

**Univerzita Palackého v Olomouci**  
**Filozofická fakulta**

# **BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**2020**

**Anna Kořenková**

Univerzita Palackého v Olomouci  
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Komparativní analýza filmů**  
*Obchod za rohem a Láska přes internet*

Anna Kořenková

**Katedra divadelních a filmových studií**

Vedoucí práce: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

Studijní program: Filmová, divadelní, televizní a rozhlasová  
studia

Olomouc 2020

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma: Komparace filmů *Obchod za rohem a Láska přes internet* 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 cenné rady při vedení bakalářské práce.

## OBSAH

1. Úvod.....	6
1.1 Předmět a cíle práce.....	7
1.2 Kritické vyhodnocení literatury.....	7
1.2.1 Literatura metodologická.....	8
1.2.2 Literatura předmětná.....	9
2. Metodologická východiska .....	10
2.1 Přístup k žánru.....	10
2.2 Romantická komedie .....	12
2.3 Historie a vývoj romantické komedie.....	18
2.4 <i>Remake</i> podle Constantina Verevise .....	21
2.5 Struktura analýz.....	23
3. Analýza filmů <i>Obchod za rohem</i> a <i>Láska přes internet</i> .....	24
3.1 Analýza filmu <i>Obchod za rohem</i> (1940).....	24
3.2 Analýza filmu <i>Láska přes internet</i> (1998).....	32
3.3 Shrnutí analýz a porovnání snímků .....	41
4. Závěr.....	48
5. Seznam pramenů a literatury .....	50
5.1 Seznam pramenů.....	50
5.2 Seznam literatury .....	50
6. Seznam obrázků .....	52

# 1. Úvod

„Pohled na lásku mnohých z nás formovaly zcela výhradně filmy.“<sup>1</sup>

- Nora Ephron

Ačkoliv může tato věta pronesená na téma romantických komedií působit pateticky, její autorka vycházela z vlastní zkušenosti. Romantické komedie patří k divácky oblíbeným filmům téměř od počátku kinematografie. Již tehdy formovaly a ovlivňovaly představy mladých lidí ohledně vztahů. Přirozená lidská potřeba bavit se v kombinaci se vždy aktuálním tématem lásky se v minulosti ukázala jako výhodná forma jak pro filmové tvůrce, tak pro diváky. Přesto jsou snímky spadající do kategorie se zamilovanou tematikou kritikou a odbornou obcí dlouhodobě spíše podceňovány a přehlíženy.

Přestože se děj v drtivé většině zakládá na jednoduchém vzorci „muž potká ženu“, mohou být narativ i stylové provedení romantické komedie až překvapivě komplikované a promyšlené. Mnoho autorů tohoto typu snímků se neřídí pouze prvoplánovým útokem na divákovy emoce, ale snaží se především kvalitně odvyprávět daný příběh, případně ještě poukázat na současnou situaci například kulturní či ekonomickou. A právě dvěma takovými filmy se tato práce zabývá.

Tématem bakalářské práce je komparace romantických komedií pocházejících od autorů uznávaných jak mezi běžnými diváky, tak mezi filmovými odborníky. Jedná se o film Ernsta Lubitsche *Obchod za rohem* z roku 1940 a jeho *remake* z roku 1998 *Láska přes internet* od Nory Ephron. Tvorbu dvou zmíněných autorů dělí téměř půl století. Spojuje je však to, že si zakládali především na precizně zpracovaném scénáři.

První část práce je věnována romantické komedii jako takové. Problematika žánru je zde popsána z historického a teoretického hlediska. Je objasněn vývoj žánru v průběhu dvacátého století. Aplikace popsaných postupů a znaků v rámci žánru jsou následně vysvětleny v analytické části na zvolených filmech, která zahrnuje jak analýzu obou z nich, tak následně jejich komparaci.

---

<sup>1</sup> Nora Ephron: *Všechno je námět* [dokumentární film]. Režie Jacob BERNSTEIN. USA, HBO, 2015.

## 1.1 Předmět a cíle práce

Cílem bakalářské práce je komparativní analýza filmu Nory Ephron *Láska přes internet* z roku 1998 a původní verze látky, kterou režíroval Ernst Lubitsch již roku 1940. Částečně se také v textu objeví srovnání s dalším, méně slavným *remakem*<sup>2</sup> Lubitschova filmu *In the Good Old Summertime* (1949), tento však nebude hlavním předmětem zkoumání. Důvodem upozadění muzikálové verze filmu z roku 1949 je krátký časový odstup od původního filmu. *Láska přes internet* je film o šedesát let mladší, proto v něm lze pozorovat větší posun společnosti, postav i děje. Navíc snímek *In the Good Old Summertime* vychází do velké míry z původní divadelní hry Miklóse Lászla *Parfumerie*, kdežto film Nory Ephron je přímým *remakem* *Obchodu za rohem*.

Práce se zaměří na popis a porovnání předem vymezených filmových složek snímků Lubitsche a Ephron. U původního filmu s názvem *Obchod za rohem* budou identifikována hlavní témata a motivy a následně bude popsáno, do jaké míry z nich novější verze vychází a jak s nimi pracuje. Aktualizace bude též, kromě tematické roviny, částečně popsána na úrovni stylové a technologické. Zároveň budou oba filmy rozebrány z pohledu žánru romantické komedie.

Po celou dobu se bude text zabývat na tomto konkrétním příkladu problematikou *remaků*, přičemž bude vycházet zejména z textů Constantina Verevise. V dalších ohledech bude práce ukotvena v teorii žánru, konkrétně romantické komedie.

## 1.2 Kritické vyhodnocení literatury

V této kapitole se věnuji objasnění výběru literatury ke zvolenému tématu. Z důvodu nedostatku textů v českém jazyce se jedná v převážné většině o texty a knihy anglické, které zatím nemají oficiální český překlad. Při citování a parafrázování tedy využívám vlastního překladu.

---

<sup>2</sup> V textu pracuji s anglickým pojmem *remake*, neboť toto slovo není v českém jazyce kodifikováno a nemá přesný překlad.

### 1.2.1 Literatura metodologická

Literaturu ke své práci jsem volila a dělila podle několika kritérií. Pro pochopení a zpracování problematiky filmového *remaku* jsem využila zejména knihu Constantina Verevise *Film Remakes*.<sup>3</sup>

Verevis se v ní zabývá *remakem* ze tří různých pohledů. Nejprve ho rozebírá z pohledu produkčního a autorského, poté se jím zabývá z hlediska žánru, zápletky a struktury a následně popisuje institucionální, kritický a divácký pohled na něj.<sup>4</sup> Pro tuto konkrétní práci jsou nejpřínosnějšími částmi publikace samotný úvod a také druhá část zabývající se žánrem, zápletkou a strukturou.

Pro obecné vymezení žánru a práci s ním využívá tento text knihy Thomase Schatze *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*.<sup>5</sup> Dále také čerpá z kapitol knihy *Film/Genres* od Ricka Altmana, kde je popsán sémanticko-syntaktický přístup k žánru, který je využíván při analýzách.<sup>6</sup>

Oba zvolené komparované filmy se žánrově řadí mezi romantické komedie. Z tohoto důvodu jsem další část odborné literatury zaměřila právě na žánr, přičemž budu do velké míry čerpat z knihy Legera Grindona *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History, Controversies*.<sup>7</sup> Tato publikace mi poslouží jako návod k žánrové analýze a ukotvení snímků v kontextu romantických komedií. V bakalářské práci rovněž uplatním její druhou kapitolu, která se věnuje historii a dělí romantické komedie do několika cyklů podle daných specifik. Autor se zároveň v knize, ač krátce, věnuje autorům obou filmů Ernstu Lubitschovi a Noře Ephron i jejich dílu. Oba filmy zasazuje do kontextu podobných filmů, čímž mi usnadňuje orientaci i přehled. Romantické komedii a jejímu vývoji se detailně věnuje také kniha Tamar Jeffers McDonald *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre*, ze které čerpám zejména v kapitole o historii žánru.<sup>8</sup>

---

<sup>3</sup> VEREVIS, Constantine. *Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

<sup>4</sup> Tamtéž, s. 2.

<sup>5</sup> SCHATZ, Thomas. *Hollywood genres: formulas, filmmaking, and the studio system*. Philadelphia: Temple University Press, 1981.

<sup>6</sup> ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: bfi Publishing, 2000.

<sup>7</sup> GRINDON, Leger. *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History, Controversies*. United Kingdom: WILEY-BLACKWELL, 2011.

<sup>8</sup> JEFFERS MCDONALD, Tamar. *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre*. New York: Columbia University Press, 2007.



### 1.2.2 Literatura předmětná

Po důkladné rešerši zdrojů jsem zjistila, že ani k jednomu ze dvou filmů, které ve své práci komparuji, nebyla napsána odborná publikace. Alespoň částečně se filmům věnují pouze knihy pojednávající o díle Ernsta Lubitsche a Nory Ephron.

Pro orientaci v díle Nory Ephron využiji textu Douglase Williamse s názvem *Introspective Laughter: Nora Ephron and the American Comedy Renaissance*.<sup>9</sup> Williams zde rozebírá filmy Ephron, zároveň je ale také navzájem srovnává a hledá v nich souvislosti či podobnosti.

Autor v tomto textu nebere v potaz předlohu filmu *Láska přes internet*, tomu se však dostane připodobnění k dalším filmům Nory Ephron, jako jsou například *Když Harry potkal Sally* (1989) či *Samotář v Seattlu* (1993). Publikace mi tak pomůže nahlédnout na strukturu filmu jako na samostatné dílo, které samo o sobě funguje v kontextu romantických komedií nezávisle na své předloze.

*Obchod za rohem* je z části analyzován v knize *How Did Lubitsch Do It?* od Josepha McBridea, která mi zároveň pomohla zorientovat se v Lubitschových filmech.<sup>10</sup> Kapitoly z této knihy slouží jako zdroj pro zařazení filmu do kontextu jednak Lubitschovy tvorby, ale také popisují film v kontextu dobovém a reflektují okolnosti jeho vzniku. McBride považuje film *Obchod za rohem* za jeden z největších úspěchů Lubitsche v Hollywoodu. Poukazuje rovněž na míru Lubitschových osobních zážitků či zkušeností, které se ve filmu promítly.

*Lásce přes internet* se potom v rozsahu několika stran věnuje Tamar Jeffers McDonald ve své publikaci o romantických komediích.<sup>11</sup> Tento text je opěrným bodem pro část analýzy, která se zabývá identifikací prvků neo-romantické komedie devadesátých let v rozebíraném filmu. Sama autorka totiž snímek využila jako ilustrační příklad při analyzování a izolaci typických prvků žánru pro toto období, což samo o sobě svědčí o tom, že film považuje za jeden z nejrepresentativnějších zástupců romkomů devadesátých let. V závěru zhodnotila současný stav hollywoodských romantických komedií, které podle ní spíše upadají z důvodu

---

<sup>9</sup> WILLIAMS, Douglas. *Introspective Laughter: Nora Ephron and the American Comedy Renaissance*. New York: Limelight Press, 2001.

<sup>10</sup> MCBRIDE, Joseph. *How Did Lubitsch Do It?*. New York: Columbia University Press, 2018.

<sup>11</sup> JEFFERS MCDONALD, pozn. 8, s. 99 – 106.

vyčerpání témat. Nabízí však také řešení do budoucna v podobě kombinace ověřených postupů, nových vyprávěcích postupů a také například využití neobvyklé kombinace žánru.<sup>12</sup>

Tato práce vyplňuje existující mezeru v analýze romantických komedií a jako první nabízí důslednou komparaci dvou zvolených filmů.

## 2. Metodologická východiska

Cílem práce je porovnání dvou filmů čerpajících ze stejné divadelní předlohy. Nejprve je provedena definice žánru, do kterého oba filmy spadají, a to romantické komedie. Jsou pojmenovány obecné znaky a postupy žánru a tyto jsou následně aplikovány na vybrané snímky.

Účelem komparace je zjistit, nakolik se Nora Ephron inspirovala starší verzí příběhu. Cílem není srovnání filmů s původní divadelní hrou *Parfumerie* od Miklóse Lászla z roku 1937, nýbrž vyhodnocení míry inspirace a odkazů novější filmové verze na starší za pomoci žánrové analýzy. Otázkou tedy je, do jaké míry byla převzata témata, motivy i samotný děj a jak s nimi následně bylo naloženo.

### 2.1 Přístup k žánru

*„Při uplatnění pojetí žánru existují meze – není možné, abychom byli příliš důslední. Jakákoli kategorie totiž obsahuje jak nezpochybnitelné, tak i méně jasné příklady.“<sup>13</sup>*

Studiem filmových žánrů se zabývá mnoho odborníků, a vzniklo tak mnoho návodů, jak podle nich žánr definovat a jak přistupovat k filmovému textu, pokoušíme-li se o žánrovou analýzu. Tato práce vychází zejména ze sémanticko-syntaktického přístupu Ricka Altmana. Zmíněný postup je během analýzy kombinován s konkrétním pojetím hollywoodské romantické komedie Legera Grindona a opírá se rovněž o myšlenky Thomase Schatze.

Schatz se ve své knize *Hollywood Genres* podrobně věnuje těm nejstarším z filmových žánrů. Na obecné úrovni popisuje neustále se opakující žánrové vzorce

---

<sup>12</sup> Kniha byla vydána roku 2007, autorka tedy odkazuje na tehdejší současnost.

<sup>13</sup> BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 424.

a následně pomocí těchto vzorců žánry definuje. Tvrdí, že hollywoodský žánrový film se vyznačuje standardizovanou délkou příběhu, zaměřením na ústřední postavu a zároveň specifickými postupy při výrobě (střih, typy záběrů, užití hudby atd.). Porozumění struktúre takového filmu je potom založeno na znalostech a zkušenostech každého diváka, které jsou výsledkem *kumulativního procesu*.<sup>14</sup>

První zhlédnutí westernu či muzikálu může být pro diváka náročné až matoucí kvůli jejich specifické logice a vyprávěcím postupům. Má-li divák možnost vidět více filmů těchto žánrů, dostává se do popředí narativní vzorec a divákova očekávání se začínají formovat.<sup>15</sup> Na základě odezvy od publika mohou potom filmové společnosti posoudit, zda je pro ně stále výhodné takové snímky produkovat.

