho prototyp,<sup>112</sup> přestože na základě mé analýzy by měla být výjimečnost *Leopardí ženy* v rámci screwballového žánru patrná.

Tak, jak jsem v části zabývající se sémantickými a syntaktickými prvky screwballové komedie napřed pojednala o typických postavách daného žánru, zaměřím se i v této analýze nejprve především na hlavního mužského protagonistu. *Leopardí žena* je příkladem filmu, kde je mužova práce důležitou součástí postavy, přestože je Wes D. Gehring přesvědčen o tom, že málokdy je s hlavním hrdinou spojeno nějaké seriózní zaměstnání.<sup>113</sup> Hned v první scéně (vlastně již v prvním záběru po titulcích, jenž nám ukazuje budovu muzea) se seznamujeme s pracovním prostředím profesora a vědce Davida Huxleyho, který se zabývá sestavováním kostry brontosaura. Pozoruhodné je, že do prostředí muzea jsme uvedeni velkým celkem, kde David Huxley zabírá minimum místa a sedí na lešení poblíž brontosaurový kostry, a proto by se dalo říci, že pro Davida je práce nejvyšší prioritou, které obětuje téměř vše, a zároveň je jen „obyčejným“ a nahraditelným vědcem. Do místnosti vchází Davidův kolega, profesor LaTouche, který míří za Davidovou snoubenkou Alicí. V tu chvíli ještě netušíme, že má žena s Davidem jiný než jen ryze pracovní

---

<sup>111</sup> BALIO, Tino, *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939*. Berkeley: University of California Press, 1995, s. 278.

<sup>112</sup> GEHRING, Wes D., *Screwball Comedy: Defining a Film Genre*. Muncie: Ball State University, 1983, s. 2.

<sup>113</sup> Tamtéž, s. 8.

vztah. Kolega je snoubenkou utišen, aby Davida nerušil. Až poté následuje prostřih na Davida sedícího v americkém plánu na lešení. Zajímavé je to, že Davidova snoubenka je v prvních vteřinách otočena zády ke kameře, je oblečena do černého kostýmku a do obličeje jí vidíme až poté, co na ni David promluví. Spatřujeme tak obličej brýlaté ženy s tmavými vlasy, která vypadá jako Davidovo ženské dvojče. To, že je David představitelem roztržitého vědce, jenž se všeobecně stal předobrazem i pro jiné mužské screwballové protagonisty, je nám jasné již během jeho prvních replik, kdy Alice popře jednu z jeho hypotéz. Když se pak Davidovi donese, že se mu chystají doručit poslední kost chybějící k dokončení brontosaura, reaguje velice spontánně a z čiré radosti políbí svou snoubenku na tvář. Ukázka tohoto chování je důležitá proto, abychom jako diváci poznali, že David není jen suchopárný profesor, ale že se umí radovat ze života, nemluvě o tom, že se tak vytvořil kontrast mezi ním a jeho chladnou snoubenkou, jejíž nejsilnější protihráčkou se přirozeně stane postava Susan.

Jak jsem zmínila v části týkající se metodologie, objeví-li se na scéně „nežádoucí“ snoubenec či snoubenka, zpravidla pak dochází k sabotování tohoto vztahu ze strany hlavní mužské či ženské postavy. V tomto filmu je panující rozdílnost mezi Alicí a Susan ztvárněna především vizuálně. Se Susan se setkáváme na golfovém hřišti, kdy je snímána v celku oblečená do bílých šatů. Po prostřihu na Davida, jenž k ní má namířeno, je dalším v pořadí opět celek, v jehož středobodě stojí Susan odpalující golfový míček. Následuje Susan zachycena v polocelku – je v záběru sama a její bílé oblečení kontrastuje s přírodou. Alice nebyla v úvodní scéně v takovémto postavení ukázána ani v jednom záběru. Další scéna, která na rozdíly mezi dvěma ženami Davidova života poukazuje, se odehrává kolem dvacáté minuty, kdy David telefonuje s Alicí a popisuje jí, že nezvládl projednat miliónový dar pro muzeum s panem Peabodym. Po záběrech na Davida hovořícího do telefonu vidíme Alici sedět u psacího stolu v šedém kostýmku v obyčejně zařízené místnosti. Její černé sepnuté vlasy a brýle s tmavými obroučkami opět zdůrazňují až sourozeneckou podobu mezi snoubenci. Naopak v následujícím telefonním rozhovoru Davida se Susan spatřujeme přepychově zařízený interiér. Susan má na sobě nadýchané světlé šaty, se kterými si Susan svévolně pohrává a kontrast s rigidní Alicí je tak potvrzen.

Susan je nejaktivnější postavou děje především proto, že si téměř od prvopočátku uvědomuje, že ji David přitahuje a podle toho i jedná. To, že Susan

našla v Davidovi zalíbení, se dozvídáme již v jedenácté minutě, kdy se snaží v restauraci upoutat Davidovu pozornost pomocí triku s olivou, který jí dříve ukázal barman. Následně se ptá přítomného psychiatra na jeho odborný názor na Davidovo chování, jež mu ale přiblíží zcela neobjektivně. Ten jí řekne: „*Pud lásky se u muže velmi často projevuje v podobě konfliktu.*“ Tento výrok si pak Susan přebere jako potvrzení oboustranné přitažlivosti a od této chvíle začne Davida aktivně vyhledávat. O několik scén později se Susan dozvídá o Davidově zasnoubení. Její obličej je poprvé za celý film snímán v polodetailu, aby byla zdůrazněna její reakce neskrývající zklamání. Další polodetail se objeví poté, co jí David oznámí, že se jeho svatba koná již následující den. Susan se tentokrát v polodetailu Davidovi vysmívá, což předznamenává to, že David už nebude mít nic, natož svou svatbu, pod kontrolou. Ani ne v polovině filmu se svěřuje své tetě, že je David jediný muž, kterého miluje. To potvrzuje jednu z charakteristik žánru, kterou uvádí Kathrina Glitre v knize *Hollywood Romantic Comedy: States of the Union, 1934-1965*: „*Většina screwballových hrdinek si uvědomuje své vlastní touhy dříve, než si jejich mužští protějšci uvědomují vůbec nějaké touhy.*“<sup>114</sup>

Přestože nachází Susan v Davidovi zalíbení, neznámá to, že by se mu podřizovala, což opět dokládá to, že je Susan typickou představitelkou silné screwballové hrdinky. Tuto její nezávislost lze odpozorovat na základě toho, jak reaguje na Davidovy výhrady a výtky. Na tomto místě bych ráda znovu zmínila pohled David R. Shumwaye na screwballové mužské chování: „*Místo aby svými slovy sváděli, muži ve screwballových komediích obvykle nadávají, poučují, napomínají či kážou.*“<sup>115</sup> Například Peter Wayne ze *Stalo se jedné noci* nevynechá v průběhu filmového příběhu snad ani jednu výše zmíněnou aktivitu. Interakci mezi ním a hlavní ženskou hrdinkou Ellie shrnuje Andrew Horton takto: „*[Peter] jí ukazuje, jak to na světě chodí, ona se dychtivě učí, a zároveň ho čas od času překonává.*“<sup>116</sup> Jenže v případě Susan a Davida nejde o reciproční vztah. David Susan napomíná, ale téměř žádná jeho slova nedopadají na úrodnou půdu. David neumlčí Susan tím, že zařve „*Ticho!*“, nýbrž tím, že jí šlápne na nohu. Pozoruhodné je, že

---

<sup>114</sup> GLITRE, Kathrina, *Hollywood Romantic Comedy: States of the Union, 1934-65*. Manchester: Manchester University Press, 2006, s. 52.

<sup>115</sup> SHUMWAY, David R., *Screwball Comedies: Constructing Romance, Mystifying Marriage*. In: GRANT, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press, 2012, s. 471.

<sup>116</sup> HORTON, Andrew, *Laughing Out Loud: Writing the Comedy-Centered Screenplay*. Berkeley: University of California Press, 2000, s. 66.

David není jedinou mužskou postavou, jehož slova Susan přehlíží. Jakmile skončí ona i David ve vězení, přeje si šerif vyzpovídat Davida, ale je neustále přerušován Susaninými otázkami. Ani šerifův zvýšený hlas a naléhání, aby byla zticha, Susan neumlčí. Susan se následně podaří z vězení uprchnout a nepotřebuje k tomu ničí (ani mužskou) pomoc. Zlom v jejím chování nastává až v okamžiku, kdy do vězení přivede leoparda, kterého chytila vlastníma rukama. Brzy se ukáže, že nejde o ochočeného leoparda Babyho, ale o divokou kočku, jež utekla z cirkusu. Díky zásahu Davida má šanci utéct, ale Susan odmítá Davida opustit a zdůvodňuje to tím, že ho miluje. Je to tedy ona, kdo se ze svých citů vyzná jako první. Zároveň se tato scéna stává jednou z těch komediálních, protože Davidova odpověď „Co?!“ je pronesena ještě vyšším hlasem, než jakým disponuje Susan. Davidovi se posléze podaří nahnat divokou kočku do jedné z cel. Chce po Susan, aby celu zamknula, ale ta se najednou stává bezmocnou a nepodaří se jí ani prostrčit klíč do zámku. Šikovnějším z dvojice se pak stává David a Susan nešetří slova chvály a obdivu. Jenže i její záplava komplimentů je podána komediálně – Susan není snímána v detailu z precizně nasvíceného nadhledu, nýbrž oba hrdinové stojí v americkém plánu a Susan rychlostí sobě vlastní sype na Davidovu hlavu jeden kompliment za druhým, přičemž Davidovi se nedaří stejně jako už několikrát v průběhu filmu svůj protějšek přerušit, a tak jen naprázdno otevírá ústa a zdviženým ukazováčkem se marně hlásí o slovo.

Scéna, která však do největší míry podryvá Davidovu autoritu a mužství, je ta, v níž je okolnostmi donucen obléct se do dámského županu. Během toho, co je David ve sprše, si Susan nasadí na hlavu Davidův klobouk, což jen předpovídá ztrátu Davidovy mužské exkluzivity, a odnese Davidovo oblečení, aby oddálila jeho odjezd z panství, kam jej „unesla“. Zajímavé je, že se tvůrci rozhodli ve filmu ukázat sprchujícího se Davida. Nahý David stojí v americkém plánu ve sprše, přičemž dolní polovinu obrazu zabírá neprůhledné sklo. Když pak Susan Davidovi oznámí, že jeho oblečení bylo odneseno na vyprání, prozrazuje nám stín viditelný skrze pootevřené dveře, že se nahý David v koupelně utírá do ručníku a obléká si župan. Následně nahání Susan po době v dámském županu a žensky znějícím hlasem paroduje Susaninu větu „*Všechno bude v pořádku.*“ U vchodových dveří se střetává se Susaninou tetou Elizabeth, která se pídí po tom, proč má na sobě ženský župan, načež



zazní Davidovo: „*Because I just went gay all of a sudden!*“<sup>117</sup> Na scénu přichází tetin pes George, posléze tetina služebná, a nakonec i Susan. Všechny postavy mluví přes sebe za doprovodu psiho štěkání. David sedí na schodech a opět nemá příležitost se k ničemu vyjádřit – veškerá jeho slova jsou ženami ignorována, a tak buď jen otevírá naprázdno ústa, anebo rezignovaně komentuje situaci. Nakonec se vzbouří, stoupne si a ženy okřikne. Přestože působí v županu komicky a nevyzařuje z něj autorita, teta Elizabeth i služebná ztichnou, a dokonce před Davidem vyplašeně couvají, když se jich David (stoje v jejich těsné blízkosti) ptá, zda je v domě nějaké mužské oblečení. Tento Davidův triumf nad ženami je pak ale záhy pokořen tím, když se mu pod nohama začne motat pes George a David se před ním snaží nehrdinsky utéct. Scénu ve sprše jsem v úvodu odstavce zmínila i proto, abych ji mohla srovnat se snímkem Franka Capry. V režisérově *Stalo se jedné noci* se Peter před Ellie neostýchavě svléká a je pak zachycen nahý do půlky těla. Až když se chystá sundat si kalhoty, uteče Ellie do své části chaty oddělené od té Peterovy „zdi Jericha“, neboli dekou, a s ní se od Petera odvrací i kamera. Ve scéně, kdy se dvojice snaží stopnout auto, nadzvedne Ellie svou dlouhou sukni až do půlky stehů. Jejím odhaleným nohám je věnován polodetail, ve kterém vidíme výhradně hrdinčiny nohy. Jestliže jsme tedy viděli něco z Peterovy nahoty, nezůstal mu jeho ženský protějšek „nic dlužný“. Zároveň ale nebylo Peterovo tělo snímáno stejným způsobem, jak bylo naloženo s nohama Ellie. Troufám si tvrdit, že *Leopardí žena* je výjimečná právě v tom, jakým způsobem je zacházeno s obrazem muže a ženy. Susan nikdy ve filmu nevidíme v nějaké „lechtivé“ situaci podobné té, kdy nám snímek nabízí záběr na Davida ve sprše. Také fakt, že Susan je nejednou ve filmu oblečena do kalhot, podtrhuje stírání rozdílu mezi genderovými rolmi postav.

