

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Scenáristika a dramaturgie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Komedie à la noir

Lukáš Smrkovský

Vedoucí práce: Mgr. Petra Dominková

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Film, Television, Photography and New Media

Screenwriting and dramaturgy

BACHELOR'S THESIS

Comedy à la noir

Lukáš Smrkovský

Thesis advisor: Mgr. Petra Dominková

Examiner:

Date of thesis defense:

Academic title granted: BcA.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem **bakalářskou** práci na téma

„Komedie à la noir“

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

Podpis

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Poděkování:

Moc děkuji své vedoucí, Petře Dominkové, která mě laskavě a trpělivě dovedla od původního konceptu až k hotovému textu. Pomohla mi správně uchopit téma, zásobovala mě užitečnými podněty, korigovala mé mýlky a v neposlední řadě vymyslela termín, který je ústředním pojmem a názvem celé práce. Děkuji.

Abstrakt:

Tato práce podává základní zprávu o *komedích à la noir*, žánru kombinujícím komedii a *noir*. Jelikož se jedná o neobvyklou a autory zřídka využívanou synkrezi, nevznikl o ní doposud žádný rozsáhlejší odborný text. Výzkum tedy staví na odborné literatuře věnující se oběma žánrům odděleně a jedné knize, která je srovnává. Nejprve vzniká na základě výchozích žánrů teoretická predikce, jak mohou tyto filmy pracovat s postavami, dialogem a dějem. V praktické části jsou zmíněné prvky pozorovány ve snímcích *Falešná hra s králíkem Rogerem*, *Big Lebowski* a *Správní chlapi*. V závěru dochází k porovnání teoretických a praktických poznatků a naznačení dalšího možného postupu výzkumu.

Klíčová slova:

komedie, *noir*, žánrové prvky, postavy, dialog, děj

Abstract:

This thesis gives a basic report on *comedies à la noir*, a genre combining comedy and *noir*. As it is an unusual and by authors rarely used synthesis, no comprehensive professional text has been written about it yet. The research is therefore based on professional literature dedicated to both genres separately and one book that compares them. First, based on the initial genres, a theoretical prediction is made of how these films can work with characters, dialogue and plot. In the practical part, the mentioned elements are observed in the films *Who Framed Roger Rabbit*, *The Big Lebowski* and *The Nice Guys*. In the conclusion, there is a comparison of theoretical and practical findings and a suggestion for the further possible research progress.

Key words:

comedy, *noir*, genre elements, characters, dialogue, plot

Obsah

1 Úvod

2 Výchozí žánry

2.1 NOIR

2.2 KOMEDIE

3 Teorie

3.1 PARADOX STÍSNĚNÉHO SMÍCHU

3.2 POSTAVY

3.3 DIALOG

3.4 DĚJ

4 Případové studie

4.1 VYBRANÉ SNÍMKY

4.2 POSTAVY

4.3 DIALOG

4.4 DĚJ

5 Závěr

6 Zdroje

1 Úvod

Tato bakalářská práce se zabývá filmy, ve kterých dochází k propojení komedie a *noiru* a jež budu dále nazývat „*komediemi à la noir*“. Má být základním mapujícím krokem v rámci zkoumání žánrové synkreze, které zatím autoři odborné literatury nevěnovali mnoho pozornosti. Budoucím tvůrcům i badatelům poskytne výchozí látku, kterou budou moci dále použít k vlastním účelům.

Jelikož práce má poměrně krátký rozsah a vzniká na katedře scenáristiky a dramaturgie, omezím své pole zkoumání výhradně na vybrané složky děl. Budu se tedy zabývat pouze postavami, dialogem a dějem. V každé z těchto kategorií budu postupovat dvoufázově. V první fázi si kladu za cíl vytyčit teoretické možnosti *komedií à la noir* vyplývající z existujících charakteristik obou žánrů. Ve druhé provedu případové studie tří reprezentativních snímků – *Falešná hra s králíkem Rogerem*¹, *Big Lebowski*² a *Správní chlapi*³. V nich budu hledat principy popsané v první fázi, zkoumat, jaké další se v nich vyskytují, a reflektovat, v čem se liší. Ústřední metodou mé práce tedy bude komparativní analýza.