Schatz tvrdí, že v rámci žánrové analýzy lze ve filmu identifikovat a izolovat složky, které jsou pro daný žánr stejné či podobné. Jedná se například o typické postavy, zápletku, prostředí či specifické tematické otázky. Ty lze zkoumat prostřednictvím postupu převzatého z literatury – sémantickou analýzou. Vztahy mezi těmito složkami, a potažmo i jejich strukturaci v daném žánru, potom zkoumá analýza syntaktická, taktéž původem z literární vědy.

Každý z těchto přístupů má však své slabé stránky. Sémantický sice vysvětlí význam jedné konkrétní složky v rámci filmu, ale nevysvětlí vztahy mezi jednotlivými složkami filmu. Můžeme sice definovat typickou westernovou postavu, tím ale nedefinujeme její vazbu na prostředí, děj či hudbu westernového žánru.

Sémantický přístup má široký záběr, co se aplikovatelnosti na filmy týká. Pokud pouze identifikujeme a izolujeme jednotlivé znaky žánru, je možné najít je stejné či podobné u velkého množství filmů.

Naopak syntaktický přístup se vzdává možnosti této širší aplikovatelnosti výměnou za schopnost identifikovat konkrétní struktury žánrových složek. Výběr filmů s jejich stejným uspořádáním i vztahy se tak logicky velmi zužuje.<sup>16</sup>

Rick Altman se rozhodl tyto dva postupy zkombinovat, a vznikl tak sémanticko-syntaktický model za účelem docílení komplexnějších a přesnějších žánrových

---

<sup>14</sup> SCHATZ, pozn. 5, s. 10 – 11.

<sup>15</sup> Tamtéž.

<sup>16</sup> ALTMAN, pozn. 6, s. 220.

analýz. Altman dokonce zastává názor, že ty nejdůležitější otázky týkající se žánru lze zodpovědět pouze prostřednictvím sémanticko-syntaktické metody.<sup>17</sup>

Tento přístup tedy umožňuje prozkoumat typické složky daného žánru a zjistit, jak tyto prvky společně fungují v konkrétním uspořádání. Následně je možné vyvodit vztahy mezi nimi vznikající, které ve výsledku utvářejí již zmíněná divácká očekávání od žánrového filmu.

Definice žánrů je obecně velmi problematickou a zrádnou záležitostí, jedná se totiž o proměnlivé, hybridizující a neustále se vyvíjející kategorie. Každý člověk si pod slovem western, thriller či komedie představí několik filmů, aniž by nad tím musel obzvlášť přemýšlet. Přesto však není možné zcela přesně definovat každý jeden žánr a s přesností do něj „škatulkovat“ filmy.<sup>18</sup>

Lze pouze vymezit společné znaky, na jejichž základě je možné určit, ke kterým žánrům má film nejbliže. Žánry jako kategorie jsou využívány při popisu filmů, což přímo souvisí také s propagací. Filmový průmysl každým snímkem záměrně cílí na konkrétní publikum. Přiřazením určitého žánru k filmu a jeho následné užití při propagaci oslovuje právě takové diváky. Hybridizace žánrů potom toto potenciální publikum rozšiřuje. Romantická linka může být boční dějovou linií akčních filmů či dramát. Naopak v klasickém hollywoodském vyprávění romantická linka doplňuje linku pracovní takřka od samotného počátku kinematografie a je podstatnou a divácky očekávanou dějovou složkou.<sup>19</sup>

## 2.2 Romantická komedie

Romantické komedie, zkráceně romkomy, jsou žánrem, který je provázen velkým množstvím předsudků a stereotypních představ zejména z pohledu diváků. Jedná se o žánr hybridní, který využívá kombinaci postupů melodramatu a komedie.

Obecným zkráceným vzorcem děje je setkání muže a ženy, kteří si projdou určitými společnými zkušenostmi, setkají se s překážkami, ale nakonec přece jen skončí spolu

---

<sup>17</sup> Tamtéž.

<sup>18</sup>ALTMAN, pozn. 6, s. 423.

<sup>19</sup>JEFFERS MCDONALD, pozn. 8, s. 8.

jako spokojený pár, často manželský. S tímto vzorcem přímo souvisí to, co Jakub Kučera nazývá zúženým horizontem žánrového očekávání.<sup>20</sup>

Vývoj děje romantických filmů je pro diváka velmi dobře předvídatelný, přestože obvykle nemá původ v reálném životě či zkušenosti. Zápětka je naopak často nepravděpodobná, realitě nepodobná až absurdní. Právě tato odlišnost a odpoutanost od skutečnosti a jejích problémů je však to, co v mnoha lidech vyvolává zalíbení v tomto typu filmů.

Žánr byl vždy považován za ženský – tedy tvůrci předpokládali, že obecnstvo filmu bude tvořeno převážně ženami či páry, a tomu se také přizpůsobovali.

Málokterý divák, zejména mužský, dobrovolně přizná, že se rád dívá na romantické komedie. Jakub Kučera, ale také třeba Tamar Jeffers McDonald, tento fenomén fanouškovství, za které se člověk stydí, označují anglickým pojmem *guilty pleasure*. Pro žánr platí, že má nízký kulturní, ale vysoký sociální status s garancí širokého nejen ženského publika. Filmařsky je proto velmi výhodným zbožím. Přesto se v dnešní době jedná spíše o překvapení, dosáhne-li romantická komedie finančního úspěchu v kinech.<sup>21</sup>

Při rozboru zvolených filmů využiji dělení analytických kategorií z knihy Legera Grindona. V úvodní kapitole knihy autor pojmenovává a rozebírá kategorie, které jsou základem romantické komedie a je na nich vystavěn vzorec vyprávění i podstata tohoto žánru.

Nejdříve Grindon popisuje typické konflikty, které se v rámci romantické komedie odehrávají. Říká, že konflikty mezi mužem a ženou jsou ve své podstatě stejné již od nepaměti, a jsou tím pádem vděčným a nestárnoucím námětem. Dochází pouze k aktualizacím konfliktů či přizpůsobení době při zpracování konkrétní látky. Aktualizace tématu je ostatně zásadním bodem také této práce.

V knize jsou popsány tři hlavní typy konfliktů, které lze v takovém filmu očekávat:

---

<sup>20</sup> KUČERA, Jakub. Hollywoodská romantická komedie: Aspekty a proměny žánru, o kterém je hanba mluvit. *Cinepur*. 2009, (63).

<sup>21</sup> JEFFERS MCDONALD, pozn. 8, s. 106.

1) mezi rodiči a dětmi (mezigenerační konflikt), 2) mezi mužem a ženou, 3) vnitřní neboli intrapersonální konflikt postavy.<sup>22</sup>

Druhý uvedený typ je nejčastějším a neočekávanějším konfliktem typické romantické komedie. Zbylé dva mohou probíhat v rámci vedlejší narativní linie.

Leger Grindon dále definuje modelovou zápletku za pomoci konceptu Billyho Mernita, který částečně upravuje. V analytické části bude tento model aplikován na komparované snímky:

1) nenaplněná vášeň – romantická komedie obvykle začíná představením postav, které mají nějaké nenaplněné vášně či touhy. Nejčastěji se jedná o krach či zklamání z předchozího vztahu, může se však jednat také o frustraci v pracovním životě, případně o kombinaci.

2) setkání – v anglickém jazyce je u romantických komedií využíván termín *meet cute*, jedná se o první interakci dvou potenciálních milenců, při které může, ale nemusí, „přelétnout jiskra“.

3) období sblížování – dvě postavy spolu tráví čas a lépe se poznávají, v této části se potvrzuje vzájemná náklonnost.

4) překážky – vztahu začíná něco bránit, obvykle je v této části využit problém z paralelní dějové linie.

5) cesta – ve snaze obejít nastolené překážky se pár ocitá na jiném místě, ocitají se mimo své obvyklé komfortní prostředí a jejich běžné vnímání se změní. Pár projde v této fázi transformací, která ho připraví na opětovné setkání/znovu pochopení.

6) nové problémy – objevují se další problémy, kterým pár musí čelit (děj se tímto záměrně natahuje).

7) volba – protagonista či protagonistka si musí vybrat mezi milovaným člověkem a někým/něčím jiným.

8) krize – volba se neukáže jako správná a pár je ohrožen.

9) epifanie – jde o moment prozření některé z postav.

---

<sup>22</sup> GRINDON, pozn. 7, s. 3.

10) rozuzlení – pár se poučil ze svých chyb, stal se moudřejším a je připraven čelit budoucím nástrahám.<sup>23</sup>

Grindon u tohoto vzorce nicméně uvádí, že je zde dovolena velká flexibilita zejména v pořadí či množství jednotlivých fází. Model je proto nutné chápat jako obecný a spíše jej při analýze přizpůsobit zkoumané látce nežli opačně.

Jedním z užívaných principů romantické komedie, ale i komedie obecně, je podle Grindona koncept tzv. maškarády, který tento žánr provází již od dob Shakespearových her a je primárně zdrojem humoru.<sup>24</sup> Některé příběhy však na maškarádě mohou stavět celou zápletku.

Shakespearův *Večer tříkrálový*<sup>25</sup> je ukázkovým příkladem, jak lze romantický příběh i děj vystavět na pouhém přestrojení postav a prohození role mezi pohlavími. Když se Viola vydává v převleku za svého bratra, pramení z toho mnoho komických situací, ale také konfliktů a překážek stěžejních pro vývoj příběhu.

V případě *Večeru tříkrálového* se jedná o doslovnou maškarádu, kde se žena převléká za muže. Může se ale také jednat maškarádu užitou v metaforickém smyslu slova. Například když jsou postavy, často právě ty ústřední, v rámci příběhu nuceny něco předstírat.

Ve filmu *Jak ztratit kluka v 10 dnech* (2003) se obě hlavní postavy vsadí se svými přáteli. Ben (Matthew McConaughey) se vsadí s kamarády, že si konečně udrží vztah s dívkou Andie (Kate Hudson), a ta zase se svou kamarádkou, že se bude chovat tak hrozně, že se s ní Ben do deseti dnů rozejde sám. Téměř celou dobu se tak ve vztahu obě postavy přetvařují, z čehož vyplývá celý vtip filmu. Přes všechnu přetvářku se však pár do sebe nakonec zamiluje.

Odhalení maškarády, ať už je řešena jakýmkoli způsobem a použita za jakýmkoli účelem, bývá obvykle vyvrcholením filmu. V tuto chvíli se vše vyjasní, vše začne zase dávat smysl a fikční svět je uveden zpět do normálu. Totéž platí také pro diváka. Ten má z maškarády největší potěšení. Divák je totiž vševědoucím pozorovatelem,

---

<sup>23</sup> GRINDON, pozn. 7, s. 9 – 10.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>25</sup> Na motivy této Shakespearovy hry byl natočen komediální film *Super náhradník* (2006), kde se hlavní postava Viola vydává za své dvojče Sebastiána, aby dokázala, že je schopná se chlapcům vyrovnat ve fotbalu.

který se baví nad neznalostí jiných postav a situacemi, které pro nezasvěcené vůbec vtípně nevypadají.

U mnou zvolených filmů na maškarádu také dojde, ale spíše právě na její metaforickou formu. Dochází totiž k situaci, kdy si ústřední páry dopisují, aniž by věděly, že se znají v reálném životě.

Stejně jako maškaráda, také prostředí má zásadní vliv na utváření identity a vývoj postav, tak jako i na jejich vzájemný vztah. Španělský filmový vědec Celestino Deleyto dokonce argumentuje, že zasazení a specifické prostředí (on konkrétně mluví o prostředí až magickém) je jedním ze tří základních kamenů romantické komedie. Autor knihy *The Secret Life of Romantic Comedy* definuje romkom jako průsečík tří elementů: artikulace kulturně specifických projevů ve vztahu mezi pohlavími, onoho zmiňovaného prostoru transformace, ve kterém tato artikulace proběhne, a komické perspektivy, která filtruje celý příběh.

Na druhou stranu ale tvrdí, že ne všechny filmy implikující tyto charakteristiky musí být nutně romantickými komediemi. Filmy jako texty totiž podle něj nejsou ve své podstatě romantickými komediemi, ale spíše pouze užívají konvencí romantické komedie určitým způsobem.<sup>26</sup>

Deleyto dále vysvětluje, že prostředí, které je pro jednu postavu zcela rutinní záležitostí (například pracovní prostředí), může pro druhou postavu představovat prostředí speciální až neobvyklé.<sup>27</sup>

Například také motiv cesty či samotné dopravní prostředky jsou často užívaným postupem, jak symbolicky naznačit mentální růst postav. Cestování autobusem je podstatným prvkem ve filmu *Stalo se jedné noci* (1934). Ve filmu *Prázdniny* (2006) je zase podstatné, že se dvě ženy, vzdálené od sebe půl zeměkoule, rozhodnou vyměnit si na dva týdny domy a žít v přirozeném prostředí té druhé – tedy ve zcela novém a neznámém prostředí se spoustou nových lidí.

V novém prostředí se ocitá také Julia Roberts jako *Pretty Woman* (1990), když ji postava Richarda Gerey dostane z nejnižší vrstvy společnosti až do té nejvyšší.

---

<sup>26</sup> DELEYTO, Celestino. *The Secret Life of Romantic Comedy*. Manchester, UK: Manchester University Press, 2011, s. 46.

<sup>27</sup> GRINDON, pozn. 7, s. 19 – 20.



A příběh filmu Woodyho Allena *Café Society* (2016) se začíná odehrávat ve chvíli, kdy se hlavní hrdina Bobby odstěhuje ze svého rodného Bronxu v New Yorku a snaží se prosadit u svého strýce, úspěšného agenta filmových hvězd v Hollywoodu. V podobné situaci se nachází i Rosie ve snímku *Rande s celebritou* (2004) poté, co v soutěži vyhraje rande se slavným hercem a idolem žen Tedem Hamiltonem.

Romantické komedie také využívají velkou metropoli jako speciální až exotické místo. Obzvláště využívaným pro tyto účely je New York.<sup>28</sup> *Snídaně u Tiffanyho* (1961), *Když Harry potkal Sally* (1989), *Ďábel nosí Pradu* (2006), *Julie a Julia* (2009), *Šťastný Nový rok* (2011) a koneckonců i samotná *Láska přes internet*, všechny tyto filmy s prvky romantické komedie se zde odehrávají a identita velkoměsta v nich hraje velkou roli.