Souboj pohlaví se v tomto filmu projevuje tím, že Susan Davidem otevřeně manipuluje a David sice na její hru přistupuje, načež to, že s ním nejedná čestně, nakonec vždy prohlédne, a zároveň se (neúspěšně) snaží získat zpět svou důstojnost. Jeho frustrace se projevuje tak, že má na adresu Susan ironické či uštěpačné poznámky. V jedné scéně se David rozmáchne botou, kterou zahrabal George na zahradě, a Susan má obavy, že chce obuví uhodit psa – David na to reaguje slovy, že George nebyl tím, koho chtěl udeřit. K fyzické konfrontaci se z čiré frustrace uchyluje i v již dříve zmíněné situaci, kdy se snaží umlčet Susan šlápnutím na nohu.

---

<sup>117</sup> Jeden z možných překladů do češtiny zní: „Protože se ze mě z ničeho nic stal gay!“

Souboj je také často vyjadřován tím, že postavy touží mít vždy poslední slovo a tím potvrdit svou dominanci. Susan ani David často nenechá svůj protějšek, který se jim snaží své pohnutky vysvětlit, domluvit, a tím dochází k řadě nedorozumění.

Další rovina souboje, jež není tak explicitní jako ta verbální, se týká boje o miliónový grant tety Elizabeth. David jej chce získat pro muzeum a Susan pro sebe, ačkoliv nikdy nezmíní, k čemu by jej využila. Jedním z důvodů, proč se snaží před svou tetou skrýt leoparda, je ze strachu, že by o tetiny peníze kvůli vlastnictví divoké kočky přišla. Zároveň však nedochází k tomu, že by jedna z postav sabotovala v získání grantu úsilí té druhé – pro Susan je možnost získat miliónový grant jen dalším nástrojem, jak Davidem manipulovat. Ke grantu se váže i sémantický prvek týkající se bohatství především ženské hrdinky. Ačkoliv je díky tomu, že se Susan ve volném čase baví hráním golfu a stravováním se v luxusních restauracích, patrné, že je zámožná, není nikde řečeno, jak ke svému majetku přišla a ani jednou nepadne zmínka o jejích rodičích, kteří by ji mohli finančně zaopatřit. Ve chvíli, kdy je po vyslovení svého jména před psychiatrem poctěna tím, že se psychiatr zvedne od stolu, aby jí vyjádřil svou úctu, tušíme, že její původ ve společnosti zřejmě něco znamená. Avšak ve chvíli, kdy je Susan zatčena, nemá její jméno žádný význam a policisté neznají ani ji, ani její bohatou tetu. Proto nelze v tomto směru o Susan v porovnání s Ellie ze *Stalo se jedné noci* či Irene z *Jejího komorníka* uvažovat jako o typické screwballové bohaté dědičce, o kterých například informuje širokou veřejnost tisk, a jsou pro svá okolí všeobecně známé.

Přestože je teta Elizabeth tou, která disponuje miliónovým grantem a je tedy jedinou autoritářskou postavou, kterou Susan víceméně respektuje, nesupluje jí otec či strýce, který by dohlížel na to, aby se Susan dobře provdala. David R. Shumway zmiňuje, že ve screwballových komediích je často důležitou postavou hrdinčin otec, načež se „*dcery stávají předmětem výměny mezi otcem a manželem.*“<sup>118</sup> Dále uvádí, že vztahy, které vyústí ve svatbu, „*musejí být přijatelné pro otce. Tento souhlas je nutný proto, aby příběh vyústil do jednoznačného happy endu.*“<sup>119</sup> V *Leopardí ženě* je přítomen jen jeden rodinný příslušník, a to Susanina teta Elizabeth. Ačkoliv má vůči Davidovi výhrady, prosí rodinného přítele, pana Applegata, aby během večere přicházel s tématy, která by mohla do konverzace zapojit i nečekaného hosta Davida.

---

<sup>118</sup> SHUMWAY, David R., *Screwball Comedies: Constructing Romance, Mystifying Marriage*. In: GRANT, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press, 2012, s. 472.

<sup>119</sup> Tamtéž, s. 473.

Teta Elizabeth se tedy k Davidovi nechová apriorně nepřátelsky, přestože se s ním seznámila ve chvíli, kdy měl na sobě dámský župan. Teta formuluje svůj nesouhlas takto: „*Nechci mít v rodině dalšího blázna, už je jich tu dost.*“ Tetu tedy od svatby neodrazuje Davidovo nižší společenské postavení, které by mohlo být překážkou v jiných screwballových komediích, nýbrž Davidův napohled až příliš nevyrovnaný psychický stav. Howard Hawks se tímto zdržuje společenskokritického komentáře a jeho film se v tomto nepodobá Caprově *Stalo se jedné noci*, kde je příběh dvojice dán do kontextu hospodářské krize. Zároveň patří teta Elizabeth k dalším ztřeštěným postavám děje. Zprvu s panem Applegatem nevěřičně přihlížejí tomu, jak David i Susan pořád někde pobíhají, avšak jakmile jsou sami, padne návrh, aby šli na zahradu, kam se ale rozhodnou utíkat, čímž se snaží napodobit ztřeštěné chování mladé dvojice. Samotný pan Applegate je bizarní postavičkou, která jedná svéhlavě, aniž by ji muselo „nakazit“ potrhlé chování Susan a Davida. Do domu tety Elizabeth totiž leze oknem místo dveřmi, přičemž teta Elizabeth ho u toho přichytí a se smíchem řekne, že je na houpání na okně příliš velký. Jistá míra ztřeštěnosti je tedy vlastní vícero postavám a všichni se akceptují takoví, jací jsou.

I Davidovi je od prvopočátku vlastní to, že se umí radovat ze života. Jak jsem již zmínila na začátku této analýzy, Davidovo spontánní políbení snoubenky ukazuje, že hluboko uvnitř je veselý a hravý typ. Díky Susan se tedy nepromění jeho charakter, nýbrž jen vyplyne na povrch to, co v něm vězelo již dříve. Sám David navrhne při náhodném střetnutí Susan v luxusní restauraci zkraje filmu, že si zahrají hru (což Susan kvituje s nadšením), která však spočívá v tom, že má Susan zavřít oči a David se z jejího okolí vypaří. Přestože má tento krok být nástrojem, jak se Susan zbavit, je patrné, že je David ochoten se chovat nedospěle. Díky Susan se David dostává do groteskních situací, kdy buďto on sám padá, anebo přihlíží Susaniným eskapádám (například když Susan trefí kamenem pana Peabodyho do hlavy, když se ho pokouší vzbudit hodem kamínků do okna). Tyto situace nejenže budují žánrovou sémantiku, kdy jsou groteskní prvky považovány za jeden ze znaků screwballové komedie, ale slouží i k tomu, aby během nich David poznal i veselou stránku života. Přičteme-li k tomu nečekaný pobyt ve vězení a ještě nečekanější způsob, jak se z něj se Susan dostanou, není divu, že si na konci filmu David musí přiznat, že má za sebou nejlepší den svého života, čímž je dovršeno poselství screwballových komedií, že je důležité se umět bavit, smát se a radovat se.

Co se závěru filmu týče, je zajímavé to, že *Leopardí žena* nekončí zasnoubením, natož sňatkem. Na konci nepadne ani slovo o svatbě, podobně jako ve filmu *Prázdniny* George Cukora.<sup>120</sup> Jakmile se Susaniným přičiněním zhroutí Davidova čtyřletá práce na brontosaurovi, její protějšek neprojevuje ani náznak rozčilení, jen je naposledy ukázáno, jak David nedokáže přerušit Susanin vodopád slov, jenž má tentokrát za cíl Davida přesvědčit, že ji navzdory všemu stále ještě miluje. Pár sedí na lešení a je snímán staticky v americkém plánu. Obě postavy zabírají stejný prostor záběru a žádný prostřih na detailnější vyobrazení situace nenásleduje ani poté, co se pár políbí otočen zády k divákovi. Tím dochází k potvrzení toho, co píše Kathrina Glitre o screwballových závěrečných polibcích, kdy jsou protagonisté zachyceni jako rovnocenní partneři.<sup>121</sup> Tak, jako není podtržena ani jedna z groteskních scén nediegetickou hudbou, nesetkáme se ani u závěrečného polibku s hudebním doprovodem, který by zřejmě mohl zaznít u jiných hollywoodských polibků. Jedinou ve filmu znějící písní se tím pádem stává „I Can't Give You Anything but Love, Baby“, která ale navzdory názvu a textu není využita jako vyznání, ale jako prostředek, jak k sobě přilákat ochočeného leoparda. Nic neshruje netradiční vztah postav a rozdělení rolí tohoto příběhu stejně dobře jako to, že David zpívá melodii výše položeným hlasem než Susan.

Především díky svým protagonistům je *Leopardí žena* příkladným představitelem screwballové komedie. Ukazuje nám nezávislou a aktivní hlavní hrdinku, frustrovaného anti-hrdinu, groteskní momenty, slovní přestřelky a v neposlední řadě vedlejší postavy, jež dotvářejí ztřeštěný svět, který nebere neseriózní chování jako hřích, ale jako normu. Howard Hawks se při zobrazování postav, ale i jejich interakcí, oprostil od konvencí hollywoodských romantických filmů, kdy se především k obrazu ženy stavěli tvůrci jinak než k jejich mužským protějškům. Tím posílil jedinečnost a suverenitu hlavní ženské postavy, která činí daný film i žánr pozoruhodným.

---

<sup>120</sup> GLITRE, Kathrina, *Hollywood Romantic Comedy: States of the Union, 1934-65*. Manchester: Manchester University Press, 2006, s. 44.

<sup>121</sup> Tamtéž, s. 61.

### 3.2 Přátelé z onoho světa

Wes D. Gehring si všímá, že na konci třicátých let se duchové stali novým zdrojem excentričnosti v rámci screwballového žánru, jako například v sérii filmů o panu Topperovi (*Přátelé o z onoho světa*, *Topper na cestách* a *Topper se vrací*).<sup>122</sup> V mé analýze se budu zabývat jen prvním dílem, a to *Přáteli z onoho světa* Normana Z. McLeoda z roku 1937. Sémantika týkající se duchů a nadpřirozených bytostí spadá zpravidla do žánru fantasy, přičemž budu zkoumat, do jaké míry sémantika tohoto žánru narušuje či naopak podporuje screwballovou podstatu daného snímku.

První část filmu je věnována expozici manželů Marion a George Kerbyových. Jsou esencí excentrické dvojice, která je konfrontována s obyčejnými lidmi, což koresponduje s názorem dříve zmíněného Briana Kellowa, jenž kouzlo screwballových komedií viděl v tom, že se diváci mohli bavit nad svévolností a nedisciplinovaností bohatých a porovnávat jejich eskapády se svým životem.<sup>123</sup> Napřed vidíme George, jak během jízdy manipuluje volantem nohama, přičemž během cesty vede s manželkou nesmyslný rozhovor, který je tolik pro tento žánr příznačný. Následně spolu navštíví několik restaurací, kde potkávají spoustu svých známých, což vypovídá o tom, že jsou populárními postavičkami ve společnosti. Manželé spolu mj. tancují a později se během večera dokonce sklouznou i na skluzavce, jež je součástí jednoho z podniků, čímž je znovu zdůrazněna touha manželů po excentrických zážitcích. Nakonec zůstávají v opět jiné restauraci jako poslední hosté až do rána, načež dvojici vyhledá majitel restaurace, který svým „obyčejným“ přístupem k životu kontrastuje s Marion a Georgem. Je nám tedy ukázáno nejen to, jak na pár pohlíží jejich okolí, ale spatřujeme i dostatek momentů, které vypovídají o rozložení sil v rámci tohoto manželského svazku. Na rozdíl od jiných screwballových komedií je zde hlavní mužská postava dominantnější. Především rozhoduje o průběhu večera a jeho žena se k tomu nemůže vyjádřit. Vážně není brán ani její nesouhlas například s tím, aby se sklouzli na výše zmíněné skluzavce.