Dvě základní otázky, které si budu opakovaně klást, jsou: Jaké žánrové prvky jsou stejné či příbuzné v *noiru* a komedii? Jak mohou být význačné elementy filmů *noir* využity ke komickému účelu? Na ty budu hledat odpovědi ve svém teoretickém bádání a pak je potvrzovat či vyvracet při analýze zvolených filmů.

Je vhodné vysvětlit hned v úvodu rozdíl mezi *komediemi à la noir* a *noirovými* parodiemi. Parodie je sice komediální žánr, ale její komika se zakládá pouze na „nápodobě originálu, jehož prvky karikuje do směšné podoby“⁴. Parodie neponechává prostor pro seriózní přístup. *Komedie à la noir* naproti tomu umožňuje koexistenci vážného a komického, neboť komika zde nespočívá ve shazování zobrazeného, nýbrž v humorných situacích a komické hře, která nevylučuje seriózní roviny filmu.

Ačkoli i *komedie à la noir* pracují s žánrovými stereotypy *noiru* a převrací je naruby, jejich poetika je svébytnější. Jejich tvůrci musí (na rozdíl od tvůrců *noirových* parodií) balancovat na tenké hraně, kdy je vyprávění vtipné, ale stále ho lze brát jako celek vážně. Tento základní silný paradox je možná jedním z důvodů, proč zatím těchto snímků není mnoho. Také to částečně vysvětluje, proč mají *komedie*

¹ *Who Framed Roger Rabbit*, 1988, r. Robert Zemeckis

² *The Big Lebowski*, 1998, r. Joel Coen

³ *The Nice Guys*, 2016, r. Shane Black

⁴ Volný překlad hesla „parody“ In: *dictionary.cambridge.org* [on-line]. Dostupné z: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/parody> Navštíveno 11. srpna 2022. Originální znění je uvedeno na konci práce.

à la noir celkem různorodou poetiku – každý autor musí této nástraze čelit po svém. Přesto věřím, že se mi v této práci podaří odhalit a popsat některé univerzální principy, které budou použitelné i do budoucna.

Sekundární literatura, se kterou budu pracovat v teoretické části, bude většinou věnována jednomu ze dvou výchozích žánrů, jelikož přímo *komedíím à la noir* se zatím mnoho textů nevěnuje. Jediná rozsáhlejší publikace pojednávající oba žánry v kontextu je kniha Thomase C. Renziho *Screwball Comedy and Film Noir: Unexpected Connections*, která vyšla v roce 2012. Z této knihy místy čerpat budu, ačkoli ani ona se nezabývá přímo mým tématem. Moje práce se věnuje filmům, které spojují komedii a *noir*, zatímco Renzi zkoumá podobnosti a rozdíly mezi klasickými *noiry* a „bláznivými“ komediami té doby. Jelikož tehdejší „bláznivé“ (*screwball*) komedie měly vždy nějakou romantickou zápletku, některé Renziho postřehy se vážou spíše k milostné rovině těchto filmů než k té komediální. Rovněž jde oproti mému záměru hluboko do historie. Z těchto důvodů z něj sice mohu čerpat, ne však na něj navazovat. Můj výzkum bude tedy spíše orientační a snad položí použitelný základní kámen k dalšímu bádání.

Existence *komedíí à la noir* dokazuje, že film může být temný a vtipný zároveň. Cíl této práce je vysvětlit, proč tomu tak může být, a popsat způsoby, jakými toho tvůrci dosahují.