Další kategorií, nad kterou se Grindon ve své knize pozastavuje, jsou postavy. Ty dělí do dvou základních skupin. Jedná se o milence a jejich přátele/důvěrníky a ty, kteří kladou milencům překážky. Typickým příkladem postav, které páru nepřejí, jsou rodiče milenců, jiná vyšší autorita či předchozí partner nebo partnerka jedné z hlavních postav.

Jak již bylo několikrát zmíněno, charakteristickou vlastností romantické komedie je dvojí hrdina, muž a žena, jejichž hlavním úkolem je vytvořit pár. Zásadní je proto také samotný moment propojení těchto dvou linií. Opět existuje mnoho možností, jak a kdy se postavy mohou potkat, obecně lze ale nalézt tři nejčastější.<sup>29</sup>

Postavy se mohou setkat hned na samém začátku nebo se znají ještě dříve, než pro nás jako diváky příběh začíná, a ve filmu pak dále svůj vztah rozvíjí. Je tomu tak například ve filmech *Deník princezny* (2001), *Návrh* (2009) či *S láskou, Rosie* (2014). Ústřední pár se ale také může setkat až později v průběhu děje: *Prázdniny* (2006), *Yes Man* (2008) nebo *Lásky čas* (2013). Jindy k setkání páru dojde až na samotném konci filmu. Typickým příkladem je *Samotář v Seattlu* (1993).

Speciálním případem jsou potom filmy pracující s více dějovými liniemi jako *Až tak moc tě nežere* (2009), *Na sv. Valentýna* (2010), *Šťastný Nový rok* (2011) nebo také snímky, které si pohrávají s chronologií či perspektivou vyprávění, například *500 dní*

---

<sup>28</sup> GRINDON, pozn. 7, s. 20.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 13.

se *Summer* (2009), *Má mě rád, nemá mě rád* (2010), *Lásky čas* (2013) nebo také částečně *La la land* (2016). Rozbor tohoto typu vyprávění by však vystačil na samostatnou práci.

## 2.3 Historie a vývoj romantické komedie

Samotné slovo žánr pochází z francouzštiny a znamená „typ“ nebo „druh“. Hovoříme-li tedy o určitém filmovém žánru, jedná se o skupinu snímků, u kterých je možné rozeznat stejný vzorec z hlediska kompozice, formy či námětu. Do těchto skupin se filmy začaly dělit kolem roku 1910, aby bylo pro diváky jednodušší se orientovat v rychle se rozšiřující nabídce produktů filmového průmyslu.<sup>30</sup>

Pro filmaře byla velkou výhodou minimalizace nákladů, které bylo tehdy docíleno opakovaným užitím rekvizit, kulis, staveb či kostýmů. Drobné variace či úpravy v minulosti úspěšných snímků zaručovaly úspěch filmů nových u téže cílové divácké skupiny.<sup>31</sup> Dá se tedy říct, že fenomén *remaků* má původ již v tomto období, kdy se natáčely podobné filmy na základě úspěchu těch předchozích, i když samotný termín *remake* se začal používat až mnohem později.

Dalším mistrovským marketingovým tahem žánrového filmu bylo a dodnes je obsazování filmových hvězd do typově podobných rolí. Pokud si diváci zvykli a přistoupili na tento systematický *casting*, bylo možné s jejich žánrovým očekáváním pracovat při propagaci dalších filmů. Diváci dokonce následně začali tento přístup vyžadovat. Pokud byla do filmu obsazena velká hollywoodská hvězda, věděli, že půjde o film „áčkový“, tedy o film dražší a hlavně kvalitnější. Hvězdy se tak mohly stát součástí ikonografie konkrétního žánru.<sup>32</sup>

Mnoho herců a hereček se proslavilo právě v žánru romantické komedie a dostali se tak do „škatulky“ svůdců či lidských ideálů, které ale zároveň neměly působit příliš elitářsky. Mezi muži to v minulosti byli například Douglas Fairbanks, Rudolph Valentino, Clark Gable, Bing Crosby či Cary Grant. Mezi ženami pak Barbara Stanwyck, Joan Crawford, Ingrid Bergman, Betty Grable, Marilyn Monroe nebo Rita

---

<sup>30</sup> RÖWEKAMP, Burkhard. *Hollywood*. Brno: Computer Press, 2004, s. 94.

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 94 – 95

<sup>32</sup> BORDWELL, THOMPSON, pozn. 13, s. 425.

Hayworth.<sup>33</sup> Obličej slavných pak byly vždy záměrně zobrazovány v trailerech a na plakátech.

Specifikem *castingu* romantického žánru je potom obsazování konkrétní osvědčené herecké dvojice. Příkladem jsou ikonické páry jako Spencer Tracy a Katharine Hepburn, Richard Gere a Julia Roberts, Leonardo DiCaprio a Kate Winslet nebo v současnosti Ryan Gosling a Emma Stone.

Žánrovému filmu, který je primárně natáčen za účelem finančního zisku, se často klade do opozice film umělecký.<sup>34</sup> Tedy takový, který nevzniká primárně pro zisk, ale spíše jako vyjádření či experiment konkrétního umělce-filmaře. Někteří odborníci z oblasti filmu zastávají názor, že žánrový film je výdobytkem Hollywoodu a cílí zejména na masová publika.

Romantické komedie, přestože již dokázaly získat mnoho prestižních ocenění, jsou považovány za žánr s nízkou uměleckou hodnotou, sloužící ryze pro pobavení a odreagování diváků. Není proto překvapením, že největší rozkvět žánru probíhal v období před a během druhé světové války, kdy pro mnoho lidí byla návštěva kina jedním z mála alespoň dočasných úniků od reality.

Vývojem žánru se zabývají ve svých knihách Tamar Jeffers McDonald i již zmiňovaný Leger Grindon. Grindon dělí historii romkomů do devíti skupin podle letopočtů, počínajíc rokem 1930 až po současnost.<sup>35</sup>

Tamar Jeffers McDonald je v dělení skromnější a její dělení pro účely mé práce zcela postačí. Skupiny rozlišuje pouze čtyři. Konkrétně je to éra tzv. *screwball* komedií, sexuálních komedií, radikálních romantických komedií a neo-tradičních romantických komedií.

Počátek *screwball* komedií je řazen zhruba do roku 1934 a je spojen se dvěma konkrétními filmy: *Stalo se jedné noci* režiséra Franka Capry a *Dvacáté století* od Howarda Hawkse (obojí z roku 1934). Byla to právě syntéza témat a postupů při tvorbě těchto dvou filmů, které následně ovlivňovaly a udávaly směr dalších filmů téhož žánru. Hlavním tématem zde bylo vtipné, někdy až urážlivé škádlení muže a

---

<sup>33</sup> RÖWEKAMP, pozn. 30, s. 87 – 90.

<sup>34</sup> JEFFERS MCDONALD, pozn. 8, s. 7 – 8.

<sup>35</sup> GRINDON, pozn. 7, s. 26 – 66.

ženy, obsahující mnoho situačních narážek a *gagů*, během něhož docházelo k odhalování a „pitvání“ charakterů postav. Časté bylo také téma konfrontace bohaté ženy s chudším mužem z nižší sociální třídy. V době ekonomické krize byl tento motiv obzvláště oblíbený u diváků. Za konec *screwball* éry je obecně považován příchod druhé světové války.<sup>36</sup>

Jak již napovídá název, ústředním tématem sexuálních komedií je nový, velmi progresivní a do té doby ve filmu tabuizovaný náhled na sexuální styk muže a ženy. Právě sexu a rozdílného názoru na něj se tedy týká většina konfliktů v tomto typu romantických komedií. Éra sexuálních komedií trvala zhruba deset let od poloviny padesátých let do poloviny let šedesátých. Příklady filmů z tohoto období mohou být *Noční rozhovor* (1959) či *Lover Come Back* (1961).<sup>37</sup> Z dnešního pohledu se tato kategorie nemusí jevit jako příliš průlomová, neboť se ve filmech neobjevovaly explicitní záběry, ale spíše intimní dialogy a metaforické náznaky.

Stejně jako předchozí dvě kategorie, byla i ta zahrnující radikální romantické komedie silně ovlivněna politickou, sociální a ekonomickou situací v USA, ale i v celém světě. V šedesátých a sedmdesátých letech vznikala mimo jiné důležitá uskupení bojující za práva žen a kulturních či národnostních menšin, s čímž úzce souvisí společenská kritika, která se ve filmech také promítla.<sup>38</sup> Po období sexuálních komedií trvalo nějakou dobu, než Hollywood přišel s novým náhledem na vztahy. Filmy upustily od ulpělého názoru, že muž a žena musí nakonec skončit spolu a že vše musí skončit šťastně.<sup>39</sup>

Dochází k zásadnímu přehodnocení životních i vztahových hodnot. Filmy se více zaměřují na problémy a slabosti postav, zejména mužů. Některé romantické komedie tohoto období končí zásadním prozřením, co se týká vztahu či partnera/partnerky. Postavy si uvědomují, že nenašly tu pravou osobu. Dnes již kultovní je závěrečná scéna z filmu *Absolvent* (1967), ve které je vidět jasné rozčarování ve tvářích hlavních hrdinů.<sup>40</sup>

---

<sup>36</sup> JEFFERS MCDONALD, pozn. 8, s. 18 – 19.

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 38 – 40.

<sup>38</sup> KUČERA, pozn. 20.

<sup>39</sup> JEFFERS MCDONALD, pozn. 8, s. 59 – 60.

<sup>40</sup> KUČERA, pozn. 20.

Neo-tradiční romantické komedie se svou formou navrací k osvědčeným *screwball* komediím a sexuálním komediím, ovšem v moderním pojetí. Přinášejí také nové postupy romantického dramatu a upozorňují na důležitost upřímného diváckého dojetí při jejich sledování.<sup>41</sup> Právě při snaze zatraktivnit časem prověřená témata je v posledních dekádách využíváno hybridizace romantické komedie s na první pohled nekompatibilními žánry, jako jsou fantasy či sci-fi. Fantazijních prvků využívají filmy jako *Velký* (1988), *Na Hromnice o den více* (1993), *Přes noc třicítkou* (2004), *Zakletá Ella* (2004), *A co když je to pravda?* (2005) nebo *Lásky čas* (2013).

Sci-fi filmy potom využívají spíše prvků romantického filmu než komedie. Dá se sem zařadit například *Hostitel* (2013) či *Pasažéři* (2014). Přesto se najdou výjimečně i romantické sci-fi komedie jako *Věčně mladý* (1992), *Happy Accidents* (2000) nebo *In Your Eyes* (2014).

Začala se také objevovat a zobrazovat dříve tabuizovaná témata, například postavy s homosexuální orientací jako ve filmech *Protivný, sprostý holky* (2004) či *Já, Simon* (2018).<sup>42</sup>

## 2.4 *Remake* podle Constantina Verevise

Jelikož se ve své práci budu zabývat komparací dvou snímků, kde novější explicitně přiznává inspiraci původním, bude pro mě stěžejní nejprve definovat samotný koncept remaku, se kterým budu následně pracovat. S touto problematikou mi pomůže kniha *Film Remakes*.

Kniha se, zejména v úvodní kapitole, opírá o studie jiných autorů. Constantine Verevis reaguje na kategorizaci *remaků* Michaela B. Druxmana, Herveyho Roye Greenberga či Thomase M. Leitche. Každý z těchto autorů přistupuje ke specifikaci *remaků* odlišně a vymezuje si jinou problematiku, podle níž následně remaky rozděluje.

Michael B. Druxman vymezil na základě výchozí definice *remaku* a pragmatismu filmového průmyslu tři kategorie.

---

<sup>41</sup> JEFFERS MCDONALD, pozn. 8, s. 85.

<sup>42</sup> KUČERA, pozn. 20.

1) *maskovaný remake (the disguised remake)* – jedná se o takový, jehož předloha byla částečně aktualizována. Může být pozměněn název filmu či prostředí, jeho struktura a postavy naopak zůstávají zachovány. Film ale příliš nedbá na svou předlohu a nesnaží se na ni upozornit.

2) *přímý remake (the direct remake)* – mohou zde proběhnout úpravy včetně změny názvu, film však narativem nijak nepopírá svoji předlohu.

3) *ne-remake (the non-remake)* – film může nést stejný název jako jeho předloha, přináší však zcela novou zápletku.<sup>43</sup>

Tuto kategorizaci převzal a modifikoval Harvey Roy Greenberg. Právě z jeho přístupu k dělení *remaků* budu ve své bakalářské práci také částečně vycházet, neboť je pro ni dle mého nejpřínosnější.

Greenberg ve svém členění zohledňuje motivaci a záměr autora. Greenbergovo zásadní tvrzení je, že každý autor, který se rozhodne natočit film podle jiné filmové předlohy, se k tomu rozhoduje dobrovolně a z konkrétního důvodu.<sup>44</sup> Greenberg rozpoznal:

1) *přiznaný, přímý remake* – původní film s malými či dokonce žádnými změnami narativu. Tento typ přetáčení často souvisí s ekonomickým pragmatismem filmových či televizních studií. Dříve úspěšné vzorce jsou aplikovány téměř stejným způsobem znovu, a zajišťují tak prosperitu nového projektu a finanční zisk z něj.<sup>45</sup> Nutností pro autory, kteří chtějí přetvořit úspěšné dílo, je jistota zájmu či zvědavosti diváků směrem ke konkrétnímu dílu. Snahou přímého *remaku* je sdílet s předlohou syntaktické prvky (struktura děje, narativní linie, vztahy mezi postavami) a také ty sémantické (jména, zasazení děje, časové rámce atd.).<sup>46</sup>

2) *přiznaný, transformovaný remake* – dochází k transformacím charakteru postav, času a zasazení příběhu, původní film je však tímto zcela přiznán, ať už odkazy v ději, v titulku, jak je tomu právě u filmu *Láska přes internet*, či již při samotné propagaci

---

<sup>43</sup> Překlad pojmů převzat z: HAIN, Milan. *Remaky: Klasifikace remaků*. 25fps [online]. 25. 6. 2009 [cit. 2020-02-10]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2009/klasifikace-remaku/>

<sup>44</sup> VEREVIS, pozn. 3, s. 8.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 60.

<sup>46</sup> Tamtéž, s. 84.

nového snímku. Nová verze může tímto způsobem čerpat z popularity filmu předchozího.