Když se o několik scén později seznamuje s panem Topperem, je vystavěna paralela mezi spontánním chováním Kerbyů a manželstvím pana Toppera, ve kterém

---

<sup>122</sup> GEHRING, Wes D., *Screwball Comedy: Defining a Film Genre*. Muncie: Ball State University, 1983, s. 18.

<sup>123</sup> KELLOW, Brian, *The Bennetts: An Acting Family*. Lexington: University Press of Kentucky, 2004, s. 209.

o všem pro změnu rozhoduje jeho manželka a život páru se řídí podle striktního harmonogramu. Dalo by se říci, že jak Cosmo Topper, tak George Kerby disponuje každý některými charakterovými rysy, jež odpovídají screwballovým anti-hrdinům. Pro Toppera je příznačná frustrace ze svého vlastního života, kdy není schopný se vymanit z rigidního řádu, jenž byl zřejmě do jeho života implantován manželkou, ale zároveň se v průběhu filmu dozvídáme, že jeho manželka se takto nechovala vždycky. Topperova frustrace plyne z toho, že již několik let neumí reagovat na změnu, v tomto případě na změnu z frivolnějšího životního stylu na takový život, který se řídí přesně stanovenými pravidly. Na rozdíl od jiných screwballových hrdinů má Topper stabilní zaměstnání. Je ředitelem banky, kde se i část filmového děje odehrává, a proto není jeho práce jen doplňujícím atributem jeho postavy. Na druhou stranu o Georgovi se sice dozvídáme, že je akcionářem, ale je příznačným screwballovým hrdinou v tom slova smyslu, že jeho práce pro něj není důležitá ani charakteristická. Samotným akcím a tomu, co se na schůzi akcionářů děje, vůbec nerozumí, nudí se a snaží se napsat své jméno pozpátku a vzhůru nohama během toho, co Topper prezentuje výnosy banky. Jeho pozice akcionáře není pro jeho postavu jako takovou vůbec determinující, nýbrž je jen pojítkem mezi ním a Topperem, a zároveň získává divák okrajovou představu ohledně toho, odkud čerpají Kerbyovi peníze na excentrický způsob života.

To, že se Kerbyovi znají s Topperem, je důležité a nutné pro rozvíjení děje. Po fatální dopravní nehodě se z manželů stanou ekto plazmata, kterým není dopřán bezprostřední odchod na onen svět. V tuto chvíli se aktivnější postavou děje stane Marion, jež si pohrává s myšlenkou, že pokud vykonají nějaký dobrý skutek, budou moct odejít do nebe. V této fázi jejich posmrtného života jsou schopni nabýt plné lidské podoby, ale také se mohou stát na základě vlastního rozhodnutí neviditelnými. Marion si usmyslí, že vykonají dobrý skutek právě na Topperovi, který se v Marioniných očích zdál být nešťastným. Chce jej vymanit ze stereotypního a nudného životního stylu, přičemž k tomu, aby změna byla vítána, je nutné, aby samotný Topper poznal, že není se svým životem spokojen. I pro něj představuje smrt Kerbyových změnu: uvědomuje si pomíjivost života, a zároveň touží poznat, jaké to je, se dobře bavit, což bylo něco, čím byli Marion a George známí. Přestože by se měli oba Kerbyové podílet na tom, aby učinili nějaký dobrý skutek, jenom Marion je z nich ta, jež se o to skutečně snaží, čímž se stává aktivní a nezávislou

hrdinkou, která je pro screwballovou komedii typickým sémantickým prvkem. Je však nutné říci, že ačkoliv žene děj kupředu, součástí její postavy je i to, že svým vzhledem přitahuje pozornost mužů. Nejednou během filmu svůdně polehává, anebo dává na odiv své vědomě poodhalené nohy. Po obrazové stránce ale nejsou její přednosti nikdy snímány ze „zrcizujícího“ úhlu či vzdálenosti, kdy by se její tělo stalo dominantou záběru (tak jako již dříve zmíněný pohled kamery na nohy Ellie ve *Stalo se jedné noci*). Zajímavé proto je, že ani Marionin obličej v průběhu filmu nevidáme v pečlivě nasvíceném polodetailu, a to až na jednu výjimku – přestože George přemluví Marion v úvodu filmu k tomu, aby se sklouzla v restauraci na skluzavce, vůbec se o svou ženu dále nezajímá, načež Marion neskončí poté, co sjede dolů, v jeho náručí. Příjemného „dojezdu“ se jí nedostane i proto, že George odvede pozornost mladíka, který u ústí skluzavky asistuje hostům. Následuje polodetail na Marionin obličej orámovaný rozčuchanými vlasy, ve kterém dává najevo nespokojenost s tím, jak se k ní její manžel chová. Díky tomu, že její tělo ani obličej není nikdy zabírán zblízka, anebo z nepřírodných úhlů, dalo by se říci, že její vědomá svůdná prezentace vlastního těla má za úkol podtrhnout nekonvenčnost a nespoutanost této ženské postavy. Dokládají to i její činy, kdy bez vědomí manžela navštíví Toppera v práci a později jej přemluví, aby spolu odjeli do hotelu, kde si přeje s Topperem strávit večer plný drinků a tance. To, že je Marion hnacím motorem příběhu po autohavárii, i to, jak nakládá se svým tělem, je pak možná odpovědí na otázku, proč je Marion nejzapamatovatelnější postavou děje, čehož si všímá ve svém textu Brian Kellow.<sup>124</sup>

Souboj pohlaví, který je další charakteristikou screwballového žánru, probíhá na několika úrovních. Především jde většinu filmu o to, aby se Topper zřekl životního stylu, který zavedla jeho žena. Nicméně jedná se jen o jednostranný boj, kdy Topperovy výpady manželku zarážejí, nelibě je komentuje, ale nikterak jim nezabraňuje, a proto je vcelku pasivní postavou nezasahující do manželovy proměny. Souboj mezi Georgem a Marion je méně explicitní. Jak již bylo zmíněno na začátku, George je dominantnější postavou, která touží mít vše pod kontrolou, ale v případě jeho manželky se mu to ne vždy daří. Aby dosáhla svého (tedy aby vykonala dobrý skutek), rozhodne se Topperovi pomoci sama v tom, aby mu ukázala život plný

---

<sup>124</sup> KELLOW, Brian, *The Bennetts: An Acting Family*. Lexington: University Press of Kentucky, 2004, s. 209.

zábavy. George svou ženu hledá, zastaví se i u Topperů doma, kde poté, co zjistí, že v domě není ani Topper, ani kapka alkoholu, paní Topperovou našťavaně ponouká, aby dovolila svému muži pít a šla s ním čas od času tančit, což by se dalo chápat jako Kerbyho podíl na tom, aby se životní styl Topperů změnil. George pak svou ženu i Toppera najde v hotelové restauraci, kde si neodpustí žárlivou scénu, nicméně manželé se brzy udobří a Georgova pozice jakožto vůdčí složky páru je opět nastolena.

Otázka podřízení se ženy ve vztahu k muži je v tomto filmu několikrát akcentována. Topper během rozhovoru s Georgem přibližuje to, že pokud chce svou ženu umlčet, musí na ni zvýšit hlas, což George překvapí, načež Topper prohlásí, že ji nebije, a pak dodá slůvko „zatím“. Po tomto rozhovoru následuje scéna, ve které Marion ve své neviditelné podobě vlepí facku portýrovi, kterého zaslechla mluvit o ní a manželovi jako o šílencích. Topper si později stěžuje na to, jak o něm Marion mluví, a chce po Georgovi, aby s tím něco udělal a aby neváhal svou ženu uhodit. Marion se tomu jenom směje, a nakonec se mužům podvolí, aniž by muselo dojít k fyzické konfrontaci. Přestože oba muži krouží kolem otázky násilí na ženách, jenom Marion je ta, která se k „výchovné facce“ odhodlá, když se jí nelíbí chování portýra. Přestože by se dalo říci, že tento její krok jen podtrhuje Marioninu nezávislost vůči mužům, je jedinou hrdinkou, které je tento komfort dopřán. Topper si v průběhu filmu především díky Marion užije spoustu legrace, přičemž i jeho žena se na konci filmu chová jinak, aniž by okusila stejně zábavný večer. Je oddaná, nešetří milými slovy, a dokonce si oblékne spodní prádlo, které se Topperovi líbí a které ji dříve pohoršovalo. „Zkrocení zlé ženy“ je pak dovršeno jejím výrokem, že nechce o ničem, co Topper v posledních dnech (po boku Marion) zažil, slyšet a že ho bude navždycky bezvýhradně milovat. Ačkoliv je hlavním cílem téměř všech screwballových komedií to, aby se postavy znovu naučily užívat si život plnými doušky, zde je toto poselství posilněno neobvyklým způsobem, jelikož zde pojem zábavy souvisí s podřízením ženy, která má svého muže bezpodmínečně milovat, dopřát mu alkohol a v neposlední řadě společenskou večírku.

Co však zůstalo screwballovému žánru zcela věrné, je otázka závěrečného polibku. V případě Topperových dojde k tomu, že Topper políbí svou ženu na tvář, přičemž je nám skryt výraz manželky, která se během polibku odvrátí od kamery. Postavy opět sdílí téměř totožnou část prostoru, nicméně paní Topperová, jež nesedí



na manželově posteli, nýbrž vedle ní, je posazena o něco níže než její muž, což by se v jistém smyslu mohlo chápat jako důkaz podvolení se. Několik okamžiků před polibkem Topperů se políbí i manželé Kerbyovi, když sedí na střeše domu a čekají, až bude dovršen jejich dobrý skutek. Oba sedí na stejné úrovni, zabírají totožnou míru záběru a políbení, které vidíme z profilu, není tak jako u většiny screwballových komedií prostríhnuto nadhledem či detailnějším záběrem na jednoho z protagonistů.

Doposud jsem se ve svém textu zabývala tím, jak jsou v *Přátelích onoho světa* naplňovány konvence – tedy sémantika a syntaxe – screwballového žánru. Z hlediska mixování žánrů a nástrojů uvedených Rickem Altmanem v knize *Film/Genre* jsme ve filmu svědky nadměrného užití materiálu, kdy nedochází k rozvíjení ani komediální, ani fantaskní roviny příběhu. Poté, co se opilý Topper dostane ve městě do potyčky s místními hejsky a díky zásahu Marion a George nad nimi zázračně zvítězí, vyjdou o Topperovi články v novinách, které mu manželka pak ukazuje u snídani. Dochází zde k nadměrnému užití materiálu v tom smyslu, že celá situace je podkreslena tklivou hudbou, jež v žádné jiné části filmu nezazní, a dále spatřujeme pečlivě nasvícené polodetaily na Claru Topperovou, která je zdrcená a cítí se být manželkou zostuzena. Mluví o tom, jak jen díky ní se ocitl na vrcholu a jak mu byla vždy oddanou manželkou, avšak kvůli jeho eskapádám se mohou s dosavadním způsobem života rozloučit. Tato dramatická chvíle destabilizuje komediální rovinu tohoto filmu a je jejím prostřednictvím posílen obraz manželů, kteří se navzájem dělají nešťastnými.