2 Výchozí žánry

Noir i komedie jsou pojmy vyvolávající různé představy v myslích těch, kteří je slyší nebo čtou. Aby bylo jejich používání smysluplné, je třeba s nimi pracovat jako s jednoznačnými pojmy. Připuštění individuálních výkladů těchto klíčových slov by mohlo vést k nepochopení mezi autorem textu a čtenářem, proto v této kapitole oba žánry jasně definuji.

2.1 NOIR

Ačkoli mnoho odborníků nepovažuje film *noir* za žánr⁵, v této práci ho za něj považovat budeme. Jsou pro to dva dobré důvody. První spočívá v tom, že *noir* pro účely této práce definujeme na základě příběhových a diskurzivních prvků, což je způsob, kterým se definují i některé jiné žánry. Druhý je ten, že alternativní způsoby definování *noiru* nejsou pro naše účely vhodné.

Pojímat *noir* historicky, tedy jako množství stylově příbuzných amerických filmů ze čtyřicátých až padesátých let minulého století⁶, nedává smysl ve vztahu k tématu práce. Tento text se zabývá výrazně mladšími filmy, které se zmíněným obdobím „klasického *noiru*“ pouze inspirují. Chápat *noir* jako význačný vizuální styl⁷ by bylo relevantní, kdybych se věnoval kameře, střihu, svícení nebo mizanscéně. Jelikož se ale zaměřuji na složky spadající do oboru scenáristiky, nemělo by to pro mě význam.

Nechci rozporovat tyto pohledy na *noir*, ale jelikož zkoumání termínu *noir* není předmětem této práce, dovolím si ho chápat intuitivně a definovat ho několika příběhovými a diskurzivními prvky, které se ve filmech *noir* obvykle vyskytují.

Hlavním tématem *noiru* je zločin a příznačným dějovým prvkem je pátrání. Příběh se typicky odehrává ve velkoměstě a z velké části v noci. Postavy jsou často v šedé zóně a málokdo má zcela čisté ruce. Hlavní hrdinové se ocitají ve zlověstné spirále, která je osudově táhne ke dnu, kde na ně obvykle čeká smrt.

Oproti klasické detektivce nebo kriminálce je *noir* realističtější, cyničtější a podvratnější. Nezaručuje šťastné konce, naopak mívá pesimistické poselství. Nebrání se dezorientaci diváka, naopak spletitost a nepřehlednost upřednostňuje. Detektiv nemusí rozřešit celou záhadu, policie nemusí dopadnout pachatele, ani se

⁵ SCHRADER, Paul. *Notes on film noir*. Film Comment; Spring 1972, s. 8.

⁶ SILVER, Alain & URSINI, James. *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 1996, s. 11.

⁷ PLACE, J. A., & PETERSON, L. S. *Some visual motifs of film noir*. In *Film noir reader*. New York: Limelight Editions, 1996, s. 325.

o to snažit. Dobro nemusí zvítězit, zlo nemusí být potrestáno. Obvyklá nálada a vyznění jsou temné.

Jsou dva základní důvody, proč shrnuji *noir* takto stručně a šablonovitě. Zaprvé o něm již bylo popsáno tolik stran textu mnoha povolanými odborníky, že považují za zbytečné opakovat jejich práci v horším vydání. Zadruhé sledávám pro účely následujícího textu užitečnější poskytnout čtenáři krátký a kompaktní výčet prvků, které si může snadno znovu dohledat a připomenout si jejich základní podobu třeba ve chvílích, kdy si čte o jejich humorných variacích.

Abych však poskytl i jiné shrnutí *noirové* esence, než vlastní, uvedu závěr jednoho ze základních textů o *noiru* „K definici filmu noir“ z roku 1955:

„Je jednoduché napsat závěr: morální ambivalence, zločin, nejednoznačnost děje a motivů se setkávají a vyvolávají v publiku pocit stísněnosti nebo nejistoty a to je jasná charakteristika *filmu noir* naší doby. Všechna díla série vytvářejí podobný emociální efekt: *Je to stav budícího se napětí u diváka a mizení orientačních bodů. Účelem filmu noir bylo vytvořit zvláštní pocit odcizení.*“⁸

2.2 KOMEDIE

Má-li být řeč o komedii, je stejně nezbytné jako u *noiru* definovat, co oním slovem myslíme. Jelikož má tisíce let dlouhou tradici a v různých epochách označovalo různé typy děl, přimknu se k chápání tohoto pojmu tak, jak je popsán v knize Jaroslava Bočka *O komedii* z roku 1963.