3) *nepřiznaný, maskovaný remake* – probíhají drobné či větší změny (postavy, čas, místo), divák není upozorněn na předchozí verzi filmu. Příběh je tím původním spíše pouze inspirován.<sup>47</sup>



**Obrázek 1** Přiznání divadelní předlohy v úvodních titulcích filmu *Obchod za rohem* (1940)



**Obrázek 2** Přiznání divadelní předlohy a scénáře původního filmu v úvodních titulcích snímku *Láska přes internet* (1998)



**Obrázek 3** Přiznání divadelní předlohy i scénáře původního filmu v titulcích filmu *In the Good Old Summertime* (1949), neobjevuje se však název původního snímku.

## 2.5 Struktura analýz

Obsahem následujících kapitol jsou analýzy filmů *Obchod za rohem* a *Láska přes internet*. Při nich text dodržuje Altmanův sémanticko-syntaktický přístup k žánru. Při aplikaci konkrétních znaků romantické komedie je uplatněn analytický model Legera Grindona. Pokud je to v dané části důležité, jsou také filmy uváděny do kontextu doby či tvorby autorů. Dále jsou identifikována hlavní témata a motivy filmů, které jsou potom v kapitole o srovnání vzájemně komparovány. V těchto kapitolách si vypomáhám ilustračními obrázky z filmů. Ty slouží k lepší orientaci čtenáře, a zejména k názornému porovnání těch nejpodobnějších scén z filmů.

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 9.

### 3. Analýza filmů *Obchod za rohem* a *Láska přes internet*

#### 3.1 Analýza filmu *Obchod za rohem* (1940)

Film *Obchod za rohem* se již několik let před svým vznikem potýkal s problémy. Sám režisér Ernst Lubitsch psal v dopise směřovaném scénáristovi filmu Samsonu Raphaelsonovi, že je to jeden z nejlepších scénářů, které četl.<sup>48</sup> Přesto dlouho nemohl najít studio, které by mělo zájem o jeho natočení. Hollywood tehdy údajně nestál o příběh obyčejných lidí a jejich všední život odehrávající se až v daleké Budapešti.<sup>49</sup>

Režisérovi bylo několikrát nabídnuto, aby scénář adaptoval pro americké prostředí. Tohoto postupu koneckonců následně využily dva nejslavnější filmové *remaky* *Obchodu*, jako první v roce 1949 muzikál s názvem *In the Good Old Summertime* a po něm také *Láska přes internet* v roce 1998. V muzikálové verzi byla jména postav pozměněna a děj byl přesunut do Chicaga. Tento počín, přestože některé pasáže staršího filmu přesně kopíroval, neměl ani zdaleka takový úspěch jako samotný *Obchod za rohem*. Snímek byl pro Lubitsche natolik osobním, že si stál tvrdohlavě za svojí představou příběhu i prostředí a transformaci do jiného striktně odmítl, což se následně ukázalo jako dobré rozhodnutí.

Pro jeho vznik bylo nakonec zásadní, že v roce 1937 začal Ernst Lubitsch pracovat pod záštitou společnosti MGM na romantické komedii s názvem *Ninočka*, která odpovídala tehdejšími požadavkům na postavy i téma. Díky tomu mohl u stejné společnosti vzniknout také *Obchod za rohem*, protože Lubitsch uzavřel s MGM smlouvu na filmy dva i přesto, že se musel smířit s nižším rozpočtem,<sup>50</sup> než měl původně v plánu.<sup>51</sup>

Jako typická *screwball* komedie se *Obchod za rohem* zabývá konfliktem mezi mužem a ženou, kteří se zprvu nemají v lásce, ale postupně si k sobě nachází cestu. Alfred Kralik (James Stewart) již devět let pracuje v obchodě pana Matuschka a za tu dobu se stal nejlepším prodejcem dárkových předmětů, které obchod Matuschek a spol. nabízí.

---

<sup>48</sup> EYMANN, Scott. *Ernst Lubitsch: Laughter in Paradise*. Baltimore, Maryland, 2000, s. 264.

<sup>49</sup> MCBRIDE, pozn. 10, s. 385 – 423.

<sup>50</sup> Rozpočet filmu činil 474 tisíc amerických dolarů. Oproti tomu *Ninočka* byla natočena za 1,3 milionu dolarů.

<sup>51</sup> MCBRIDE, pozn. 10, s. 385 – 423.



Milostný příběh se začíná odehrávat ve chvíli, kdy do obchodu vejde mladá žena hledající práci. Tyto dvě postavy se zde poprvé setkávají tváří v tvář, aniž by tušily, že ve skutečnosti už spolu nějakou dobu komunikují skrze anonymní dopisy. Klara Novak (Margaret Sullavan) si totiž podala inzerát do novin, prostřednictvím kterého se snažila najít si muže-intelektuála jako partnera, s nímž by konverzovala o umění. Odpověděl jí právě Alfred. Romantický příběh tedy probíhá poměrně neobvykle na dvou paralelních úrovních. V reálném životě, ve kterém si k sobě postavy musejí najít cestu, a v korespondenci, kde partneri cítí osudové spojení od samého počátku.

Klara získává práci v obchodě a seznamuje se s dalšími zaměstnanci, z nichž nejdůležitější je poslíček Pepi, coby zdroj vtipu a reprezentant mládí, Pirovitch, který zastává funkci Alfredova poradce, a Ferencz Vadas, který je v příběhu nesympatickou až zápornou postavou. Pirovitch je šťastně ženatý muž ve středních letech, jenž Alfreda podporuje jak v pracovním, tak soukromém životě. On a jeho manželka, přestože ta se ve filmu neobjeví, později slouží jako vzor pro nově vznikající pár. Zároveň se ale také vedle ústředního tzv. primárního páru objevuje sekundární, jehož příklad slouží naopak jako kontrapunkt. Postupné odcizení pana Matuschka od jeho manželky Emmy tvoří kontrast ke vztahu Alfreda a Klary. Jejich vztah se vyvíjí v opačném pořadí – od prvotního nepřátelství až po vzájemnou náklonnost.<sup>52</sup>

Celý příběh je vyprávěn z Alfredovy perspektivy. Vzájemné rozkoly a následné sblížení postav tedy prožíváme z jeho pohledu. Dostává mnohem více prostoru, a tím pádem i jeho postava je detailněji charakterizována.

Co se Alfredova charakteru týká, je možné během prvních minut filmu vydedukovat, že se jedná o mladého, zásadového, poctivého muže, který začíná díky dopisům s velmi sympatickou, ač zatím neznámou dívkou uvažovat nad rodinným životem. Proto se také v zaměstnání snaží dosáhnout povýšení na lépe placenou pozici. Snaží se chovat jako gentleman, což sám jednou přímo přiznává. Jeho postavu společně s povědomím o hvězdném obrazu herce Jamese Stewarta lze tedy považovat za hollywoodský idol a lidský vzor, jak byl popsán výše v kapitole 2.4.3. Historie a vývoj romantické komedie.

---

<sup>52</sup> GRINDON, pozn. 7, s. 13.

Alfredovu ženskou polovičku v tomto filmu nelze úplně jednoduše charakterizovat. Ve filmu ani zdaleka nedostává tolik prostoru. Přestože je jméno Margaret Sullavan v úvodních i závěrečných titulcích uvedeno jako první, nemůžeme ji považovat za ústřední postavu. K její perspektivě je přihlíženo pouze tehdy, mluví-li s jinou postavou než s Alfredem, což se během filmu nestane mnohokrát. Pokud se tedy zaměříme na Klařiny vlastnosti, zjistíme, že toho o ní víme velmi málo. Je mladá, podle množství pracovních pozic, které zastávala, ne příliš úspěšná, zároveň ale sebevědomá až pyšná, což je někdy na škodu. Kvůli její neschopnosti akceptovat názor druhých vzniká většina jejích konfliktů s jinými postavami, obzvláště pak s Alfredem. Během delšího pozorování nám její postava může začít připadat nesympatická v porovnání s hlavní hrdinkou *Lásky přes internet* Kathleen. Na rozdíl od ní totiž Klara Alfreda několikrát urazí, aniž by se později omluvila či si uvědomila vlastní chybu.

Celý konflikt dvou ústředních postav, jak již bylo zmíněno, začíná příchodem Klary do obchodu pana Matuschka. Alfred ji považuje za zákaznici. V tu chvíli se zdá, že dvojice směřuje k typickému romanticko-komediálnímu seznámení. *Meet cute* je však přerušeno, když se poprvé nepohodnou kvůli hrací skříňce na cigarety, kterou by majitel obchodu rád zařadil do prodeje, ale Kralík, přesvědčen, že by se takový produkt neprodával, s tím zásadně nesouhlasí. Klara se naopak chopí příležitosti a vyzkouší si svoji první předváděcí scénku pro náhodnou zákaznici obchodu, kterou nakonec přesvědčí k nevýhodné koupi skříňky. Tato scéna následně udává směr celému vztahu hlavního páru.

Zdá se, že poté, co spolu tráví více času při práci, začínají Alfred s Klarou nacházet společnou řeč. Vždy se však objeví problém nový, ať už je to dohadování kvůli oblečení nebo jiné vzájemné dobírání. Při tom všem v pozadí dál probíhá romantická korespondence, jejíž účastníci k sobě cítí stále vřelejší sympatie. V tuto chvíli je tedy vztah hlavních postav v reálném světě a v korespondenci zcela opozitní.

Později však postavy přece jen začínají nalézat společnou řeč. Objevují se první náznaky, že by k sobě snad mohly cítit více než přátelství. V tu chvíli jsou však oba přesvědčeni, že ta druhá osoba má partnera, a jejich vztah se tak nikam neposunuje. Potom ale přichází stěžejní bod celého příběhu v podobě domluvené schůzky dvou dosud anonymních lidí. Na setkání dvou protagonistů v kavárně je kladen velký důraz

v obou rozebíraných filmech. Právě tato scéna je také ve filmu Nory Ephron reflektována vzhledem k předloze nejvěrněji.

Hrdinové se v dopisech domluví na prvním osobním setkání v kavárně. Poznat se mají podle červeného karafiátu. Alfred ho má mít v klopě saka a Klara jako záložku v knize *Anna Karenina*. V každém dalším *remaku* je potom scéna téměř identická, pouze kniha se mění. Nabízí se tedy otázka, proč právě *Anna Karenina*. Jednou z možných variant je záměr společnosti MGM udělat si vlastní reklamu, neboť do té doby společnost příběh o Karenině zpracovala již dvakrát. Poprvé to bylo v roce 1927 ve filmu *Love* a následně pak v roce 1935 ve filmu *Anna Karenina*. V obou filmech se hlavní role ujala Greta Garbo, která si rovněž zahrála Ninočku ve stejnojmenném Lubitschově filmu. Jednotlivá tvůrčí rozhodnutí však samozřejmě nelze s jistotou doložit, jelikož není možné se dostat k potřebným archivním materiálům. Může se jednat o náhodu, avšak pokusit se interpretovat volbu tímto způsobem v kontextu další tvorby společnosti se rovněž jeví jako možná a zajímavá varianta.

Až těsně před touto schůzkou se divák s jistotou dozvídá, že si dopisují právě dvě hlavní postavy. Do té doby bylo možné odpozorovat náznaky, ale nebylo explicitně potvrzeno, že je tomu tak. Tím, že je příběh vyprávěn z perspektivy Alfreda, nemá divák možnost ujistit se, kdo je žena, se kterou si píše. Jedná se o jeden z velkých rozdílů oproti novější verzi, ve které je příběh od začátku vyprávěn z perspektivy obou hlavních hrdinů. V tomto filmu lze do jisté doby pouze hádat, kdo je dívkou z dopisů. Prvním náznakem je samotný příchod mladé ženské postavy do obchodu právě v období, kdy se pan Kralík přiznává příteli k probíhající romantické korespondenci. Divák je schopen díky předchozí zkušenosti s žánrem romantické komedie odhadnout, že tato dívka ještě v příběhu sehraje důležitou roli.

Dalším náznakem je ale také to, že si Klara s sebou do práce v den schůzky přinesla tlustou knihu, kterou ještě těsně před otevřením obchodu četla. Tou knihou byla právě *Anna Karenina*, která před Klarou ležela o několik hodin později na stole v kavárně. Alfred si mohl již v ten den ráno všimnout, jakou knihu Klara čte, a tak si domyslet, o koho se jedná, byl však natolik zaneprázdněn dohadováním, že vůbec nepostřehl, co Klara po celou dobu svírá v ruce. Když ten den dorazí do práce pan Matuschek, nakáže všem zaměstnancům zůstat v práci déle a vyměnit výlohy obchodu. Klara i Alfred se zaleknou, protože večer mají oba důležitou schůzku. V tu chvíli je

poměrně jasné, že se mají setkat spolu. Pozornost se tedy v tuto chvíli neupíná k otázce, s kým se pan Kralík setká, ale spíše zda schůzka vůbec proběhne. Přes všechny komplikace k ní nakonec dojde.



**Obrázek 4** Klara si čte před obchodem knihu *Anna Karenina*.



**Obrázek 5** Smluvené znamení v kavárně – kniha *Anna Karenina* a v ní vložený karafiát

Klara dorazí do kavárny první a nervózně očekává příchod neznámého muže s karafiátem. Alfred přichází s Pirovitchem, kterého požádá, aby se nejprve podíval oknem dovnitř kavárny a naznačil mu, jak dívka vypadá. Přestože se předtím obě postavy vyjadřovaly ostře proti zálibě ve fyzických vlastnostech, začíná být jasné, že přeci jen pro ně není vzhled zcela nepodstatný. Když se Alfred od Pirovitche dozví, že se jedná o Klaru Novak z jejich obchodu, chce odejít ze strachu, že by Klara byla zklamaná. Nakonec se odvažuje vstoupit. Bez karafiátu, aby ho Klara nerozpoznala jako přítele ze schránky 237.

Následuje jedna z nejvíce *screwballových* scén celého filmu. Kapela v kavárně hraje skladbu *Ochi Tchorňa*, která hrála z hrací skříňky v ten den, kdy Klara poprvé vešla do obchodu. Alfred na to téma naváže s Klarou hovor, který vyústí v typické dohadování až urážení.

Po setkání v kavárně nastává pro Alfreda období rozhodování, zda se o sympatie Klary bude ucházet v běžném životě. Divák je ponechán v očekávání, zda a kdy jí řekne pravdu. Alfred si ji ještě nějakou dobu nechává pro sebe a začíná využívat informace z korespondence, aby si získal Klariinu náklonnost. Opět tak vzniká mnoho komických situací, například když se mu Klara jako kolegovi svěří s tím, jaký dar svému korespondenčnímu příteli hodlá dát k Vánocům. Jelikož se jedná o Alfredovu

neoblíbenou hrací skříňku, snaží se ji přesvědčit, aby příteli dala raději koženou peněženku. Alfred si tedy vybíral dárek sám pro sebe.