Avšak mnohem více než rodinným dramatem je film ovlivněn žánrem fantasy, ze kterého byl vypůjčen sémantický prvek duchů a posmrtného života. Jak již bylo řečeno dříve, Marion i George se mohli kdykoliv jako duchové učinit neviditelnými. Tato neviditelnost duchů může být v rámci mixování žánru nahlížena z perspektivy mnohonásobného rámování, tj. dosazování zkoumaného jevu do různých kontextů, pročež můžeme dané události, předměty či postavy vnímat pokaždé odlišně.<sup>125</sup> Z hlediska žánru fantasy je neviditelnost postav součástí jejich posmrtného života, tedy především znakem toho, že jsou již po smrti. Zároveň grotesknost, jež je tolik pro screwballový žánr charakteristická, je zde ztvárněna zejména díky tomu, že jsou manželé neviditelnými. Dalo by se proto říci, že prostřednictvím fantaskního sémantického prvku je naplněn jeden z rysů

---

<sup>125</sup> ALTMAN, Rick, *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999, s. 135.

screwballové komedie, tedy přítomnost groteskních momentů. Duchové mohou například podpírat opilého Toppera, který se pak vtípnou chůzí plíží recepcí, mohou pohybovat Topperovým kloboukem, kravatou, holí, nábytkem a dalšími předměty. Neviditelnost můžeme dát ale i do kontextu životního stylu Kerbyových, kdy díky této vlastnosti mohou být ještě excentričtější než v době, kdy byli naživu. Například neviditelný George se může vyšplhat na lustr, odkud škádlí příchozí policisty. Přestože je ze žánru fantasy přejata nadpřirozená schopnost posmrtné neviditelnosti, zde neslouží k tomu, aby rozvíjela jiný než komediální žánr, nýbrž právě naopak slouží buďto k posilnění sémantického prvku ztřeštěnosti, anebo dokonce samotnému vykreslení groteskních situací screwballové komedie.

Co se týká nástroje mnohonásobné fokalizace, která je příznačná zmnožením úhlu pohledu na danou situaci či postavu, můžeme se zaměřit například na samotné pojetí hlavní ženské postavy. V rámci screwballového žánru je Marion výstřední, bohatá a svéhlavá screwballová hrdinka, na druhou stranu se po autonehodě stává postavou, která musí podniknout dobrodružnou cestu, aby mohla nadobro opustit pozemský svět. Klade si proto za cíl vykonat dobrý skutek, přičemž tato syntaxe je screwballovému žánru cizí a odpovídá spíše žánru fantasknímu či pohádkovému. Tato syntaxe však úzce spolupracuje se syntaxí screwballové komedie. Aby mohli manželé Kerbyovi jít do nebe, musí se projevit jako dobří lidé, a tak zajistí naplnění screwballové premisy, že je důležité se v životě bavit. Na rozdíl od jiných screwballových komedií k tomuto zjištění dojdou vedlejší postavy děje, pročež se tedy toto prozření nekonvenčně netýká hlavních protagonistů.

Přestože nám *Přátelé z onoho světa* představují doposud nevídané propojení screwballového žánru s fantasy, k destabilizaci screwballového žánru v tomto případě nedochází, jelikož fantaskní sémantika i syntaxe přispívají k tomu, aby byly screwballové konvence naplněny. Ve filmu pozorujeme excentrickou dvojici, která se po autonehodě stane ještě výstřednější, groteskní situace jsou díky možnostem, jež neviditelnost duchů umožňuje, vršeny jedna za druhou (až může divákovi ke konci filmu připadat, že se duchařské groteskní momenty příliš opakují) a vykonání dobrého skutku souvisí s podstatou screwballového žánru, že je důležité umět se bavit. To, že k tomuto prozření postavám dopomůžou bytosti, které již nejsou z tohoto světa, jen podtrhuje konečnost života a toho, jak není od věci na toto poselství pamatovat.

### 3.3 Ztřeštěná

Snímek *Ztřeštěná* natočil roku 1938 režisér Leigh Jason. Catherine Jurca ve svém textu zabývající se tímto filmem vyzdvihuje dva inspirační zdroje, které pomohly vytvořit zápletku a postavy, a to snímky *Stalo se jedné noci* a *Detektiv Nick v New Yorku*.<sup>126</sup> *Ztřeštěná* nemusí na první pohled vypadat jako screwballová komedie, jelikož se ve snímku odehraje nejedna vražda a do poslední chvíle není jasné, kdo je má na svědomí, přesto je pro autorku film zástupcem screwballového žánru. Cílem mé práce bude identifikovat ve *Ztřeštěné* stěžejní prvky screwballové komedie a poukázat na cizorodou sémantiku či syntaxi, která by však neměla příslušnost filmu ke screwballovému žánru popřít.

O tom, že *Ztřeštěná* není ryze screwballová komedie, získáváme představu již díky úvodním titulům. Napřed vidíme mužskou ruku, jak sahá po baterce. Následně jsou nám posvícením baterkou na titulky postupně odhalována jména tvůrců a samotného filmu. Po titulcích vidíme příjezd Melsy Manton ve tři hodiny ráno, která – oblečená do kožichu – přebírá od hlídače domu několik svých malých psů, aby je mohla vyvenčit. Tato krátká sekvence nám prozrazuje několik důležitých vlastností, které jsou pro screwballové hrdinky příznačné: je bohatá, vede neobyčejný noční život a venčení psů ve tři hodiny ráno je možno považovat za ukázkou výstřední aktivity. Během venčení si Melsa všimne muže jménem Ronny, jak vybíhá z jednoho z domů. Melsa se rozhodne do domu vstoupit a celá sekvence je podbarvena dramatickou hudbou, což dokreslují i instrumentální zvukové efekty, které podtrhují například to, když si Melsa posvítí na prostory zapalovačem či když nalezne na zemi brož. V jedné z místností kamera švenkuje rychle doprava, kde vidíme za doprovodu sílící dramatické hudby ležet na zemi mrtvolu. Melsa volá z telefonní budky policii, a když se před domem snaží strážníkům popsat, co se stalo, její výpověď je zmatená a nedává smysl, čímž se opět na povrch dostává typický sémantický prvek screwballových komedií, tedy alogičnost replik. Samotný policejní nadporučík Brent se díky svým ironickým poznámkám či protimluvům stává ihned komediální postavou, která destabilizuje mysteriózní atmosféru, jež byla nastolena v předcházejících minutách.

---

<sup>126</sup> JURCA, Catherine, *Hollywood 1938: Motion Picture's Greatest Year*. Berkeley: University of California Press, 2012, s. 123.

Když po vstupu policistů do domu není po mrtvole ani stopy, již tak vysoká míra nedůvěry nadporučíka vůči Melse vzroste. Ptá se hrdinky na jméno, načež se ukáže, že je Melsa známá svými eskapádami, kdy například s přítelkyněmi ukradla semafor. Melsa žádná z obvinění nepopírá, a zároveň zdůrazňuje, že většina jejích výstředních kousků je dělána pro charitu. Melsina postava tedy dostává rozměr bohaté dobročinné mladé ženy, která investuje své peníze i čas na pomoc potřebným. Současně v replice nadporučíka Brenta vyplývá napovrch další charakteristický znak screwballových komedií, a to odkazy na fyzické násilí. Brent hovoří o tom, že buďto Melsina výchova anebo výprask byly zanedbávány. Rozhovor policistů s Melsou proto svým obsahem spadá spíše do sféry komediální než detektivní.

Následuje záběr na přední stranu novin, kde je vedle fotografie Melsy zveřejněn článek o tom, že byla policie zapletena do vyšetřování falešné vraždy. Zoomováním nám kamera ukáže autora textu, jímž je Peter Ames. Netradičním způsobem – skrze výsledek své vlastní práce – nám je představen hlavní mužský hrdina. Po střihu vidíme Petera sedět u sebe v kanceláři, kde jeho podřízený hovoří o tom, že je popptávka po dalších článcích o Melse. Peter se rozčílí, že by raději psal o ekonomických tématech, jako například o tom, že nezaměstnanost dosáhla smutného rekordu. V tuto chvíli můžeme danou scénu chápat z hlediska mixování žánru jako nadbytečný materiál. Divákům je ukázán prototyp novináře, kterého už znají ze *Stalo se jedné noci*. Peterovy společenskokritické výpady se už v takovéto míře jako v této kancelářské sekvenci nikdy ve filmu neobjeví. Jsou zde tedy užity jen při prvotní expozici postavy, u níž se tvůrci snažili o rychlé zorientování diváka díky přiblížení protagonisty k jinému známému představiteli tohoto žánru. Spatřujeme snahu o to, aby Peter Ames rezonoval u publika, u kterého měl Peter Warne z Caprova filmu úspěch, a zároveň se to dá považovat vzhledem k tomu, že se Peter Ames ke stavu společnosti později již nevyslovuje, jako nadbytečný, jen znalé diváky stimulující, element.

Do kanceláře vstoupí Melsa, která napřed vidí pouze Peterova podřízeného. Vlepí mu facku, a až pak se zeptá, zda je Peter Ames (příznačná ukázka svévolného screwballového chování). Peter se ozve, Melsa ušetří políček i jemu, což jí Peter oplatí. Je zde tedy dovršena absurdita fyzického humoru, který můžeme ve screwballových komediích najít. Melsa prohlásí, že jej žaluje za urážku na cti a že bude požadovat milión dolarů jako odškodné. Peter se ušklíbne, zda si nedělá obavy

z toho, že se jí navýší daň z příjmů, což Melsa smete ze stolu tvrzením, že peníze hodlá předat charitě. Tímto je mezi postavami nastolen prvotní konflikt, kdy se bude Peter snažit dokázat, že si Melsa vymýšlí. Peter se tak stane jedním z vyšetřovatelů vraždy a novinářinou, tedy svým zaměstnáním, se tolik nezabývá, čímž může být dovršeno srovnání s jinými screwballovými anti-hrdiny, pro které není jejich povolání natolik určující, jak by se na první pohled mohlo zdát.

Po Melsině návštěvě redakce vidíme hrdinku v jejím bytě, kde je obklopena svými přítelkyněmi. Melsa si přeje dokázat, že k vraždě skutečně došlo, a tak se její kamarádky vyjadřují k tomu, zda něco na její obranu podniknout, či ne. Jedna z nich, Helen, prohlásí, že je nutné, aby zakročily, jinak si bude celé město myslet, že policie a Peter Ames mají v tom, co se o nich píše, pravdu. Vytváří se tedy další konflikt, jde v přeneseném slova smyslu taktéž o screwballový souboj pohlaví, tentokrát skupiny debutantek s muži v policejních uniformách a v redakci. Zajímavé je i to, že Melsiny přítelkyně jsou od sebe rozlišitelné. Každá z nich je něčím příznačná, například jedna z nich odpojuje telefony, jiná má neustálou potřebu jíst, další se stará především o schůzky s nápadníky apod. Melsiny kamarádky tedy představují vedlejší postavy, které svou výstředností dopomáhají k upevnění screwballového žánru. Zároveň jsou určité charakteristické rysy postav (a screwballové komedie) využity k překlenování žánrů. Když jsou mladé ženy v bytě Ronnyho, muže, kterého viděla Melsa na začátku filmu vybíhat z domu, kromě brože Sheily Lane nic převratného nenajdou. Chystají se tak k odchodu, načež hledají Pat, dívku, která ráda jí. Ta je příznačně v kuchyni a snaží se ukrojit krajíc chleba. Kamarádky ji ponoukají, ať všeho nechá, jenže ona prohlásí, že bez sendviče neodejde. Otevře lednici, načež z ní vypadne Ronnyho mrtvé tělo. V jednu chvíli tedy lednice slouží k tomu, aby byl dovršen komediální rozměr věčně hladové vedlejší postavy, ale vzápětí se z ní stane místo, ve kterém je ukrytá mrtvola, což pro změnu akcentuje mysteriózní rovinu příběhu. Dalo by se v tomto případě tedy hovořit o tzv. několikanásobném rámování, kdy můžeme na určité situace nahlížet na pozadí různých kontextů odlišně a vytvářet tak asociace k rozdílným žánrům. Několikanásobného rámování je ve filmu využito ještě několikrát: v rámci screwballového souboje pohlaví se nadporučík snaží potupit Melsu a jednu její kamarádku tím, že je vystrnadí z předních sedadel vozu. Rozkáže jim, aby si vyklopily sedačku uloženou v kufru vozu. Dívka otevře kufr, ve kterém je nečekaně ukryto další tělo. Sedačka v kufru měla opět sloužit jako dokončení

komediální linky, avšak hned nato dojde ke změně atmosféry i žánru. Tvůrci tuto taktiku využili i k přechodu z vážného do zábavného, kdy se opět prokázala účinnost opakujících se charakteristických rysů. Když už to vypadá, že debutantky budou mít průšvih kvůli tomu, že Peter prokoukne pravou identitu Frances Glesk, kterou Melsa vydávala za Dořinu sestřenicí, načež se chystá zavolat na policii, dramatická sekvence je vystřídána komediální vsuvkou, kdy přítelkyně příznačná vypořádáním telefonní šňůry překazí i Peterův záměr dovolat se na policejní stanici.