Odpověď na přirozeně vyvstalou otázku, proč si volím takřka padesát let starý text, je jednoduchá. Zaprvé se jedná o komplexní a přitom srozumitelný výklad, který objasňuje základní pojmy, vysvětluje principy a pojednává téma čtenářsky přívětivým způsobem. Zadruhé je Bočkovo pojetí komediálnosti blízké mému názoru na ni a je dobře aplikovatelná při rozebírání situací, které vnímáme jako komické. Zatřetí její stáří neznamená zastaralost nebo neaktuálnost, neboť na poli, které zkoumá, se toho mnoho nezměnilo.

Rizikový faktor toho, že minulý režim nedovoloval uměnovědcům svobodně psát a nutil je k opěvování socialistického názoru na umění, byl Bočkem chytře eliminován tím, že za dvě relevantní kapitoly „O podstatě komedie“ a „O technice komedie“ zařadil kapitolu „Boje za socialistickou veselohru“, čímž vyčlenil nutné politické úlitbě místo mimo kýžžený obsah, který zůstal nepokřivený a kvalitní.

⁸ BORDE, Raymond & CHAUMETON, Étienne. „K definici filmu noir.“ In *Kino-Ikon*. 2007, **11 - 2007(1)**, 31 - 37. ISSN 1335-1893, přel. Petra Dominková, s. 37.

Při základním vymezení žánru Boček vychází z *Poetiky*, kde Aristoteles definuje komedii jako „napodobivé předvádění směšného děje [...] provozované jednajícími osobami a nikoliv vyprávějícími.“⁹ Vlastními slovy pak popisuje základní princip komiky takto: „V podstatě komického leží rozpor. [...] Člověk se směje, jestliže si uvědomí nemístnost nebo nespolečenskost nějakého projevu. Vlastnímu výbuchu smíchu předchází pochopení rozporu mezi společenskou normou a nespolečenským projevem.“¹⁰

U vybočení z normy bych se rád zastavil a uvedl do kontextu k němu jednu úvahu o publiku. Divák sledující film má k dispozici nejen znalost společenských norem, ale i znalost norem média, které sleduje (nejedná-li se o jeho první filmový zážitek). Proto lze dosáhnout komického efektu jak porušením norem „správného chování“ lidí ve skutečném životě, tak porušením normy „zažitých sdělovacích procesů“ určitého typu narativního filmu – například vybočením ze žánru. Oba tyto způsoby vytváření humoru budou v této práci důležité.

V otázce účelu komedie se Boček také přidržuje Aristotela, cituje ho a následně parafrázuje v kontextu s jeho pohledem na tragédii: „Tím se rázem dostáváme k samé podstatě komedie. [...] Očišťovat divákův smích předvedením směšného, jako tragédie očišťuje jeho soucit a bázeň předvedením strašného.“¹¹

Koncept očištění čili katarze pro nás může být zajímavý při zkoumání synkreze s *noirem*, který naopak katarzi často neposkytuje a nezřídka nechává své publikum odcházet z kina se svíravým pocitem bezvýchodnosti. V protikladu k rozmlžené hranici dobra a zla a přetrvávající zkažené morálce *noirového* světa nám může zarezonovat i Bočkovo následující shrnutí: „Komedie zdokonaluje naše veselí a náš smích, učí nás rozeznávat směšné, vidět nemístné a nespolečenské v životě. To znamená, že zároveň izoluje nemístné a nespolečenské ve vědomí lidí. Učí člověka distancovat se od nespolečenského.“¹²