V další fázi, kdy už je Alfred přesvědčen, že je do Klary zamilovaný, se ji snaží nenápadně od vztahu s neznámým mužem odradit. Alfred má tedy na rozhodování mnohem více času, neboť ví pravdu o mnoho déle. Když Klare na konci příběhu prozradí, jak se věci mají, měla by být zmatená. Do této chvíle měla za to, že je zamilovaná do jiného muže, v momentě je však schopná se rozhodnout, na všechny neshody zapomenout a být šťastná s Alfredem. Jedná se ale o šťastný konec, který je diváky dlouho očekáván. U romantických komedií je navíc nepravděpodobná zápletky velmi běžná, jak je zmíněno ve druhé kapitole.

Z hlediska modelové zápletky romantické komedie podle Legera Grindona lze říct, že většina fází se ve filmu dá vypozařovat, přestože někdy v mírných obměnách. Není možné tvrdit, že by se některý z hrdinů na začátku příběhu potýkal s neúspěšným vztahem. Další dvě fáze – setkání a sblížování – proběhly, jak je popsáno výše. Překážky jsou vztahu kladeny téměř po celou dobu, proto není možné říct, že by byly zařazeny do jedné konkrétní fáze filmu. Fáze cesty nebo transformace si prochází pouze Alfred jako ústřední hrdina. Období jeho částečné proměny se odehrálo mezi setkáním v kavárně, tedy zjištěním, že Klara je ženou z dopisů, a momentem, kdy Klare sám odhalí pravdu. Jeho vnímání a částečně také jednání se mění, snaží se najít východisko a urovnat si vlastní myšlenky ohledně Klary.

Epifanie potom probíhá spíše u Klary, když jí o nich Alfred konečně sdělí pravdu. Klara k němu sice již dříve cítila něco více než přátelství, jak sama přiznala, teprve v tuto chvíli může ale jejich vztah začít rozvíjet bez výčitek. Závěrečné rozuzlení probíhá v *Obchodě za rohem* extrémně rychle. Klara se dozví pravdu, vše je vysvětleno, vztah „dostává zelenou“, milenci se políbí. Přestože je tedy konec časově smrštěný, obsahuje to, co by podle Grindona správný závěr obsahovat měl.

V paralelní dějové linii pozorujeme trápení pana Matuschka kvůli zvláštnímu chování jeho ženy Emmy. Část filmu, ve které se dozvídá o nevěře manželky s jeho zaměstnancem Vadasem a pokusí se o sebevraždu, působí spíše jako prodloužení děje prostřednictvím uzavření boční narativní linie. Tato událost však byla do filmu

zařazena Ernstem Lubitschem zcela záměrně také z toho důvodu, že se ve vlastním životě musel s nevěrou manželky potýkat.<sup>53</sup>

Příběh měl pro Lubitsche takovou hodnotu mimo jiné proto, že v něm viděl nostalgický odraz svého dětství v Berlíně, kde jeho rodina vlastnila podnik hned za rohem jejich domu. Snímkem chtěl také vzdát čest všem poctivým, pracujícím lidem, což se ve filmu projevuje mnohými narážkami právě směrem k této skupině. V původní divadelní hře se v obchodě prodávaly luxusní parfémy. Obchod Matuschka a spol. ve filmu nabízí dárkové předměty a kožené výrobky. Již tento symbolický posun od luxusu k utilitarismu poukazuje na záměr filmu cílit na střední vrstvu obyvatelstva. Obchod za rohem je tedy ve filmu místem, kde obyčejní lidé pracují, ale také nakupují.<sup>54</sup>

Když Klara shání práci, svěřuje se Alfredovi, že pracovala již v mnoha obchodech, přičemž některé z nich prodávaly dokonce velmi drahé luxusní zboží. Na to jí Alfred odpovídá: „*S takovým typem zákazníků se tady nesetkáte. Prodáváme zboží pro střední třídu.*“ Nebo když se později Pirovitch Kralika ptá, jak si představuje ideální dívku, dostává odpověď: „*Jako milou, obyčejnou dívku. Nic víc nechci.*“ Směrem k divákovi je tímto způsobem vyslána jasná zpráva, že být příslušníkem střední třídy není nic špatného. Naopak může mít tento status dokonce i více výhod než život v luxusu. Stejnou zprávu vysílá také povaha vztahu hlavního páru. Ten je totiž založen na intelektuální konverzaci, která je pro oba zúčastněné důležitější než materiální vlastnictví a vzhled. Jednou z nejvíce explicitních narážek na život ve střední vrstvě je však konverzace Kralika a Pirovitche o rodinném životě a bydlení. Alfred se přítele ptá, na kolik peněz ho měsíčně vyjde živobytí a zda se s jeho platem dá financovat vícepokojový byt, který by zahrnoval také místnost, kde by se mohl věnovat svým koníčkům, bavit se. Pirovitch mu na to odpoví: „*Bavit se? Jste snad velvyslanec? Kdo se potřebuje bavit?*“ Pirovitch jako by Kralika přímo odsuzoval za to, že se chce mít lépe než jiní lidé. Ten ze svých nároků následně sleví.

Pan Kralik také několikrát zmiňuje velké umělce jako Beethoven, Shakespeare nebo Dostojevskij a jejich dílo. Je poznat, že má dobrý kulturní přehled. Přitom nic nenaznačuje tomu, že by měl vzdělání v této oblasti. Lze tedy i z jeho slov usoudit,

---

<sup>53</sup> MCBRIDE, pozn. 10, s. 385 – 423.

<sup>54</sup> Tamtéž.

že se o tato témata zajímá z vlastního rozhodnutí. Zastává názor, že člověk by se měl snažit sám rozvíjet, například dozvědět se něco o fungování jiných kultur: „*Jak žijí lidé v Brazílii?*“. V těchto jeho větách o vzdělávání je znát apel a povzbuzení pro diváka, aby se s přibývajícím věkem nepřestával učit novým věcem, a tak si rozšiřoval obzory.

Snímek rovněž cestou slovních narážek poukazuje na špatnou ekonomickou situaci v předválečné Budapešti. Mnohokrát se postavy zmiňují o nedostatku pracovních pozic nebo o strachu ze ztráty té své. Klara pronáší směrem k Alfredovi poté, co dostal výpověď: „*Přiznávám, že jsme měli neshody, ale přijít o práci v době, jako je tato, je něco, co bych nepřála...*“ A Alfred jí skáče do řeči: „*...ani svému nejhoršímu nepříteli.*“

Děj se odehrává po vzoru divadelní předlohy v roce 1937 v Budapešti od léta do vánočních svátků téhož roku. Jedním z důvodů, proč Ernst Lubitsch nechtěl měnit místo děje, byla snaha otisknout do filmu tolik evropské atmosféry, kolik bylo možné.<sup>55</sup> Postavy sice mluví anglicky, jména však mají česká či maďarská. Děj se odehrává v ulicích, které skutečně existují, a všechny cedule a nápisy, které je možné ve snímku najít, jsou v maďarštině. Až na jeden. Pouze ve chvíli, kdy je nutné, aby americký divák pochopil vtip, je slevová cedule s nápisem „*Speciální sleva. Skříňka na cigarety s melodií skladby Ochi Tchornya. Zlevněno z 5,50 na 2,29*“ vyvedena v angličtině. U ostatních nápisů, ať už v obchodě či v ulicích města, zřejmě autoři nepovažovali porozumění za nutnost.

Přestože ze samotného města mnoho nevidíme, jeho atmosféra je pro příběh podstatná. Anonymita velkoměsta, jak o ní píše Celestino Deleyto nebo Leger Gridnon, ale i anonymita samotné poštovní korespondence dodává postavám odvahu při psaní dopisů odhalit svou pravou povahu. Přestože píše člověku, kterého nikdy v životě nepotkali, nezdráhají se vložit do zpráv emoce, které by je za běžných okolností mohly činit zranitelnými.

---

<sup>55</sup> MCBRIDE, pozn. 10, s. 385 – 423.

### 3.2 Analýza filmu *Láska přes internet* (1998)

Nora Ephron byla známá tím, že do svých filmů vždy nějakým způsobem vložila část svého života. Ať už se jednalo o konkrétní zážitek, rodinný život nebo osobní vášně, její filmy jsou často více či méně protkány nostalgickými odkazy. Film *Láska přes internet* není v tomto ohledu výjimkou. Naopak je na nostalgii a vzpomínání v různých formách do velké míry založen. Přestože je natočen podle předlohy, Ephron si nenechala ujít možnost aktualizace, variace a inovace děje, které přinášejí úspěšnému romantickému příběhu novou atmosféru.

Úvodní scény filmu *Láska přes internet* jsou přímo ukázkovým začátkem romantického příběhu podle modelu Legera Grindona. Když jsou divákovi představeny dvě hlavní postavy Kathleen (Meg Ryan) a Joe (Tom Hanks), jsou zároveň představeni také jejich aktuální partneři Frank (Greg Kinnear) a Patricie (Parker Posey).<sup>56</sup> Jak ovšem záhy zjišťujeme, ani jeden z hlavních hrdinů není ve svém vztahu zcela šťastný. Oba dělají to, co se od nich očekává. Z pohledu okolí mají ideálního partnera, ke kterému se hodí, přesto se však cítí v životě ztraceni.<sup>57</sup> Nejspíš právě proto se oba rozhodnou navštívit internetovou chatovací skupinu nad třicet let, kde se postavy pod přezdívkami NY152 a Shopgirl poprvé setkávají. Stejně jako hlavní hrdinové *Obchodu za rohem* se pouštějí do anonymní konverzace. Záměrně si o sobě nesdělují osobní informace, ale anonymita jim, stejně jako v *Samotáři v Seattlu* – předchozím filmu Nory Ephron se stejnými představiteli hlavních postav, dodává odvahu svěřit se jeden druhému se svými pocity a myšlenkami.

Kathleen je zobrazována jako nostalgická, zásadová, citlivá, roztomilá a zároveň nezávislá žena. Vlastní a vede malé knihkupectví s názvem The Shop Around the Corner (Obchod za rohem), které zdědila po své matce Cecilii. Její postava je vystavěna na tom, že si váží všeho tradičního, starého, klasického, jak se to naučila od své matky. Například ve scéně, kde popisuje malé Annabelle, co je to látkový kapesníček, je jasné, že jej upřednostňuje nad kapesníčkem jednorázovým: „*Je to kapesníček, který se nevyhazuje.*“ Jeffers McDonald však odděluje nostalgii Kathleen od nostalgie Franka. Tvrdí, že na rozdíl od Franka, který upřednostňuje psací stroj

---

<sup>56</sup> Představitelé dvou hlavních postav se neobjevili na filmovém plátně jako pár poprvé. Předtím si spolu zahráli ve filmu *Joe kontra sopka* (1990) a poté ve filmu Nory Ephron *Samotář v Seattlu* (1993). Pro Toma Hankse a Meg Ryan se tak jedná o třetí a zároveň nejúspěšnější spolupráci.

<sup>57</sup> WILLIAMS, pozn. 9.



před přenosným počítačem, se u Kathleen nejedná o fetiš založený na lásce k objektům samotným, nýbrž jde o nostalgii vyplývající z emocionálních vzpomínek, které v ní dané objekty vyvolávají.<sup>58</sup>

Joe pochází z bohaté, vlivné rodiny Foxových a právě se snaží vybudovat několikapatrové knihkupectví jen kousek od obchodu Kathleen. Je zosobněním konzumního světa a všeho moderního, o tradici se příliš nezajímá stejně jako jeho otec a dědeček.

Film se dá rozdělit do dvou částí podle množství narativních linií. Nejprve jsou tři. První dějová linie se odehrává v pozadí od začátku až téměř do samého konce. Je to internetová konverzace mezi Joem a Kathleen. Další dvě jsou ty s Kathleen a Frankem, paralelně k ní se potom odehrává linka Joea s Patricií a lidí kolem nich. Na začátku filmu jsou vykresleny charaktery dvou hlavních postav. Zároveň jsou divákovi oba současné páry představeny jako nekompatibilní, což je mimo jiné zdůrazněno naprostou absencí fyzického kontaktu u obou z nich. Jakub Kučera tento konkrétní film ve svém pojednání o romantických komediích nazval jako „pozoruhodně asexuální“.<sup>59</sup> Tím, že se film distancuje od kladení přílišného důrazu na sexualitu postav a sex obecně, se zřetelně diferencuje od formy žánru sedmdesátých let.<sup>60</sup> Vzhledem k době vzniku je tak *Láska přes internet* v tomto ohledu velmi cudnou záležitostí.

Všechny linky se po rozchodech dvou zmíněných párů sbíhají v jednu, a to tu s Kathleen a Joem, kteří spolu ovšem komunikují jak ve skutečném životě, tak v tom virtuálním. Díky velmi úzkému zaměření děje pouze na dvě hlavní postavy a jejich nejbližší okolí získává divák mnohem více informací o celém jejich vztahu. Zároveň mají postavy větší prostor pro vývoj než v *Obchodě za rohem*, kde závěrečné rozuzlení proběhne mnohem rychleji. Vzhledem k delší stopáži je divákům také detailněji popsána celá emailová konverzace probíhající mezi hrdiny, na jejíž obsah je ve filmu kladen velký důraz. Navíc v tomto případě divák už od samého začátku ví, kdo si píše s kým, a tak jen čeká, kdy dojde k osobnímu setkání dvou internetových přátel.

---

<sup>58</sup> JEFFERS MCDONALD, pozn. 8, s. 100.

<sup>59</sup> KUČERA, pozn. 20.

<sup>60</sup> JEFFERS MCDONALD, pozn. 8, s. 99.

Hrdinové si mailují, aniž by věděli, že se téměř denně míjí v ulicích při cestě do práce, pro kávu nebo na nákupu. Každý z nich konverzaci rozebírá se svými důvěrníky. Pro Joea je to nejlepší přítel Kevin, který je mladší a méně usedlou verzí Pirovitche z *Obchodu za rohem*. Pro Kathleen jsou to její kamarádky a kolegyně z knihkupectví Birdie a Christina. Tyto tři ženy jsou různého věku, proto jsou jejich konverzace vtipné a nadlehčené, jelikož každá z nich reprezentuje jinou věkovou kategorii a někdy také jiný názor na věc. Paralelou k této trojici je potom trojice mužů Foxových, kteří jako syn, otec a dědeček stejným způsobem zastupují tři různé generace.