Samotný vztah Melsy a Petera je plný zvratů. Melsa má napřed na Petera kvůli nepravdivému článku vztek, avšak když je držena spolu s přítelkyněmi ve vazbě, objeví se Melsin právník, kterého zavolał Peter. Melsa je z toho, že pro ni Peter takovou věc udělal, příjemně překvapená. Během toho, co ostatní debutantky říkají, že toto gesto rozhodně vypovídá o Peterově náklonnosti vůči Melse, vidíme polodetail z nadhledu na Melsin obličej. Ta se usmívá a nad Peterovým chováním přemýšlí. Když už smějí dívky odejít, udělá Melsa vstřícný krok a podá Peterovi ruku, aby mu poděkovala. Ten jí namlouvá, že právníka zavolał proto, jelikož v ní začíná spatřovat zalíbení a přeje si ji vidět znovu. Melsa jeho slovům rychle podlehne a domluví si s ním schůzku. Zajímavé je, že Melsa se s ním chce setkat proto, aby mu sdělila detaily o nalezené broži a aby o tom Peter mohl napsat článek. Nejedná tedy z primárních pohnutek prožít s Peterem romantickou schůzku, ale proto, aby mu pomohla v jeho novinářské kariéře, což podtrhuje Melsinu tendenci pomáhat lidem kolem sebe. Zároveň to je jeden z mála okamžiků, kdy se jinak bystrá Melsa zachová naivně. Jenže prozrazení toho, že existuje brož, o které Melsa strážníkům nepověděla, využije Peter k tomu, aby ji nahlásil na policii. Nabytá důvěra je rázem pryč a Melsa je pak vůči Peterovi velkou část příběhu skeptická. Utahuje si z něj, že se k ní chová hezky proto, aby nemusel platit miliónové odškodné, na což Peter reaguje slovy, že je podlá, ale že to z ní časem vytluče. Výhrůžky ohledně fyzického násilí se stanou vlastní i této screwballové dvojici. Když o několik scén později Melsa omdlí během konfrontace s Norrisem, který je přistihne, jak nelegálně prohledávají pracovnu první oběti, stane se Peter tím, kdo ukáže své pravé city a má o Melsu upřímný strach. Ta mu ale po probrání se vytkne, že jí nemá říkat zlatíčko, čímž jej opět potupí. Stejně jako v *Leopardí ženě* jsou i zde přítomny útoky na maskulinitu hlavní mužské postavy. Avšak ve *Ztřeštěné* je účinek znásoben tím, že se na ponižování podílí všech osm dívek, vůči kterým je Peter bezmocný. Když se jdou mladé ženy podívat

na místo, kde se odehrála první vražda, překvapí je, když se do domu vkrade i Peter. Myslí si, že se jedná o vraha, a tak ho přepadnou a svážou. Přestože zjistí, že je dotyčnou osobou ve skutečnosti Peter, nechají muže ležet na zemi svázaného a Melsa se ještě vrátí, aby mu zacpala ústa kloboukem. Další znehybnění Petera proběhne u Melsy v bytě, kde jej opět všechny dívky svážou poté, co mu zmaří telefonát na policii, a tentokrát ho uloží k Melse do postele. Peter znovu nemůže mluvit a dílo je v tomto případě dovršeno tím, že mu Melsa sundá i kalhoty, které si vezme s sebou, a jedna z přítelkyň mu na polštář vedle hlavy položí hrací panenku. Souboje pohlaví se tedy nezúčastňují výhradně hlavní protagonisté, nýbrž i vedlejší postavy, kdy vzdor mladých žen vůči policii může být chápán i v širším slova smyslu jako boj proti patriarchátu. Jako bojovnice proti libovůli policie se nahlas vyslovuje samotná Melsa, když jí není lhostejné, že chce policie obvinít Norrise z vraždy, ačkoliv má alibi, čímž dostává i její postava společenskokritický rozměr, který je u screwballové hrdinky raritou.

Peter si projde typickou screwballovou frustrací z přítomnosti soka v lásce. Nevítaný Peter se objeví u Melsy na bytě a přeje si s ní jít na ples, kde má být přítomna manželka první oběti. Překvapí ho, když se na bytě objeví Harold, jenž má být Melsiným doprovodem. Muži stojí mlčky naproti sobě, v pozadí se Melsa s pomocí služebné doobléká a stojí uprostřed mezi nimi. Melsa se pak na Petera ani nepodívá a odejde s Haroldem. Zároveň už není tato dějová linka na plese rozváděna, jelikož do popředí vstupuje detektivní zápletka. Peter vede s nadporučíkem rozhovor ohledně možných podezřelých a Melsa se je u toho snaží odposlouchávat. Dalo by se tedy i zde hovořit o využití několikanásobného rámování, kdy napřed ples představuje místo, kde by mohlo dojít k naplnění screwballové linky, jež by se zabývala sabotováním Melsina večera s Haroldem, ale ples je nakonec místem, kde je rozvíjen detektivní příběh. I nemocnice se napřed z dramatického místa stane místem komediálním: poté, co je Peter postřelen, se ocitne v nemocnici, což je bezesporu dramatická situace. Jeho zranění však není tak vážné, a proto si může pochutnat na vydatné večeři. Nadporučík Brent ho následně přemluví, aby před Melsou předstíral, že umírá, a tím od ní získal všechny informace, které k případu má. Melsa nakonec podlehne a vše vyradí, protože Peterovi řekne i to, že jej miluje. Stává se tak příznačnou screwballovou hrdinkou, která své city formuluje jako první. Bystrá Melsa však brzy na to objeví tácek s nedojedeným jídlem a dojde

jí, že Peter svůj závažný zdravotní stav na ni jenom hraje. Nenápadně si pak bere z talíře vidličku, chvíli ještě hraje před Peterem nevědomou, a nakonec jej v nečekané chvíli píchne vidličkou do hýždí. Je zde tedy opět ztvárněno fyzické násilí mezi hlavními protagonisty. Zároveň se pak Peterova bolavé hýždě stanou jedním z mála ve filmu přítomných zdrojů groteskní komiky. Peter si chce po propuštění z nemocnice sednout u Brenta v kanceláři, ale při dosednutí rychle vyskočí a hledí si zraněné místo. Celkově však převládá ve *Ztřeštěné* slovní humor nad vizuálním. Vtipné a vybroušené dialogy nahrazují slapstickové momenty jiných screwballových komedií.

V rámci vizuální stránky se objevují některé postupy, které se pak staly vlastní filmu noir, a to především hra se stíny. V příběhu vidíme nejedno vkrádání se postav do míst, kde jim hrozí nebezpečí a kde je příhodné, aby se pohybovaly potmě, anebo se zapalovačem v ruce. Různé předměty pak vrhají stíny na jejich tváře, načež častokrát vidíme jen pruh světla v rovině očí postav. Napětí je udržováno dvěma způsoby: ve scéně, ve které dívky prohledávají dům první oběti, uslyší, že je někdo s nimi. Následují detaily na mužské nohy, jež při chůzi vrhají stín. Na zdi se objeví silueta muže s kloboukem a až poté vstoupí do záběru samotný Peter. Napětí opadá a nastupuje komická rovina příběhu, kdy ženy ve své nevědomosti na Petera hrubě zaútočí. Druhým způsobem budování napětí je, když je naopak divákovi dříve než postavám ukázáno, že jim hrozí nebezpečí. Například v restauraci vidíme napřed detail na hlaveň pistole. Následuje záběr na bavící se lidi v restauraci a nic netušící Melsu s Peterem. Výstřel se ozve až po několika vteřinách, během kterých jsme drženi v napětí. Jde tedy o využití sémantických prvků detektivky či thrilleru, kdy je především pomocí detailů na části těla či zbraně posilováno napětí.

Ve většině případů však napínavé scény vystřídají okamžiky úsměvné. Po zřejmě nejdramatičtější scéně, kdy je Melsa sama ve svém bytě s Norrisem, který se netají tím, že ji hodlá zabít, vtrhne do bytu Peter. Když uvidí Norris, myslí si, že Melsa má poměr s dvěma muži najednou a neodpustí si poznámku, že by za své chování zasloužila výprask, což opět koresponduje se sémantikou screwballového žánru týkající se verbálních náznaků ohledně fyzického násilí. Zároveň je ale zajímavé to, že Norris se několik okamžiků předtím přizná Melse, že George, druhého muže své bývalé ženy, zabil především proto, že se o Georgovi dozvěděl, že manželku bije. Skutečné násilí na ženách je zde tedy něčím, zač si George vysloužil



trest. Nicméně nakonec je postava Norrisa vykreslena jako vsutku záporná, jelikož se přizná, že s ním smrt George nepohnula a i ostatní oběti umřely, aniž by akt vraždy měl nějaký dopad na Norrisovy city a svědomí. Ve vstupní hale pak překvapí trojici policie i příchod Melsiných kamarádek, které prohlašují, že jestli Norris zastřelí Melsu, bude muset zabít i je. Nakonec Norris umře rukou odstřelovače a nic nebrání námluvám Melsy a Petera. Přestože padne vážně míněná nabídka sňatku, je pak příznačně pro žánr i tuto dvojici přebita vtipnými replikami ohledně toho, zda budou žít z Melsina či Peterova příjmu. Závěrečný polibek je snímán v americkém plánu, kdy stejný prostor v záběru zabírá i přihlížející nadporučík Brent. I zde je tedy dodrženo neromantické ztvárnění políbení hlavní dvojice, kdy je navíc v záběru zahrnuta i další postava.

Pozoruhodné je, že je to Melsa, kdo přijde na to, jak se Norris dokázal v krátkém časovém úseku dostat z místa činu na stadion, které mu vzhledem ke své vzdálenosti poskytovalo alibi. V následné konverzaci s Norrisem, jenž se přizná ke všem vraždám, jako jediná postava příběhu ví, jak se dané události odehrály. Když se v bytě objeví Peter, přiměje Norris Melsu, aby mu pověděla o všem, nač sama přišla a co se dozvěděla. Žádné jiné postavy, natož policie, se o skutečném průběhu věci nedozvědí, což může být chápáno jako důkaz toho, že detektivní zápletky filmu nebyla nejdůležitějšího významu. Catherine Jurca poznamenává, že vyšetřování vraždy je protipólem výstřednosti.<sup>127</sup> S tím si dovolím částečně nesouhlasit, jelikož snahy Melsy a jejích kamarádek najít vraha slouží k tomu, aby nám vykreslily Melsu jako nezávislou a chytrou ženskou postavu, která navíc podstupuje často velká rizika, což by se dalo chápat jako projev jisté ztřeštěnosti. Když ji nadporučík Brent přemlouvá, aby přistoupila na to, že otisknou v novinách nepravdivý článek o tom, že má Melsa další důkazy, čímž si přeje nalákat vraha, Peterovi se návrh nelíbí, jelikož si uvědomuje, jaké nebezpečí Melse hrozí. Melsa ale nadporučíkovi oznámí, že se do této akce zapojí, což sama chápe jako důkaz toho, že v její rodině koluje vyšinitost. Jak jsem zmínila již dříve, touha přijít vraždám na kloub vytváří syntaxi screwballového souboje pohlaví, jelikož Peter i Melsa jsou napřed v rovině vyšetřování antagonisty. Je zde zastoupen i souboj mezi skupinou mladých žen a policistů. Zároveň však snímek obsahuje plno napínavých scén, které nejsou

---

<sup>127</sup> JURCA, Catherine, *Hollywood 1938: Motion Picture's Greatest Year*. Berkeley: University of California Press, 2012, s. 123.

pro screwballový žánr příznačné, nemluvě o samotné přítomnosti nejedné vraždy. Nicméně přestože příběh operuje s postavou detektiva, který je samozřejmým sémantickým prvkem detektivního žánru, tato postava není hlavním protagonistou a většinu práce za něj činí Melsa. Jeho primární funkcí je především bavit svými replikami a představovat protipól vůči nespoutaným a upovídaným mladým ženám. Zejména díky postavám a vtipu se stává ze *Ztřeštěné* zástupce komediálního žánru, přičemž odpovídá i několika charakteristikám subžánru screwballovému. Hlavní mužský protagonista má zpočátku podobné charakterové rysy jako Peter ze *Stalo se jedné noci*, čímž tvůrci odkazují na film, který screwballový žánr odstartoval, a zároveň postupně vidíme, jak Peterovo zaměstnání ztrácí typicky anti-hrdinovsky na významu. V případě Petera Amese by se dalo hovořit o jistém vývoji mužské postavy v porovnání s jeho jmenovcem z Caprova filmu. Přestože je zpočátku velice kritický vůči společnosti, setkání s Melsou ho změní. Peterova snaha zjistit identitu vraha je pak pro samotnou společnost přínosnější než jeho kritika systému. Jeho protihráčkou je bohatá, chytrá a nezávislá Melsa, přičemž z jejich nevráživosti se postupně zrodí láska, což opět odpovídá screwballové syntaxi, která je zpečetěna neromantickým finálním polibkem.