Příběh začíná s příchodem podzimu do New Yorku a končí v létě dalšího roku. Střídání ročních období je ve filmu symbolickým posunem také ve vztahu dvou hlavních postav. Jedná se o výše zmiňovaný symbolický ekvivalent cesty postav podle Celestina Deleyta. Je to prostor pro jejich transformaci.

Tamar Jeffers McDonald tvrdí, že se vztah Kathleen a Joea doslova „otepluje“ přímo úměrně k venkovní teplotě.<sup>61</sup> Divák je svědkem první online konverzace někdy v době před svátkem Díkůvzdání, soudě podle všudypřítomné výzdoby v podobě dýní či krocanů. V čase Vánoc se Kathleen začíná strachovat o osud svého obchodu. Bojí se, že kvůli podniku Fox Books zkrachuje, a proto Joem v této době pohrdá. Na jaře si Joe, poté co se s Kathleen více seznámí a zjistí, že ona je ta, se kterou si píše, začíná uvědomovat své city k ní. Když se oba konečně spřátelí a dojde k finálnímu setkání NY152 a Shopgirl v Riversidském parku, je už léto a venku všechno kvete. Příběh je tak uzavřen do jednoho roku.

Setkání těchto dvou hlavních postav je samo o sobě poměrně komplikované, probíhá totiž na několika úrovních. Nejprve se potkají přes chat. Poté se potkají v obchodě Kathleen, kde se ovšem Joe představí jen křestním jménem, protože ví, že ve chvíli, kdy by uvedl své příjmení, Kathleen by s ním už pravděpodobně nepromluvila. Kvůli němu jí totiž pomalu, ale jistě krachuje podnik. Dokud je Joe jenom „Joe“, je Kathleen sympatický, dokonce se jí možná líbí. Potom jsou oba pozváni na oslavu společného známého, kde jsou ještě s jinými partnery. Zde se setkávají znovu, ale tentokrát jako Kathleen Kelly, „majitelka Obchodu za rohem“, a Joe Fox „vynálezce super obchodu a zhouba města knih“, který má na svědomí bankrot mnoha malých podniků v okolí. Setkání přináší první hádku páru a tím odstartuje vzájemnou

---

<sup>61</sup> JEFFERS MCDONALD, pozn. 8, s. 100.

nenávist, a hlavně nekonečné soutěžení. Zároveň film v tuto chvíli dostává díky konverzačně nabitým hádkám *screwballový* nádech. Následuje také komická scéna či montáž, ve které sledujeme ve smršťeném čase, jak se v příštích dnech snaží Joe a Kathleen ze všech sil vyhybat tomu druhému. Najednou jako by se potkávali všude. Na trzích, v kavárně, v obchodě. Ve skutečnosti je to ale tím, že do té doby si sebe navzájem nevšimli, neboť se dosud osobně neznali.

Další úroveň setkání je ona scéna v kavárně, která je téměř identická v originálním filmu a také v obou jeho *remacích*. Ve scéně je využíváno dokonce zcela doslovných dialogů. Kathleen dorazí na smlouvanou schůzku první. Joe přichází společně s Kevinem, kterého požádá, aby se nejprve podíval oknem dovnitř a popsal mu, jak dívka s knihou a květinou vypadá. Když se Joe dozví, že se jedná o Kathleen Kelly, chce stejně jako Alfred odejít. Nakonec si to ale rozmyslí a vchází do kavárny. Nikolí však jako NY152, ale jako Joe Fox, kterého Kathleen v tu chvíli nenávidí. Dojde k hádce.

Knihou, kterou si Kathleen na schůzku přinesla, je tentokrát *Pýcha a předsudek* od Jane Austen. Jedná se o odkaz na jednu z režisérčiných vášní.<sup>62</sup> Kathleen knihu ve filmu opěvuje tak, jak by to nejspíše udělala sama Ephron v reálném životě. Knihu dokonce donutí přečíst i Joea. Když ho vidíme nedobrovolně se „prokousávat“ příběhem, je možné zpozorovat, že kniha nemá originální přebal, nýbrž má obal s motivem britské série z roku 1995. Ten pravděpodobně zobrazuje jednak režisérčino zalíbení v samotném díle, ale rovněž by měl zdůraznit pokrok, moderní svět a současná zpracování starých děl, čehož je ostatně *Láska přes internet* příkladem. Také v příběhu *Lásky přes internet* lze spatřit alegorii na příběh *Pýchy a předsudku*. Joe v něm má zastávat roli pyšného pana Darcyho, který postupně prozře.



**Obrázek 6** Kniha *Pýcha a předsudek* s přebalem odkazujícím na stejnojmennou britskou sérii



**Obrázek 7** Joe čte knihu *Pýcha a předsudek*.

<sup>62</sup> Nora Ephron: *Všechno je námět* [dokumentární film]. Režie Jacob BERNSTEIN. USA, HBO, 2015.

V postavě Kathleen je zase možné najít vlastnosti Elizabeth Bennet, kterou Kathleen ve filmu také obdivuje. Oba páry spojuje podobná cesta od prvotní nenávisti a nepochopení, přes přátelství až po vzájemnou velmi intenzivní náklonnost.

Jak je uvedeno v předchozí analýze, Lubitschův film vzdává hold pracujícím lidem. Pokud se *Láska přes internet* snaží něco vyzdvihnout, je to především samotný žánr romantické komedie a původní film. Nora Ephron využívá mnoho časem osvědčených postupů, a tak odkazuje tímto filmem na celý historický vývoj žánru.<sup>63</sup> Jak bylo zmíněno, hádky dvou hlavních postav snímku a jejich grimasy při nich odkazují na *screwballovou* éru třicátých let. Rozhovor Kathleen, Christiny a Birdie o kybersexu přímo odkazuje na sexuální komedie let padesátých. Feministický nádech by se dal zařadit jako inspirační zdroj plynoucí z vývoje romkomu v šedesátých a sedmdesátých letech. Samotná komedie je z let devadesátých, tedy z období, kdy se osvědčené prvky z předchozích období aktualizovaly a kombinovaly.

Mnohými odkazy a replikami, doslovnými či méně explicitními, je citována Lubitschova verze filmu. Jasnou zprávu vysílá divákovi název Kathleenina obchodu, který přesně kopíruje název staršího filmu. Stejně tak je poukazováno na původní narativ. Joeův dědeček vzpomíná na dobu svého mládí, kdy si měli s Cecílií Kelly, matkou Kathleen, dopisovat. Zmínil se, že měli také jednu schůzku. Tato nenápadná zmínka v divákovi neznalém původního filmu nic nevyvolá. Poučený divák však tento *easter egg* neboli skrytý odkaz odhalí.

Není zde kladen takový důraz na reflexi ekonomické situace, přesto ale vidíme drobné náznaky – např. stížnosti maloobchodníků na expandující Foxovu korporaci.

Od začátku je také velká Foxova firma explicitně odsuzována jako „dojnice peněz a zhouba tradičního maloobchodu“. Naráženo je také na rozdílný názor postav na podnikání. Joe ve filmu několikrát opakuje větu: „*Neber to osobně, je to byznys*“. Pro něj skutečně není osobní, když i kvůli jeho firmě krachují ty menší v okolí. Nemá k nim žádný vztah, jde mu opravdu jen o dobrý podnik. Chová se jako dobrý manažer, ale méně už jako dobrý, ohleduplný člověk. Z opačné perspektivy, tedy z pohledu Kathleen a dalších, se jedná o velmi osobní záležitost, když je v místě s tradičními

---

<sup>63</sup> Viz kapitolu 2.4.3. Historie a vývoj romantické komedie.

obchůdky s přidanou hodnotou osobního přístupu postaven neosobní obchodní dům, který si zakládá na tom, že pro zákazníky je důležitější cena produktu než vřelý přístup.

Objeví se ale jiná, i když s nadsázkou podaná a trochu nečekaná, s ekonomikou nesouvisející narážka na současnou situaci v Evropě. Když si Joe přebírá bratra Matta a tetu Anabelle na hlídání od své macechy, naráží na její povýšenost a mnoho volného času, když říká: „*Jistě spěcháš. Asi jdeš chystat obvazy pro bosenské uprchlíky.*“ Což přímo odkazuje na probíhající válečný konflikt ve státech bývalé Jugoslávie.

Volba lokace je pro Noru Ephron typická. V New Yorku se odehrává několik jejích předchozích, ale také pozdějších snímků nebo v nich město alespoň hraje významnou roli. Důvodem byla její láska k tomuto městu, ve kterém se sama narodila a strávila zde část dětství. Ve filmu *Láska přes internet* jako by se však New York smrsknul do několika málo ulic. Z města je ukázáno jen to krásné a romantické. Pokud se postavy prochází po ulicích, jsou obvykle vidět květinové trhy či trhy s ovocem a zeleninou. V zimě jsou zase ulice vyzdobeny vánočními ozdobami a světélky. Nejsou zobrazovány chudší, méně krásné části města. Tím by utrpěla atmosféra.<sup>64</sup>

Ephron se v tomto snímku vyžívá v intertextuálních odkazech a nostalgických narážkách. Už v názvu Kathleenina obchůdku je možné odhalit přímý odkaz na původní film ze čtyřicátého roku. Ne vždy narážky směřují k původní látce. Ve filmu jsou několikrát citovány pasáže například z kultovního snímku *Kmotr* (1972). Joe přímo cituje několik replik, když radí Kathleen skrze mail, jak být úspěšnější v podnikání. Paradoxem je, že příběh *Kmotra* je odstrašujícím případem toho, jak byznys lidi ničí.<sup>65</sup> Sám Joe to v závěru filmu přiznává: „*Kdybych nebyl Foxovy knihy a ty Obchod za rohem..., řekl bych si o telefon.*“ Jejich postavení v rámci systému je tím hlavním, co jim ve vztahu brání.

Pro emotivní dobarvení scén je často využíváno starých písní s nostalgickým textem. Tyto písně obvykle zní ve scénách, ve kterých se objevuje Kathleen, neboť je to právě ona, kdo se utápí ve vzpomínkách na minulost, zejména na svou matku Cecilii. V souvislosti s ní je také možné odhalit jediné, ač velmi krátké narušení chronologie příběhu, když vidíme malou Kathleen s Cecilíí v jejích obchůdku ve vzpomínkovém

---

<sup>64</sup> JEFFERS MCDONALD, pozn. 8, s. 99.

<sup>65</sup> WILLIAMS, pozn. 9.

flashbacku. Jedná se o scénu, kdy se Kathleen naposledy dívá na svůj obchod, než ho definitivně zavře a navždy opustí. Na dveřích při tom visí cedule s nápisem: „*Po 42 letech zavíráme. Rádi jsme byli součástí vašich životů.*“ I v tomto momentě hraje v pozadí smutná skladba.

Podobný význam potom má ještě píseň s příznačným názvem *Remember* užitá ve scéně, kdy Kathleen poslouchá vzpomínání zákazníků na její matku a následně se zlomená prochází Foxovým knihkupectvím, kde vidí malé děti, jak si spokojeně čtou a hrají v sekci s dětskými knihami, které dříve prodávala ona. Takto účelně užitě písně, kterých je ve filmu více, navazují na trend z předchozích let.<sup>66</sup>

Režisérka také využila mnoho odkazů na knihy, například *Baletní střevíčky* od Noela Streatfeilda či *Kluk* od Roalda Dahla. Sama se totiž živila jako esejistka a novinářka a písíci ženy se často objevují v jejích filmech. Annie v *Samotáři v Seattlu* (1993) se živí jako novinářka, Julie ve filmu *Julie a Julia* (2009) píše vlastní blog o vaření, Julia ze stejného filmu napsala o vaření knihu a Sally z filmu *Když Harry potkal Sally*, ke kterému Nora Ephron napsala pouze scénář, ale nереžirovala ho, odjíždí po dokončení univerzity do New Yorku, aby se stala reportérkou. Koneckonců také Kathleen, poté, co je nucena zavřít svůj obchůdek, se rozhodne zkusit napsat knihu. Americké noviny *The Post*, ve kterých Ephron psala o vraždách, se v *Lásce přes internet* rovněž objeví, když se Kathleen a její zaměstnanci snaží přijít na to, proč NY152 nepřišel na smlouvenou schůzku. V *The Post* další den najdou článek o právě zadrženém Střešním vrahovi a spekulují o tom, zda by on nemohl být NY152.<sup>67</sup>

Podobně jako vkládání vlastních zkušeností do filmů je pro Noru Ephron také typický feminističtější styl jejích vyprávění. Děj je obvykle vyprávěn z ženského pohledu nebo žena dostává minimálně tolik času na plátně jako její mužský protějšek. Na rozdíl od Lubitschova filmu dostávají ve filmu Ephron oba hlavní představitelé přibližně stejné množství vyprávěcího času a jejich příběh a úhel pohledu je spravedlivě rozdělen. Zároveň je ale nutné poznamenat, že je to právě Joe, který se stejně jako Alfred dozvídá o identitě ženy z dopisů dříve než ona o té jeho. Proto je

---

<sup>66</sup> JEFFERS MCDONALD, pozn. 8, s. 99.

<sup>67</sup> *Nora Ephron: Všechno je námět* [dokumentární film]. Režie Jacob BERNSTEIN. USA, HBO, 2015.

možné říct, že jsou oba muži oproti svým dámským polovičkám, podobně jako divák, v privilegované pozici, co do rozsahu znalostí.

Stejně jako v *Obchodě za rohem*, také v *Lásce přes internet* lze nalézt protipól ke vztahu primárního páru Kathleen a Joea. Jedná se zejména o nevydařené vztahy Joeova otce a dědečka. Za sekundární páry by se ale zároveň daly označit ty, které tvoří na začátku příběhu Kathleen a Joe s „nevhodnými“ partnery. Od začátku jsou totiž vyzdvihovány spíše špatné vlastnosti jak Patricie, tak Franka a jsou kompromitovány představou dokonalejšího protějšku, který je však zatím skryt za anonymní *chatovací* přezdívkou. Když se tyto páry časem rozpadají, je vlastně pro diváka paradoxně vše v pořádku, protože již od samého začátku je jasné, že vztahy nejsou příliš šťastné. Patricie je arogantní, pohlcená prací, a hlavně sama sebou. Nezdá se, že by Joea skutečně milovala. Frankovi se zase zalíbí jiná žena. Kathleen a Joe se rozhodnou vztahy raději ukončit, což je provedeno takovým způsobem, že na diváka mají rozchody minimální emotivní dopad, a když, tak spíše opačný než v běžném romantickém filmu. Oba rozchody jsou tak absurdní a vtípné, že působí spíše komicky nežli dojemně, což je také pravděpodobně záměr autorky. Joe a Patricie se rozcházejí v zaseknutém výtahu. Když se rozcházejí Frank s Kathleen, říká jí: „*Ale vždyť my se k sobě skvěle hodíme.*“ A Kathleen mu odpovídá: „*Já vím.*“ Oba se začnou absurdní situaci smát. Skutečně se jeden k druhému hodí, ale to neznamená, že by spolu měli být.

Přestože již v tu chvíli hlavnímu páru nestojí v cestě jiní partneři, stále je zde problém jejich postavení v rámci systému. To je v celém filmu hlavní překážkou, která dlouho brání páru se sblížit. Tato komplikace je vyřešena zavřením obchodu Kathleen, což je scéna mnohem emotivněji zabarvená než například její zmíněný rozchod s Frankem. Kathleen se v tu chvíli loučí s něčím, co znala celý život, a zároveň s jednou z posledních vzpomínek na svou matku. Byl to prostor, ve kterém vyrůstala. O to těžší je pro ni potom najít společnou řeč s Joem.

V jejich vztahu je zlomový bod, alespoň z jejího pohledu, nemoc Kathleen. Joe ji přichází navštívit. Ona se mu svěřá s probíhající mailovou konverzací. Scéna je jednou z nejintimnějších z celého filmu. Joe a Kathleen najednou nacházejí společnou řeč. Konečně se spřátelí. V tuto chvíli, stejně jako když Alfred navštívuje nemocnou Klaru, vznikají sympatie z ženské strany ve skutečném životě.

Následuje fáze sblížení, která je zásadně delší než v *Obchodu za rohem*. Kathleen dostává o poznání více prostoru si Joea oblíbit, než dostala Klara. Poté, co se Joe ujistí, že už mu Kathleen částečně odpustila krach obchodu, nabírá jako NY152 odvalu a zve ji znovu na osobní schůzku. Epifanie a rozuzlení proběhnou velmi podobně jako v *Obchodu* až v závěrečné scéně. Pravá identita NY152 je odhalena. Kathleen při tom pronáší repliku, která je vyvrcholením romantického příběhu a vyřčením tužeb diváka: „*Chtěla jsem, abys to byl ty. Moc jsem si to přála.*“ Film tak končí stejně jako *Obchod za rohem* finálním odhalením maškarády a polibkem milenců.



### 3.3 Shrnutí analýz a porovnání snímků

Ve dvou předchozích kapitolách byla popsána hlavní témata filmů *Obchod za rohem* a *Láska přes internet*. Byl přiblížen způsob vyprávění a také provedena analýza v rámci žánru romantické komedie. V průběhu analýz se již objevily náznaky porovnání snímků, pokud to bylo v dané chvíli nutné pro pochopení kontextu. Tato kapitola se zaměřuje na finální komparaci a shrnutí analýz obou snímků.

Pro oba filmy je stěžejní romantická představa o jiném člověku, která je v obou příbězích zprostředkována a vyvolána prostřednictvím anonymní konverzace, jež tuto představu přiživuje. Ve starším filmu je to korespondence listovní, v *remaku* z roku 1998 bylo využito moderní technologie a konverzace se přesunula do virtuálního, ještě více odosobněného, světa internetu. Modernizace celého příběhu je také hlavní změnou, kterou se rozhodla Nora Ephron na svůj film aplikovat.

Oba filmy jsou romantickými komediemi, koneckonců u *remaků* není běžné, že by se s přibývajícimi verzemi proměnil žánr, i když i takové lze najít. Přesto se *Obchodu za rohem* povedlo kromě vyprávění vlastního zamilovaného příběhu také poukázat na současnou ekonomickou i sociální situaci. *Láska přes internet* se kromě kritiky Foxova podnikání o reflektování situace nesnaží, zato klade větší důraz na samotné vyprávění a děj. Pozornost věnuje zejména postavám, které jsou v novějším filmu charakterizovány detailněji, a jejich motivacím. Již Lubitsch s Raphaelsonem si při adaptaci divadelního scénáře dali záležet na tom, aby hlavní postavy přiblížili divákovi. Pečlivou úpravou dialogů jim tak záměrně přidali na důvtipu i lidskosti.<sup>68</sup> V tomto ohledu potom měla Nora Ephron o něco jednodušší práci, i tak ale došlo v její verzi scénáře k částečným změnám charakterů, zejména pak ale přidala hlavní ženské hrdince na důležitosti ve vyprávění příběhu.

Dalo by se říct, že Ephron jednoduše vzala starší příběh a zasadila jej do nového prostředí a moderní doby. Přesto se najde několik scén, které režisérka pravděpodobně považovala za natolik stěžejní, že je ponechala vzhledem k původní látce téměř beze změny. Těmi podstatnými jsou scéna v kavárně, návštěva nemocné Klary/Kathleen a finální scéna.

---

<sup>68</sup> EYMANN, pozn. 48, s. 264.

Zmíněné setkání protagonistů v kavárně není společným jmenovatelem pouze pro snímky Ephron a Lubitsche, kopíruje ji dokonce také muzikálová verze filmu Roberta Z. Leonarda s Judy Garland a Vanem Johnsonem v hlavních rolích. To dokazuje, že se skutečně jde o jednu z nejdůležitějších scén z celého filmu. Jak bylo v analýzách vysvětleno, jedná se o zlomový okamžik ve vztahu páru, zároveň je to také zásadní změna pro diváka. Dosud byl téměř vševědoucí právě on, ale v tuto chvíli se k němu přidávají také Alfred a Joe, kteří se dozvídají skutečnou identitu ženy z korespondence.

V původním filmu je scéna většinu času snímána z boku a při dialogu postav potom přechází v klasicky rozhovorový záběr a protizáběr. Stěžejní je však záběr na pár sedící zády k sobě. To, jakým způsobem jsou Alfred a Klara usazeni na obrázku č. 9, přesně vystihuje jejich vztah v danou chvíli.



**Obrázek 8** Alfredův příchod do kavárny



**Obrázek 9** Usazení symbolizující vzájemnou nevráživost



**Obrázek 10** Konverzace hlavních postav



**Obrázek 11** Finální rozepře v kavárně



Obrázek 12 Joe zahajuje konverzaci s Kathleen.



Obrázek 13 Usazení symbolizující vzájemnou nevráživost v podání Joea a Kathleen



Obrázek 14 Hrdinové probírají své první setkání.



Obrázek 15 Joe si sedá za Kathleen – úhel kamery se mění o 180°.

Tatáž scéna byla v *Lásce přes internet* zpracována velmi podobně jako v původním filmu. Přesto nastala jedna zásadní změna. Pohyb postav je téměř stejný, pohyb kamery je ale o něco složitější. Joe přichází stejně jako Alfred a chce si sednout ke stolu Kathleen. Ta ho po krátkém rozhovoru o *Pýše a předsudku* pošle pryč s tím, že na někoho čeká. V tu chvíli jsou postavy zabírány z boku. Joe se přesouvá k vedlejšímu stolu a kamera se posouvá s ním. Dialog postav zády k sobě je řešen záběrem a protizáběrem. Následně se ale Joe, který je vyprovokován, zvedá, obchází stůl z opačné strany než předtím a znovu si sedá naproti Kathleen. V ten moment kamera porušuje pravidlo osy a přesouvá se o sto osmdesát stupňů. Pár je tedy zabírán opět z boku, ale tentokrát z opačné strany. Dá se říct, že kamera v podstatě kopíruje Joeův pohyb. Stejným způsobem jako on totiž obkrouží Kathleen. Nejprve je na ilustračních obrázcích vidět dál dovnitř kavárny, na posledním snímku už je ale vidět ven z kavárny skrze okna. Na tomto místě také kamera i dialog končí.

V původním filmu postavy sedí těsně u okna. Technika byla rovněž těžší a méně pohyblivá, proto pravděpodobně Lubitsch volil úspornější pohyb kamery. *Obchod za rohem* musel však být pro režiséra velkou filmařskou výzvou. Většina děje se

odehrává v malém prostoru obchodu, a tak je práce s kamerou o to náročnější. Ruční kamera není téměř využívána. Záběry jsou obvykle statické, objeví se pouze vertikální pohyb kamery.

Velmi podobným způsobem probíhala scéna setkání ve filmu *In the Good Old Summertime*. Hlavní postavy Veronica a Andrew se stejně jako Alfred a Klara dohadují každý od jiného stolu. V původním filmu je však scéna řešena decentněji a herectví hlavních představitelů působí méně afektovaně. Přílišný důraz na komediální charakter v muzikálové verzi měl místy spíše opačný efekt.



Obrázek 16 *In the Good Old Summertime* – setkání hlavních hrdinů

Všechny filmy využívají principu maškarády, tedy určitého postupu, jak dosáhnout toho, aby se divák bavil nad neznalostí postav. V *Obchodě za rohem* se tak děje především od chvíle, kdy se Alfred Kralík dozví pravdu o Klaře, a po zbytek filmu s tím pracuje. Ve filmu Nory Ephron probíhá maškaráda v podstatě od začátku až do konce. Již v úvodní scéně vidíme Kathleen a Joea potkávat se v ulicích New Yorku. Divák přitom už od začátku ví, že jsou to oni, kdo se skrývá za přezdívkami v chatovací skupině.

Zkoumané filmy spojuje příběh muže a ženy, což je ostatně podstatou drtivé většiny romkomů. Vnímání vztahů z perspektivy diváka ale také postav samotných je další z aktualizací, kterou lze v novějším filmu odhalit. Oba příběhy jsou založeny na intelektuálním vztahu a fyzickou náklonnost nenápadně opomíjí.

V *Lásce přes internet* je možné najít v minulosti nepřipustné chování. Například fakt, že Kathleen a Frank i Joe s Patricií spolu bydlí, aniž by byli v manželském svazku. Takový postup by byl v první polovině dvacátého století minimálně neobvyklý a okolím vnímán jako nevhodný či nedůstojný a zařazení takového motivu do filmu by nesplňovalo podmínky tehdejšího Produkčního kodexu. Podobně nepředstavitelné je

však z dnešního pohledu to, že Klara byla odhodlaná přijmout žádost o ruku od někoho, koho v životě neviděla, hned na první schůzce.

Zásadním rozdílem je dále míra korespondence páru a její odtajnění divákovi. Původní verze divákovi zprostředkuje pouze útržky dopisů, podle kterých lze sice usoudit, že konverzace je na vysoké intelektuální úrovni, nedozvídáme se z nich ale téměř nic o skutečných charakterových rysech zúčastněných. Nemluvě o tom, že v dopisech jsou postavy zobrazovány pouze kladně. Joe a Kathleen berou vzájemnou konverzaci částečně jako terapii. Nezdráhají se navzájem svěřit s tím, co je trápí, včetně svých špatných rozhodnutí. Jinak řečeno přiznávají se rovnou také ke svým špatným stránkám. Proto se lépe poznávají a jejich představy jsou tak o něco méně zkreslené. Díky tomu, že perspektiva vyprávění je sdílená a každý z hrdinů dostává podobné množství prostoru v něm, má divák možnost sledovat také to, jak se postavy při psaní zpráv tváří a co se jim honí hlavou. Často právě z těchto náznaků zjistíme víc o nich samotných.

Analyzované filmy se odehrávají ve velkoměstech – v New Yorku a Budapešti. Muzikálová verze zase přesunula příběh do Chicaga. Identita místa je pro děj důležitá, zejména pro mnohokrát skloňovanou anonymitu. Přesto ale Nora Ephron o svém filmu prohlásila, že je velmi intimní. Z její zkušenosti je prý totiž New York spíše jako mnoho malých vesnic nalepených na sebe. Ten, kdo ve městě žije, se obvykle pohybuje v rozmezí několika bloků, v rámci kterých potkává omezený okruh známých lidí a podniků. Když si Kathleen kupuje v květinářství kytici na výzdobu svého obchodu, platí je těhotné prodavačce. Když potom vidíme Kathleen v tomtéž květinářství o něco později v ději, visí u něj plakát s textem „*Je to holčička!*“. To souvisí se zmiňovaným „smrštěným“ městem do několika ulic. Jedná se o záměrný způsob autorů vytvořit prostředí intimní, pro postavy přirozené a zároveň něčím neznámé, neustále se měnící. Vědomí toho, že se Kathleen možná s mužem z internetu každý den potkává, je jedna z nejvíce vzrušujících okolností vztahu. Atmosféra *Lásky přes internet* je v tomto ohledu přeci jen přátelštější a osobnější, než je tomu v *Obchodu za rohem*, kde z okolí obchodu a města vidíme skutečně jen minimum.

Větší množství prostředí je na druhou stranu výzvou pro filmaře. V *Obchodu* měli tvůrci náročnou práci s kamerou v malém prostoru. Záběry jsou zde obvykle statické

a dlouhé. V *Lásce přes internet* se zase museli vypořádat se scénami v rušných ulicích. Novější film využívá logicky mnohem více kratších a pohyblivých záběrů, zejména pak právě v exteriérových scénách.

Komplikovanější je také práce s rozsahem informací, které mají postavy k dispozici. Jak bylo zmíněno, divák *Lásky* je od začátku téměř vševědoucí, na rozdíl od samotných postav. Kathleen je v jednu chvíli dokonce oklamána dvakrát. To, když se poprvé setkává s Joem ve svém obchůdku. V tu chvíli totiž neví, že Joe je Joe Fox, a zároveň neví, že se jedná o NY152. Naproti tomu divák všechny tyto informace má. V *Obchodě* se divák dozvídá pravdu také jako první, ale nezná ji od začátku. Od onoho setkání v kavárně se potom vědomosti Alfreda a diváka shodují.

Nora Ephron se tedy inspirovala zejména hlavní kostrou děje, kterou ponechala. Měnila spíše kontext příběhu. Přidala postavy, mezi některými změnila vztahy. V *Obchodě za rohem* spolu ústřední pár pracoval v jednom podniku a konkuroval si leda v tom, kdo prodá více zboží. V *Lásce přes internet* je tento motiv umocněn tím, že každá z postav vede vlastní podnik, v jehož zájmu jedná. Konflikt postav probíhal veřejněji, zejména když se přesunul na televizní obrazovky při rozhovorech ohledně malých podniků v New Yorku a Foxovy korporace, která je postupně ničila.