*Ztřeštěná* je netypická především po vizuální stránce. Díky scénám odehrávajícím se v noci vrhají postavy či předměty stín, dále vidíme pečlivé nasvícení očí, kdy zbytek obličeje je zahalen do tmy či detaily na přibližující se chodidla a zbraň. Také jsou zde často použity polodetaily na Melsinu tvář, které mají především ukazovat její emoce a v souvislosti s následujícími záběry i myšlenkové pochody – například v nemocnici napřed vidíme polodetail na její zamračený obličej, a až pak pohled na tácek s jídlem, díky kterému Melsa zjistí, že jí Peter lže. Co však tomuto filmu ze screwballové syntaxe schází, je jednoznačné poselství, že je důležité si v životě užívat, což je možná dáno částečně tím, že zde absentují groteskní momenty, které by postavy na to, jak dokáže být život zábavný, upozorňovaly. Avšak nechybí zde syntaxe ohledně souboje pohlaví, který je navíc veden na několika úrovních a mezi vícero postavami, ne jenom mezi hlavními představiteli. Co je však možná důležitější, žánrovou sémantiku naplňují především postavy. Setkáváme se pravděpodobně s jednou z nejaktivnějších ženských screwballových hrdinek vůbec a nepostrádáme ani nemalé množství vedlejších postav, které svou jedinečností a výstředností posilňují screwballový žánr. Detektivní zápletky navzdory se tedy

především díky těmto přítomným sémantickým a syntaktickým prvkům může *Ztřeštěná* řadit do kanónu screwballových komedií.

### 3.4 Vždyť jsme jen jednou na světě

Snímek *Vždyť jsme jen jednou na světě* z roku 1938 neovlivnilo tolik míchání žánrů jako to, že byl natočen významným režisérem třicátých let, Frankem Caprou. Catherine Jurca si všímá, že film je nejen screwballovou komedií, nýbrž i typickým snímkem režiséra, o jehož filmech by se dalo hovořit jako o žánru samo o sobě.<sup>128</sup> Patrick Caruso a S. Brent Plate poukazují na to, že Caprovi se v třicátých letech povedlo v Hollywoodu něco doposud nevidaného, když bylo Caprovo jméno uvedeno nad titulem filmu, čímž by se dal považovat za prvního hollywoodského autora, který předběhl francouzskou auteurskou teorii o dvě desítky let.<sup>129</sup> V úvodních titulcích tedy vidíme nápis „Frank Capra’s *You Can’t Take It With You*“<sup>130</sup> a o několik okének později je znovu Caprovi věnován titulek režiséra snímku. Vedle Catheriny Jurcy o tomto filmu smýšlí jakožto o screwballové komedii Thomas Schatz, pro kterého se snímek z režisérové tvorby po roce 1934 nejvíce přibližuje ryzí screwballové romanci.<sup>131</sup> Aplikací sémanticko-syntaktického přístupu by však mělo vyjít najevo, že pozice *Vždyť jsme jen jednou na světě* v kanónu screwballových filmů není tak jednoznačná.

Jestliže je pro screwballovou komedii příznačná hlavní dvojice, kdy jsou muž a žena protipóly, které mezi sebou vedou souboj pohlaví, ale nakonec se ze vzájemné nevraživosti zrodí láska, už zde se dostáváme k jednomu z problémů Caprova filmu. Tony Kirby a Alice Sycamore tvoří pár, který v době, kdy je poznáváme, má těsně před zasnoubením a nevidíme z jejich života nic, co předcházelo tomu, než se dali dohromady, čímž jsme ochuzeni o screwballovou syntaxi nestandardních námluv. Nejsou ani párem formátu Kerbyových z *Přátel z onoho světa*, jenž poskytuje svým

---

<sup>128</sup> JURCA, Catherine, *Hollywood 1938: Motion Picture’s Greatest Year*. Berkeley: University of California Press, 2012, s. 130.

<sup>129</sup> CARUSO, Patrick, PLATE, S. Brent, When Your Family is Other, and the Other Your Family: Freedom and Obligation in Frank Capra’s *You Can’t Take It With You*. In: JASPER, David, PLATE, S. Brent. *Imag(in)ing Otherness: Filmic Visions of Living Together*. Atlanta: Oxford University Press, 1999, s. 100.

<sup>130</sup> *Vždyť jsme jen jednou na světě* Franka Capry

<sup>131</sup> SCHATZ, Thomas, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System*. New York: Random House, 1981, s. 178.

několikaletým manželstvím prostor pro jiné výstřední eskapády. Naopak, Tony a Alice dávají volný průchod svým citům a jsme svědky projevů jejich vzájemné náklonnosti. Například polibek, který si dvojice v polovině filmu vymění, nelze považovat jako jeden z těch, kterými se vyznačovaly předchozí, mnou analyzované, filmy. Tony s Alicí jsou zachyceni v polodetailu, kdy po polibku v nakloněném a nasvíceném obličejí Alice spatřujeme zamilovaný pohled, kterým se na Tonyho dívá. Chybí zde odstup od hlavní dvojice a převládá snaha o romantické ztvárnění políbení milenců.

Jedním z důvodů, proč zde nespátřujeme charakteristickou screwballovou dynamiku mezi partnery, je ten, že Tony ani Alice neodpovídají typickým žánrovým protagonistům. Jestliže hlavní hrdinka bývá bohatá, nezávislá a spontánní žena, pak u Alice jen stěží nacházíme aspoň jeden z těchto rysů. Oproti své rodině je nejméně výstřední postavou, neváže se k ní žádná příznačná vlastnost, jako například k její matce, jež našla zalíbení v psaní divadelních her. Jako jediná dochází pravidelně do zaměstnání, které neslouží k vykreslení její emancipace, nýbrž zde funguje jako prostředí, kde se stýká s Tonym. Ačkoliv je pyšná na svého dědečka, jenž vede rodinu k tomu, aby si užívali života a nedělali nic, co je nebaví, celkovou výstřednost své rodiny vnímá jako hendikep. Když se schyluje k tomu, že její rodinu navštíví Tony s rodiči, žádá Alice všechny své příbuzné, aby se chovali normálně, a požaduje například, aby byly do sklepa odklizeny veškeré předměty, které nezapadají do obrazu spořádané rodiny. Jestliže v jiných screwballových komediích je ztřeštěnost postav jejich výsadou, zde je to něco, zač se Alice stydí. Jediný okamžik, kdy vidíme Alice v hravé poloze, je ten, kdy se sklouzne ve svém domě po zábradlí, což pak opakuje i ve scéně, v níž nečekaně přijde Tony s rodiči na návštěvu o den dříve. Takové gesto se ihned stane něčím, zač se Alice hanbí, čímž opět dochází k potlačování sebe sama. Nicméně Alice se stane aktivní postavou v momentě, kdy Kirbyovi nechtějí u soudu sdělit pravý důvod jejich návštěvy domácnosti Vanderhofů. Alice se tedy rozhněvá a soudci vylicí, že Tony s rodiči se měli ten večer seznámit s její rodinou, jelikož se chtějí vzít. Následně se Alice přestěhuje ke své kamarádce do Connecticutu, jelikož nechce žít nadále ve městě, jež by jí připomínalo nevydařené zasnuby s Tonym. Přestože by se dal tento krok považovat s přihlédnutím k sémantice screwballové hrdinky jako nezávislý a svěhlavý, brzy se z dopisu, který Alice své rodině pošle, dozvídáme, jak jí je na novém místě smutno a že pláče

před spaním. Je tedy jasné, že se Alice musí zase vrátit ke své rodině, aby byla šťastná, a proto je nutné, aby byl její vztah s Tonym opět urovnán, z čehož vyplývá, že Alicina nezávislost má své meze.

Tak, jak Alice nenaplnuje příznačné rysy screwballové protagonistky, ani Tony neodpovídá typickému žánrovému anti-hrdinovi. Při setkání s Alicinou rodinou není jejich výstředností frustrován, nýbrž okouzlen a pobaven. Je si vědom toho, že Alice nabádá své příbuzné, aby se během návštěvy Kirbyových chovali co nejnorněji, a proto se rozhodne překvapit Alicinu domácnost neplánovaně o den dříve, než bylo plánováno. Přeje si, aby všichni mohli být sami sebou, což se nesetká s Aliciným pochopením. Zároveň je Tony přesvědčen o tom, že si chce Alici vzít za každou cenu, a proto vzdoruje svému otci, který se ke sňatku staví skepticky. Je tedy postavou, jež ví, co chce a nenechá se ničím rozhodit, což opět vybočuje ze sémantiky týkající se screwballového hlavního hrdiny. Již v úvodu filmu spatřujeme, že jej práce v bance nenaplnuje. Je přítomen u otcova jednání s partnery a ne jeden prostrh na Tonyho nám ukazuje jeho znuđenost. Zároveň o něm víme pouze to, že je v bance viceprezidentem, avšak nevidíme ho plnit žádné povinnosti, ani netušíme, jaký je rozsah jeho pravomocí. Díky setkání s Alicinou rodinou pochopí, že by měl v životě dělat něco, co by mu přinášelo radost, a proto se i v tomto ohledu postaví svému otci a odmítne nadále v bance pracovat. I v pracovní sféře je Tony cílevědomým aktérem, jenž nemá nic ze znuđeného, leč neukotveného akcionáře George Kerbyho z *Přátel z onoho světa*. Tony je i tím, který jako první vysloví nahlas své city, což se opět vymyká chování screwballové dvojice, kde si většinou žena uvědomuje své city dříve než muž.<sup>132</sup> Jeho vyznání zde ale naplňuje stejně jako odlišně pojaté zachycení polibku sémantiku romantických filmů, ve kterých je muž ten dominantnější. Přestože je celý film prostoupen názory na politiku a společnost jak ze strany dědečka Vanderhofa, tak Tonyho otce, samotný Tony zůstává postavou apolitickou. Jeho cílem je oženit se s Alicí a problémy, jako například snaha jeho otce vykoupit pozemky obyčejných lidí, aby mohla být postavena továrna na zbraně, se jej nedotýkají a ani se k nim nevyjadřuje. Tento nezáměr o okolní dění by se dal v jistém smyslu chápat jako charakteristický rys screwballového hlavního protagonisty – jestliže je Tonyho největším přáním sňatek

---

<sup>132</sup> GLITRE, Kathrina, *Hollywood Romantic Comedy: States of the Union, 1934-65*. Manchester: Manchester University Press, 2006, s. 52.

s Alicí, komentování stavu společnosti by zeslabovalo důležitost jeho hlavního úmyslu.

Jak již bylo zmíněno výše, o výstřednost se zasluhují vedlejší postavy, především Alicina rodina. Srovnáme-li je s rodinou Bullockových z *Jejího komorníka* či tetou Susan z *Leopardí ženy*, i zde však vidíme jistý rozdíl. Postavy zdaleka nejsou elegantní (Alicina sestra například ráda žvýká s otevřenou pusou) a taky nejsou majetné, a proto se zde jedná o jiný typ ztřeštěnosti, která nepramení z excentrických kratochvil bohaté vrstvy. Výstřední jsou proto, že dělají to, co je baví a nezajímá je okolní svět či vydělávání peněz. Ve filmu jsou například v rámci jednoho celku zachyceny všestranné aktivity členů domácnosti. Alicina matka maluje pana DePinnu, děda Vanderhof hází šipky, Essie tancuje na pokyny pana Kolenkhova, její manžel jí k tomu zajišťuje hudební doprovod a sluha Donald rozprostírá stůl, na kterém sedí rodinný havran. Posléze vidíme Donalda tančit se svou družkou Rhebou v kuchyni, a proto se dá říct, že se výstřednost nevztahuje jen na samotnou rodinu, ale i na ostatní členy domácnosti, ať již sluhy či rodinné přátelé, jako např. pana DePinnu. Interakce mezi samotnými postavami by se pak daly v některých případech považovat za ukázky screwballovsy alogických rozhovorů. Například Penny, Alicina matka, si stěžuje, že její dcera pracuje dlouhé dny v kloboučnictví a přeje si, aby v něm dala výpověď. Její otec, dědeček Vanderhof, ji opraví, že je Alice už víc jak pět měsíců zaměstnaná v bance, načež si Penny povzdechne, že to je škoda, protože v daném kloboučnictví měla vyhlédnutý jeden klobouk. Zároveň ve snímku při expozici postav vážne tempo filmu, které bývá pro screwballový žánr příznačné svým rychlým spádem. Napřed se o rodině Vanderhofových dozvídáme z úst dvou zaměstnanců pracujících pro Tonyho otce. Jeden z nich popisuje, jak si každý člen domácnosti dělá, co si přeje a přibližuje i konkrétní záliby postav. Po scéně, kdy navštíví banku dědeček Vanderhof, vidíme ostatní rodinné příslušníky oddávat se svým charakteristickým aktivitám, a následně, když se vrátí dědeček domů i s panem Poppinsem, znovu jsme svědky představování jednotlivých postav a jejich zálib. Tedy ani po formální stránce zde nenacházíme svižné tempo a břitké dialogy, jež často ženou děj screwballových komedií rychle kupředu.

Na základě čeho se tedy Catherine Jurca i Thomas Schatz rozhodli považovat *Vždyť jsme jen jednou na světě* za screwballovou komedii? Jelikož oba teoretici

vnímají *Stalo se jedné noci* jako žánrový prototyp, dá se v obou filmech vytyčit podobná tendence, a to kritika společnosti. Zároveň se ale jedná o prvek, který není ve filmech žádného dalšího režiséra screwballových komedií zastoupen do takové míry, a proto by se dalo mluvit jakožto o Caprově ozvláštnění tohoto žánru. S přihlédnutím k definovaným nástrojům při mixování žánru Ricka Altmana by se dalo v přeneseném slova smyslu hovořit o tom, že do podoby snímku zasahuje bohatá juxtapozice. Jestliže můžeme film a jeho děj vnímat jako puzzle, kdy jeden vybraný kousek skládačky není ovlivněn pouze konkrétní příčinou a následkem, nýbrž několika obklopujícími díly, potom na *Vždyť jsme jen jednou na světě* působí rukopis režiséra a témata, kterým se věnoval i několik let před natočením této komedie. Ve *Stalo se jedné noci* pocházejí hlavní protagonisté z jiných prostředí a jejich odlišná výchova a světonázor spolu utvářejí jeden z konfliktů filmu. Ve *Vždyť jsme jen jednou na světě* se znovu setkáváme s představiteli dvou rozdílných světů, ale tentokrát je tím bohatým muž páru. Za povšimnutí stojí, že na rozdíl od Ellie ze *Stalo se jedné noci* není Tonyho postava tolik naivní a neznalá života. Jestliže v Caprově pozdějším snímku chybí screwballový souboj pohlaví, je zde patrný jiný souboj, a to dvou odchylných přístupů k životu. Tonyho rodiče nesouhlasí se svatbou proto, že by si pro Tonyho přáli partii ze stejné společenské vrstvy. V cestě tedy nestojí výstřednost Aliciny rodiny, ale sociální nerovnost. Capra pak ukazuje tyto „obyčejné“ postavy jako ty pozitivní, které mají díky svému chování a přístupu k životu spoustu přátel, kdežto bohatí a ambiciózní kapitalisté jsou odsouzeni k tomu, aby zůstali sami a nešťastní. Nicméně proto, aby mohl nastat uvěřitelný obrat Tonyho otce k lepšímu, bylo důležité, aby nebyl ztvárněn jako čistě záporná postava, čehož si všímá Magdalena Grabias ve své knize *Songs of Innocence and Experience: Romance in the Cinema of Frank Capra*.<sup>133</sup>

V závěru filmu hraje Tonyho otec spolu s dědečkem na harmoniku, načež si uvědomí, že si v životě zapomněl užívat. Pohlédne na Tonyho s Alicí a s úsměvem na rtech pokyne hlavou, čímž vyslovuje souhlas k jejich sňatku. Pro Davida R. Shumwaye jsou ve screwballových komediích „*dcery (...) předmětem výměny mezi otcem a manželem*.“<sup>134</sup> V tomto snímku dochází k tomu, že jsou to

---

<sup>133</sup> GRABIAS, Magdalena, *Songs of Innocence and Experience: Romance in the Cinema of Frank Capra*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, s. 77.

<sup>134</sup> SHUMWAY, David R., *Screwball Comedies: Constructing Romance, Mystifying Marriage*. In: GRANT, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press, 2012, s. 472.

rodiče ženicha, kteří musejí se svatbou souhlasit. Samotný Alicin otec je v ději marginální postavou, jenž se o osobní život své dcery nezajímá a tuto úlohu přebírá dědeček Vanderhof, který se Alice ptá například na to, zda je s Tonym legrace, což odpovídá jeho charakteru, kdy je pro něj zábava důležitou součástí života a vztahů. Pro Capru má ale dějová linka týkající se sňatku dvou postav jiný rozměr než ten, jenž zkoumá David R. Shumway, pro kterého je důležitá úloha patriarchátu v hollywoodských komediích.<sup>135</sup> Aby totiž Tonyho otec mohl souhlasit se sňatkem, musí napřed dojít k poznání, že životní dráha, kterou si zvolil, jej nečiní šťastným a že by měl dělat to, co ho skutečně baví. Až potom si tedy uvědomí, že by si pro svého syna nemohl přát nic lepšího než to, aby se řídil svými vlastními city a názory. Cesta ke svolení k sňatku je současně cestou, jak dojít k poznání, že je důležité si umět v životě užívat. Toto poselství je zároveň signifikantní součástí většiny screwballových komedií. Ve *Vždyť jsme jen jednou na světě* dochází k tomuto závěru vícero postav – nejedná se jen o pana Kirbyho a jeho ženu, ale vlastně i o jejich syna, který z banky odejde proto, aby se věnoval tomu, co ho zajímá, ale taky například o pana Poppinse či pana DePinnu. Tím, že toto poselství k divákovi promlouvá na vícero úrovních, a zároveň je důležitou součástí majority zástupců screwballového žánru, by se dalo uvažovat o tom, že je tímto vyvážena taková sémantika či syntaxe, která film naopak od jiných screwballových snímků výrazně odlišuje. K tomu, aby bylo sdělení ohledně důležitosti užívání si života nesporné, je využíváno nástrojů jako například užívání nadměrného množství materiálu. Předtím, než Tony svému otci oznámí, že nehodlá nadále pracovat v bance, navštíví Kirbyho pan Ramsay, jenž býval napřed jeho přítelem, ale nakonec se z nich stali podnikatelští rivalové. Ramsay mluví o tom, že kvůli svému chování zůstane Kirby jednoho dne sám, nešťastný a bez přátel. Ramsay následně omdlí, je vyveden z místnosti a o několik minut později se dozvídáme, že Ramsay zemřel. Smrt této postavy můžeme chápat jako destabilizující prvek screwballového žánru, jenž je tu ale od toho, aby Kirbyho jednoznačně upozornil na konečnost života. Kirby nakonec změní svou životní filozofii a konflikt pramenící z nerovného společenského původu milenců je zažehnán, načež všechny dějové linky vyústí do šťastného konce.

---

<sup>135</sup> SHUMWAY, David R., *Screwball Comedies: Constructing Romance, Mystifying Marriage*. In: GRANT, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press, 2012, s. 465.



Frank Capra filmem *Vždyt' jsme jen jednou na světě* navázal na téma sociální nerovnosti, kterým se zabýval již ve svém filmu *Stalo se jedné noci*. Přestože především hlavní protagonisté, milenci Tony a Alice, neodpovídají charakteristikám screwballového žánru, Capra na rozdíl od jiných tvůrců nemálo posílil typické poselství screwballových komedií. O *Vždyt' jsme jen jednou na světě* se dá smýšlet jako o filmu, ve kterém režisér nápadně formuluje svůj světonázor a dává výrazný prostor kritice společnosti, ale zároveň akcentuje sdělení o důležitosti vychutnávání si života, čímž naplňuje žánrovou syntaxi, díky které by se o snímku zejména sémantickým odchylkám navzdory dalo uvažovat jako o screwballové komedii.

## Závěr

Cílem mé práce bylo pomocí sémanticko-syntaktické žánrové analýzy Ricka Altmana prostřednictvím filmů *Leopardí žena*, *Přátelé z onoho světa*, *Ztřeštěná* a *Vždyt' jsme jen jednou na světě* identifikovat, k jakým obměnám došlo v rámci screwballového žánru a zda tyto změny pramenily z míchání žánrů. Napřed bylo důležité stanovit sémantiku a syntaxi screwballové komedie, aby jejich případné nenaplnění v jednotlivých filmech mohlo být dáno do souvislosti zejména s odlišným žánrem. Pokud byla odhalena sémantika či syntaxe charakteristická pro jiný než screwballový žánr, bylo namístě zkoumat, zda je těmito zásahy původní screwballový rámec filmu podkopáván či naopak podporován.

Důležitými sémantickými prvky screwballové komedie jsou protichůdní protagonisté. Muž bývá často frustrovaným a apolitickým anti-hrdinou, jehož protipólem je pak aktivnější a nezávislá žena. Příznačný je pro obě postavy vzájemný souboj pohlaví, jenž vede k přerodu nenávisti v lásku, načež však příběh nemusí nutně skončit svatbou či zasnoubením, nicméně častokrát jsme svědky neromantického závěrečného polibku hrdinů, jenž může dokonce i zcela absentovat. Charakteristická je i přítomnost vedlejších postav, které buďto plní roli „nežádoucích“ snoubenců, anebo naopak podporují svou výstředností ztřeštěný ráz příběhu. Jelikož pocházejí především ženské protagonistky z bohatých vrstev, děj se zpravidla odehrává ve velkoměstech a jsme svědky přepychově zařízených interiérů. Po formální stránce je výrazná vizuální komika, groteskní momenty a rychlý spád dialogů a střihu. Dohromady pak tyto sémantické prvky naplňují žánrovou syntaxi, která má zdůrazňovat důležitost hry a užívání si života.