Z hlediska promítacího času se Nora Ephron podařilo příběh zpracovat mnohem detailněji, přestože ve výsledku je její film o pouhých dvacet minut delší. Je to výsledkem upuštění od bočních linií a soustředění se zejména na hlavní pár od začátku až do konce.

Finální scéna patří k těm nejvíce podobným v obou filmech. Není sice stejná, obě však shodně končí odhalením skutečné identity korespondenčních přátel a polibkem. Velký rozdíl je ale v místě, kde se závěrečná scéna odehrává. Alfred a Klara si padnou kolem krku v jim dobře známém a intimním prostoru obchůdku pana Matuschka. Kathleen a Joe naopak tuto důležitou chvíli prožívají na veřejnosti v parku. Přitom jim hraje nediegetická hudba v podobě písně *Somewhere Over the Rainbow*. Je to nostalgický odkaz Nory Ephron na oblíbený klasický film z roku 1939 *Čaroděj ze Země Oz*, který končí záběrem na oblohu za zvuků stejné písně. Navíc si v něm postavu profesora Marvela zahrál Frank Morgan, který v *Obchodě za rohem* ztvárnil roli pana Matuschka. Tamar Jeffers McDonald tuto taktiku cílevědomého využívání

odkazů na jiná oblíbená díla popisuje termínem nespécifické nostalgie.<sup>69</sup> A těch, jak bylo v analytické části popsáno, je ve filmu *Láska přes internet* mnoho.

Přestože oba filmy končí polibkem a na rozdíl od filmu *In the Good Old Summertime* není zobrazován žádný další život párů, lze příběh v kontextu žánru romantické komedie považovat za uzavřený. Romantické komedie totiž předpokládají konec „a žili šťastně až do smrti“, proto většinou není další vývoj komentován ani zobrazován. Divák, který se na romantickou komedii dívá, nejspíše tento typ konce očekává, či dokonce vyžaduje.



Obrázek 17 Závěrečná scéna *Obchodu za rohem*



Obrázek 18 Závěrečná scéna z *Lásky přes internet*

---

<sup>69</sup> JEFFERS MCDONALD, pozn. 8, s. 99.



## 4. Závěr

Tato bakalářská práce se zabývala komparací dvou romantických komedií. Byl definován žánr a za pomoci sémanticko-syntaktické metody také provedeny analýzy obou zvolených filmů.

Z hlediska problematiky *remaku* *Láska přes internet* kopíruje narativní vzorec *Obchodu za rohem*. Otevřeně přiznává svoji předlohu, ba dokonce se k ní mnohokrát přímo hlásí prostřednictvím množství intertextuálních narážek. Nora Ephron točila svůj film se záměrem připomenout na aktuální úrovni příběh, který jí osobně byl blízký.<sup>70</sup> Nijak starší verzi neponižuje, naopak modernějšími prostředky vyzdvihuje nejpodstatnější témata.

Ze srovnání snímků vyplývá, že novější film je možné zařadit do Verevisovy kategorie přiznaného, transformovaného *remaku*. Tento typ se totiž vyznačuje pouze drobnými obměnami syntaktických prvků, zato ale zásadními změnami klíčových sémantických prvků jako pohlaví postav, jejich rasa či kulturní prostředí.<sup>71</sup> Ve zkoumaných filmech se jedná zejména o změnu doby, prostředí a zasazení. Z předválečné Budapešti se děj přesunul do New Yorku 90. let minulého století. U poradce hlavní mužské postavy došlo ke změně rasy, když byl vybrán pro roli Kevina herec afroamerického původu. Byla změněna také jména všech postav a alespoň částečně také jejich vlastnosti či jejich společenské postavení. Základní děj však zůstal téměř stejný, přičemž proběhly zásadní dobové aktualizace. Rozdíly lze tedy pozorovat spíše v rámci stylu vyprávění než v samotném příběhu.

Na zkoumané filmy byl uplatněn analytický přístup Legera Grindona, který se ukázal jako přínosné vodítko pro odhalení specifických struktur a využití intertextuálních odkazů v každém z filmů. Prostřednictvím rozborů bylo také potvrzeno, že se ve filmech nachází vzorce typické pro romantickou komedii. V *Lásce přes internet* najdeme v rámci žánru inovativní prvky. Kombinuje totiž ověřené postupy romantických komedií napříč historií žánru.

Nejpřínosnější částí bakalářské práce je právě ta analytická, ve které je vůbec poprvé proveden důkladný rozbor a srovnání těchto dvou konkrétních romkomů.

---

<sup>70</sup> Nora Ephron: *Všechno je námět* [dokumentární film]. Režie Jacob BERNSTEIN. USA, HBO, 2015.

<sup>71</sup> VEREVIS, pozn. 3, s. 84.



Samotný žánr romantické komedie sice není považován za obzvlášť umělecký, přesto si však bez něj Hollywood nedokážeme představit. Je to jeden z těch, které v průběhu historie formovaly filmový průmysl, status hereckých hvězd a také diváckou základnu. Důslednější zkoumání romkomů z historického i teoretického hlediska mi umožnilo nahlédnout v nich specifické narativní postupy, které si lze jen těžko představit u jiných typů filmů. Prostředky užívané k aktivizaci a emotivní odezvě diváka jsou často inovativní a snad je také tato práce důkazem, že romantická komedie s jednoduchou zápletkou může být zpracována komplexně a velmi chytře. V obecném podceňování tohoto žánru spatřuji osobně největší omezení, co se týká jeho výzkumu. Pokud má být provedena analýza takového filmu, je třeba odhlédnout od vlastních předsudků, což může být pro diváka výzva.

Zlatá éra romantických komedií již pravděpodobně odezněla. Od svého počátku žánr prošel velkým množstvím změn. Podle Tamar Jeffers McDonald v průběhu dvacátého století došlo k vyčerpání nejosvědčenějších témat a romantická komedie v současnosti spíše upadá.<sup>72</sup> Přesto však se i v dnešní době objevují díla, která se snaží různým způsobem žánr inovovat, a tím také překvapit diváky i kritiku. Právě kvůli takovým počínům je dle mého důležité na romantické komedie nezanevřít a nadále se jim na analytické úrovni věnovat.

---

<sup>72</sup> JEFFERS MCDONALD, pozn. 8, s. 106.

## 5. Seznam pramenů a literatury

### 5.1 Seznam pramenů

#### Analyzované filmy

*Obchod za rohem* (*The Shop Around the Corner*, USA, 1940)

**Režie:** Ernst Lubitsch. **Scénář:** Samson Raphaelson, Ben Hecht. **Předloha:** Miklós László. **Kamera:** William H. Daniels. **Střih:** Gene Ruggiero. **Hudba:** Werner Richard Heymann. **Hrají:** James Stewart, Margaret Sullavan, Frank Morgan, Joseph Schildkraut, Sara Haden, Felix Bressart, William Tracy. **Formát:** 1,37 : 1. **Délka:** 1 hod. 39 min. **Premiéra:** 12. ledna 1940 (USA).

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

**Režie:** Nora Ephron. **Scénář:** Nora Ephron, Delia Ephron. **Předloha:** Miklós László. **Kamera:** John Lindley. **Střih:** Richard Marks. **Hudba:** George Fenton. **Hrají:** Meg Ryan, Tom Hanks, Greg Kinnear, Parker Posey, Steve Zahn. **Formát:** 1,85 : 1. **Délka:** 2 hod. **Premiéra:** 10. prosince 1998 (USA).

### 5.2 Seznam literatury

1. ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: bfi Publishing, 2000. ISBN 0-85170-718-1.
2. BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.
3. DANCE, Liz. *Nora Ephron: Everything Is A Copy*. Jefferson, North Carolina, USA: McFarland and Company, 2015. ISBN 978-0-7864-9674-7.
4. DELEYTO, Celestino. *The Secret Life of Romantic Comedy*. Manchester, UK: Manchester University Press, 2011. ISBN 9780719085598.
5. EYMANN, Scott. *Ernst Lubitsch: Laughter in Paradise*. Baltimore, Maryland, 2000.
6. GRINDON, Leger. *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History, Controversies*. United Kingdom: WILEY-BLACKWELL, 2011. ISBN 978-1-4051-8266-9.

7. HAIN, Milan. Remaky: *Klasifikace remaků*. 25fps [online]. 25. 6. 2009 [cit. 2020-02-10]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2009/klasifikace-remaku/>
8. JEFFERS MCDONALD, Tamar. *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre*. New York: Columbia University Press, 2007. ISBN 978-1-905674-02-2.
9. KUČERA, Jakub. Hollywoodská romantická komedie: Aspekty a proměny žánru, o kterém je hanba mluvit. *Cinepur*. 2009, (63).
10. MCBRIDE, Joseph. *How Did Lubitsch Do It?*. New York: Columbia University Press, 2018. ISBN 978-0-231-54664-5.
11. RÖWEKAMP, Burkhard. *Hollywood*. Brno: Computer Press, 2004. ISBN 80-251-0283-1.
12. SCHATZ, Thomas. *Hollywood genres: formulas, filmmaking, and the studio system*. Philadelphia: Temple University Press, 1981. ISBN 0877222223.
13. VEREVIS, Constantine. *Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. ISBN 0 7486 2186 5.
14. WILLIAMS, Douglas. *Introspective Laughter: Nora Ephron and the American Comedy Renaissance*. New York: Limelight Press, 2001.

## 6. Seznam obrázků

<b>Obrázek 1</b> Přiznání divadelní předlohy v úvodních titulcích filmu <i>Obchod za rohem</i> (1940) .....	23
<b>Obrázek 2</b> Přiznání divadelní předlohy a scénáře původního filmu v úvodních titulcích snímku <i>Láska přes internet</i> (1998) .....	23
<b>Obrázek 3</b> Přiznání divadelní předlohy i scénáře původního filmu v titulcích filmu <i>In the Good Old Summertime</i> (1940), neobjevuje se však název původního snímku .....	23
<b>Obrázek 4</b> Klara si čte před obchodem knihu <i>Anna Karenina</i> . .....	28
<b>Obrázek 5</b> Smluvené znamení v kavárně – kniha <i>Anna Karenina</i> a v ní vložený karafiát ....	28
<b>Obrázek 6</b> Kniha <i>Pýcha a předsudek</i> s přebalem odkazujícím na stejnojmennou britskou sérii .....	35
<b>Obrázek 7</b> Joe čte knihu <i>Pýcha a předsudek</i> . .....	35
<b>Obrázek 8</b> Alfredův příchod do kavárny .....	42
<b>Obrázek 9</b> Usazení symbolizující vzájemnou nevraživost .....	42
<b>Obrázek 10</b> Konverzace hlavních postav .....	42
<b>Obrázek 11</b> Finální rozepře v kavárně .....	42
<b>Obrázek 12</b> Joe zahajuje konverzaci s Kahleen. .....	43
<b>Obrázek 13</b> Usazení symbolizující vzájemnou nevraživost v podání Joea a Kathleen .....	43
<b>Obrázek 14</b> Hrdinové probírají své první setkání. ....	43
<b>Obrázek 15</b> Joe si sedá za Kathleen – úhel kamery se mění o 180°. .....	43
<b>Obrázek 16</b> <i>In the Good Old Sumertime</i> – setkání hlavních hrdinů .....	44
<b>Obrázek 17</b> Závěrečná scéna <i>Obchodu za rohem</i> .....	47
<b>Obrázek 18</b> Závěrečná scéna <i>Lásky přes internet</i> .....	47

**NÁZEV:**

Komparativní analýza filmů *Obchod za rohem* a *Láska přes internet*

**AUTOR:**

Anna Kořenková

**KATEDRA:**

Katedra divadelních a filmových studií

**VEDOUcí PRÁCE:**

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

**ABSTRAKT:**

Tato bakalářská práce se zabývá komparativní analýzou filmů *Obchod za rohem* (1940) a *Láska přes internet* (1998). Text lze podle jeho povahy rozdělit na dvě části. Na historicko-teoretickou, ve které je objasněna problematika žánru romantické komedie a *remaků*, a na část analytickou. V té je proveden rozbor zvolených filmů a jejich komparace. Při analýze je dodržován sémanticko-syntaktický přístup Ricka Altmana a je také přihlíženo k žánrovému vzorci Legera Grindona. V práci je vysvětleno, jakým způsobem Nora Ephron využívá ve filmu *Láska přes internet* původní témata a motivy staršího filmu Ernsta Lubitsche. Porovnán je také děj, postavy a je rozebráno několik konkrétních scén z filmů. Text přibližuje čtenáři oblast žánru romantické komedie a také poukazuje na komplikovanou strukturu vyprávění v konkrétních filmech a množství odkazů v nich, ať už na původní látku nebo jiná díla. Analytická a komparační část práce odhaluje *Lásku přes internet* jako přímý, transformovaný *remake* *Obchodu za rohem*, který poměrně přesně kopíruje narativní vzorec, zároveň ale pracuje s jiným prostředím a pozměněnými postavami.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

Obchod za rohem, Láska přes internet, komparace, romantická komedie, žánrová analýza, remake

**NÁZEV:**

Comparative Analysis of *The Shop Around the Corner* and *You've Got Mail*

**AUTOR:**

Anna Kořenková

**KATEDRA:**

Department of Theatre and Film Studies

**VEDOUcí PRÁCE:**

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

**ABSTRACT:**

This bachelor thesis deals with a comparative analysis of *The Shop Around the Corner* (1940) and *You've Got Mail* (1998). The text can be divided into two parts according to its nature. The historical-theoretical, in which the issue of the genre of romantic comedy is clarified and the analytical part. The analytical part involves an analysis of the above mentioned films and their comparison. The analysis follows the semantic-syntactic approach of Rick Altman and also takes into account the genre pattern of Leger Grindon. The text explains how Nora Ephron dealt with the themes and motifs from the original 1940's Ernst Lubitsch motion picture in her version of the story. This study introduces the genre of romantic comedy to the reader, but it also points out the complicated structure of narration in specific films and many references therein, either to the original film or to other works of art. The analytical and comparative part of the work reveals *You've Got Mail* as the acknowledged, transformed remake of *The Shop Around the Corner* which rather accurately replicates the narrative formula, but at the same time works with a different environment and altered characters.

**KEY WORDS:**

The Shop Around the Corner, You've Got Mail, comparison, romantic comedy, genre analysis, remake