Při analýze *Leopardí ženy* se ukázalo, že se jedná o žánrový prototyp, který přílehavěji naplňuje sémantiku a syntaxi screwballové komedie než snímek *Stalo se jedné noci*, jenž screwballovou éru odstartoval. K míchání žánrů došlo v případě *Přátel z onoho světa*, kde byly poprvé využity prvky fantasy, jež však v tomto případě sloužily k tomu, aby buďto podporovaly či přímo vytvářely screwballové konvence. Neviditelní duchové se chovají ztřeštěněji než před smrtí a dávají vzniknout několika groteskním situacím, které jsou pro screwballovou komedii typické. Navíc jakožto neživé bytosti výrazněji upozorňují vedlejší postavy na to, že by si měly užívat života, dokud ještě mohou. Fantaskní elementy tedy nedestabilizují screwballový žánr, nýbrž ho naopak pomáhají naplnit. V případě *Ztřeštěné* spatřujeme míchání screwballové

komedie s detektivní zápletkou, kde přítomnost nejedné vraždy a samotný proces vyšetřování podkopává screwballový žánr. Chybí zde i vizuální komika či poselství ohledně důležitosti zábavy v životě. Opomenuty by však neměly být vedlejší postavy, které pomáhají dotvářet výstřední svět příběhu, přičemž je patrný souboj i mezi přítelkyněmi hlavní protagonistky a policií. Mezi vedlejší aktéry spadá i postava nadporučíka Brenta, která je ve své podstatě vypůjčena ze sémantiky detektivního filmu, zde však plní komediální roli a screwballový žánr nepodrývá. Na *Ztřeštěnou* je ale žádoucí nahlížet jako na screwballovou komedii především díky hlavním protagonistům, kteří po povahové stránce odpovídají screwballové sémantice, a navíc mezi sebou vedou příznačný souboj pohlaví, který výustí v lásku a šťastný konec. Šťastný konec se odehraje i ve snímku *Vždyt' jsme jen jednou na světě*, kde však pozice Caprova snímku v kanónu screwballových komedií není tak jednoznačná. V příběhu nevidíme souboj pohlaví mezi hlavními protagonisty, nýbrž střet dvou odlišných rodin a jejich světů. Tato obměna v rámci screwballového žánru není ale způsobena mícháním žánrů, nýbrž režisérovým rukopisem. Capra ve filmu *Vždyt' jsme jen jednou na světě* potlačil žánrovou sémantiku, zabýval se společenskokritickými tématy, kterým se věnoval i ve svých předchozích filmech, a posílil syntaxi týkající se poselství screwballových komedií, čímž nakonec je uvažování o příslušnosti Caprova díla mezi ostatní zástupce screwballového žánru opodstatněné.

Na základě čtyř různých snímků z let 1937–1938 jsem se snažila dokázat, že v případě míchání screwballové komedie s jinými žánry nedocházelo nutně k tomu, že by byl původní žánr destabilizován, ba naopak sémantické prvky vypůjčeny z jiných žánrů napomohly nevídaně naplnit konvence screwballové komedie. Osobitý postoj k žánru režiséra Franka Capry sice nesmíchal několik žánrů dohromady, ale potlačil několik typických screwballových prvků na úkor formulace svého vlastního světónázoru. Zároveň byla ale tímto přístupem zřetelně posílněna screwballová syntaxe, pročež by se dalo hovořit o tom, že je skutečně důležité se při žánrové analýze dívat nejen na sémantiku či výlučně syntaxi daného snímku, nýbrž obě roviny propojit.

## Seznam použitých zdrojů

### Prameny

Analyzované filmy

*Leopardí žena (Bringing Up Baby, USA, 1938)*

**Režie:** Howard Hawks. **Scénář:** Dudley Nichols, Hagar Wilde. **Předloha:** Hagar Wilde. **Kamera:** Russel Metty. **Střih:** George Hively. **Hudba:** Roy Webb. **Hrají:** Katharine Hepburn, Cary Grant, Charlie Ruggles, May Robson, Walter Catlett, Barry Fitzgerald, Leona Roberts, Fritz Feld a další. **Producent:** Howard Hawks, RKO Radio Pictures, Inc. **Formát:** 1.37:1, anglicky, 102 minut. **Premiéra:** 18. února 1938. **Použitá verze:** Nosič DVD, 102 minut, Turner Home Ent., 2011.

*Prátele z onoho světa (Topper, USA, 1937)*

**Režie:** Norman Z. McLeod. **Scénář:** Jack Jevne, Eric Hatch, Eddie Moran. **Předloha:** Thorne Smith. **Kamera:** Norbert Brodine. **Střih:** William Terhune. **Hudba:** Marvin Hatley, Arthur Morton. **Hrají:** Constance Bennett, Cary Grant, Roland Young, Billie Burke, Alan Mowbray, Eugene Pallette, Elaine Shepard a další. **Producent:** Hall Roach, Metro-Goldwyn-Mayer Corp., Hal Roach Studios, Inc. **Formát:** 1.37:1, anglicky, 97 minut. **Premiéra:** 16. července 1937. **Použitá verze:** Nosič DVD, 97 minut, Lions Gate, 2003.

*Vždyť jsme jen jednou na světě (You Can't Take It With You, USA, 1938)*

**Režie:** Frank Capra. **Scénář:** Robert Riskin. **Předloha:** George S. Kaufman, Moss Hart. **Kamera:** Joseph Walker. **Střih:** Gene Havlick. **Hudba:** Dimitri Tiomkin. **Hrají:** Jean Arthur, Lionel Barrymore, James Stewart, Edward Arnold, Spring Byington, Ann Miller, Mary Forbes, Mischa Auer a další. **Producent:** Frank Capra, Columbia Pictures Corporation. **Formát:** 1.37:1, anglicky, 126 minut. **Premiéra:** 29. září 1938. **Použitá verze:** Nosič DVD, 126 minut, Warner Archives, 2013.

*Ztřeštěná (The Mad Miss Manton, USA, 1938)*

**Režie:** Leigh Jason. **Scénář:** Phillip G. Epstein. **Předloha:** Wilson Collison. **Kamera:** Nicholas Musuraca. **Střih:** George Hively. **Hudba:** Roy Webb. **Hrají:** Barbara Stanwyck, Henry Fonda, Sam Levene, Frances Mercer, Stanley Ridges,

Whitney Bourne, Penny Singleton, Hattie McDaniel a další. **Producent:** P. J. Wolfson, RKO Radio Pictures, Inc. **Formát:** 1.37:1, anglicky, 80 minut. **Premiéra:** 21. října 1938. **Použitá verze:** Nosič DVD, 80 minut, Warner Archives, 2009.

## Literatura

ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999. s. 246. ISBN 978-0851707174.

BALIO, Tino. *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939*. Berkeley: University of California Press, 1995. s. 483. ISBN 9780520203341.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Dějiny filmu*. 2. upravené vydání Praha: Akademie múzických umění v Praze, Nakladatelství Lidové noviny, 2011. s. 780. ISBN 978-80-7331-207-7.

BRITTON, Andrew. Cary Grant: Comedy and Male Desire (1986). In: BRITTON, Andrew. *Britton on Film: the Complete Film Criticism of Andrew Britton*. Detroit: Wayne State University Press, 2008. s. 560. ISBN 978-0814333631.

CARUSO, Patrick, PLATE, S. Brent. When Your Family is Other, and the Other Your Family: Freedom and Obligation in Frank Capra's *You Can't Take It With You*. In: JASPER, David, PLATE, S. Brent. *Imag(in)ing Otherness: Filmic Visions of Living Together*. Atlanta: Oxford University Press, 1999, s. 240. ISBN 9780195345476.

CAVELL, Stanley. Leopards in Connecticut. In: CAVELL, Stanley. *Pursuit of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1981. s. 283. ISBN 978-0674739062.

DIBATTISTA, Maria. *Fast-talking Dames*. New Haven: Yale University Press, 2001. s. 384. ISBN 0-300-08815-9.

GATES, Philippa. *Detecting Women: Gender and the Hollywood Detective Film*. Albany: SUNY Press, 2011. s. 410. ISBN 9781438434063.

GEHRING, Wes D. *Romantic vs. Screwball Comedy: Charting the Difference*. Lanham: Scarecrow Press, 2002. s. 224. ISBN 978-0-8108-4424-7.

GEHRING, Wes D. *Screwball Comedy: Defining a Film Genre*. Muncie: Ball State University, 1983. s. 27.

GLITRE, Kathrina. *Hollywood Romantic Comedy: States of the Union, 1934-65*. Manchester: Manchester University Press, 2006. s. 208. ISBN 978-0-7190-7079-2.

GRABIAS, Magdalena. *Songs of Innocence and Experience: Romance in the Cinema of Frank Capra*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, s. 230. ISBN 9781443850957.

HORTON, Andrew. *Laughing Out Loud: Writing the Comedy-Centered Screenplay*. Berkeley: University of California Press, 2000. s. 230. ISBN 9780520220157.

JURCA, Catherine. *Hollywood 1938: Motion Picture's Greatest Year*. Berkeley: University of California Press, 2012. s. 272. ISBN 9780520233706.

KELLOW, Brian. *The Bennetts: An Acting Family*. Lexington: University Press of Kentucky, 2004. s. 576. ISBN 978-0-8131-2329-5.

MACDOWELL, James. *Happy Endings in Hollywood Cinema: Cliché, Convention and the Final Couple*. Edinburg: Edinburgh University Press, 2013. s. 218. ISBN 9780748680184.

RICHTER, Karola. *Screwball-Comedies als Produkt ihrer Zeit: ‚Don't make them sexual – make them crazy instead.‘* Hamburg: Diplomica Verlag, 2009. s. 88. ISBN 978-3836674539.

SCOTT, Ian. *In Capra's Shadow: The Life and Career of Screenwriter Robert Riskin*. Lexington: University Press of Kentucky, 2006. s. 288. ISBN 9780813171357.

SHUMWAY, David R. *Screwball Comedies: Constructing Romance, Mystifying Marriage*. In: GRANT, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader IV*. 4. vyd. Austin: University of Texas Press, 2012. s. 784. ISBN 978-0292742062.

SCHATZ, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System*. New York: Random House, 1981. s. 297. ISBN 978-0075536239.

## **Internetové zdroje**

TILLEY, Oliver. American Movies' „Closest Equivalent to Restoration Comedy.“ *Kinema.uwaterloo.ca* [online]. ©1993-2014 [cit. 10. 2. 2017]. Dostupné z: <http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=460&feature>

**NÁZEV:**

Sémanticko-syntaktický přístup k prototypu a variacím screwballové komedie

**AUTOR:**

Věra Starečková

**KATEDRA:**

Katedra divadelních a filmových studií

**VEDOUCÍ PRÁCE:**

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

**ABSTRAKT:**

Předmětem bakalářské práce je sémanticko-syntaktická analýza čtyř screwballových komedií z let 1937–1938. V první části je představena žánrová teorie Ricka Altmana následována vymezením sémantiky a syntaxe screwballové komedie. Na základě snímků *Leopardí žena*, *Přátelé z onoho světa*, *Ztřeštěná* a *Vždyť jsme jen jednou na světě* je zjišťováno, do jaké míry jsou naplňovány charakteristiky screwballové komedie vytyčené v teoretické části. *Leopardí žena* je identifikována jako žánrový prototyp a u zbylých snímků jsou pojmenovány sémantické a syntaktické prvky, které byly převzaty z jiných žánrů. Je zkoumáno, do jaké míry přejímání odlišné sémantiky či syntaxe ovlivňuje screwballový žánr, přičemž autorka dochází k závěru, že žánrová hybridizace (či v případě Caprova snímku *Vždyť jsme jen jednou na světě* režisérův osobitý přístup k žánru) nedestabilizuje screwballový žánr, nýbrž pomáhá naplňovat jeho konvence.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

screwballová komedie, žánrová analýza, *Leopardí žena*, *Přátelé z onoho světa*, *Ztřeštěná*, *Vždyť jsme jen jednou na světě*

**TITLE:**

A Semantic/Syntactic Approach to Screwball Comedy's Prototype and Its Variations

**AUTHOR:**

Věra Starečková

**DEPARTMENT:**

The Department of Theatre and Film Studies

**SUPERVISOR:**

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

**ABSTRACT:**

The subject of the thesis is the semantic/syntactic analysis of four screwball comedies from the years 1937–1938. The first part deals with Rick Altman's genre theory followed by the specification of the screwball comedy's semantics and syntax. On the basis of the movies *Bringing Up Baby*, *Topper*, *The Mad Miss Manton*, and *You Can't Take It With You* it is observed, to what extent are the genre's characteristics, which were defined in the theoretical part, fulfilled. *Bringing Up Baby* is identified as the genre's prototype whereas the semantic and syntactic elements borrowed from other genres, which were found among the rest of the analysed films, are named. It is examined whether the adoption of different semantics and syntax affects the screwball genre. The author comes to the conclusion that the genre's hybridization (or in the case of Capra's *You Can't Take It With You* the director's approach to the genre) does not destabilize the screwball genre but helps to fulfil its conventions.

**KEYWORDS:**

screwball comedy, genre analysis, *Bringing Up Baby*, *Topper*, *The Mad Miss Manton*, *You Can't Take It With You*