Dále Boček rozlišuje tři hlavní druhy komiky: čistý humor, tragikomiku a satiru. Všechny tři vyvolávají u diváka smích, se kterým se pojí další emoce. V případě humoru jde o veselí, u tragikomiky je to soucit a satira vyvolává směsici pobavení a hněvu. Ačkoli toto třídění není pro tuto práci zásadní, je dobré mít na paměti, že směšnost nevyklučuje jiné pocity, které mohou být i silné a závažné. „Můžeme se

⁹ BOČEK, Jaroslav. *O komedii*. Praha: Orbis, 1963. Knihovna filmové teorie, s. 10.

¹⁰ Tamtéž, s. 11 – 12.

¹¹ Tamtéž, s. 10.

¹² Tamtéž, s. 17.

smát vesele, smutně i zlobně.“¹³ píše Boček a u *komedii à la noir* se setkáme se všemi zmíněnými variantami.

V kostce se dá tedy Bočkovu pojetí komedie shrnout takto: Komedie je žánr, jehož primárním účelem je vyvolání smíchu prostřednictvím nápodoby směšného děje. Směšnost divák pochopí z rozdílu mezi dříve poznanou normou a nemístností právě předváděného. Se smíchem se mohou v komedii pojit různé další emoce a existuje tedy více druhů pobavení.

¹³ Tamtéž, s. 20.

3 Teorie

V této části se pokusím teoreticky stanovit potenciály *komedií à la noir*. Jak jsem již zmínil v úvodu své práce, budu věnovat pozornost dvěma způsobům propojení. Jeden spočívá v hledání společných jmenovatelů *noiru* a komedie a druhý v označení *noirových* stereotypů a konvencí, které mohou být komickým způsobem naplněny nebo převráceny.

3.1 PARADOX STÍSNĚNÉHO SMÍCHU

Je dobré si uvědomit, že *noir* a komedie jsou žánry velmi odlišné a v mnohém dokonce protikladné. Zatímco základními emocemi *noiru* jsou stísněnost a strach, komedie nám obvykle přináší veselí a smích. I ve výrocích teoretiků komedie nalezneme takové, které tomuto propojení jaksi brání. Černyševskij uvádí, že „vše, co je u člověka nemístné, stává se směšným, není-li to strašné nebo zhoubné“¹⁴, přičemž nemístné jednání v *noiru* strašné nebo zhoubné často je. Podle Bergsona je určitý člověk k smíchu „spíše pro svou nespolečenskost, než pro svou nemravnost“¹⁵ a postavy v *noirech* jsou většinou i nemravné.

Přes tyto faktické rozpory je však synkreze možná. Koexistence vážných a komických momentů v rámci jednoho dramatického díla je totiž nejen běžná, ale dokonce takřka nevyhnutelná. „Komické ovšem neexistuje bez vážného. Vážné není jen protikladem komického, je i jeho podmínkou [...] Proto je omylem, jestliže se autoři snaží, aby do jejich práce nepronikla jediná vážná struna, aby byli od začátku až do konce zábavní a veselí. Kde mizí z komedie vážnost a závažnost, kde chce všechno být jen směšné, výsledek je nijaký.“¹⁶

Většina potenciálů propojení se týká jednotlivých složek filmu a proto se budu odděleně věnovat nejprve postavám, poté dialogu a nakonec ději. Výchozím žánrem pro mě bude *noir* a v jeho konvencích a stereotypech budu hledat možnosti pro komiku.

3.2 POSTAVY

V Renziho knize srovnávající klasické *noiry* a tehdejší *screwball* komedie, kterou jsem již zmínil v úvodu, najdeme užitečné shrnutí motivací *noirových* figur: „V *noiru* jsou postavy hnány jedním nebo více ze čtyř popudů: penězi, chtíčem, mocí a

¹⁴ Tamtéž, s. 11.

¹⁵ Tamtéž, s. 11.

¹⁶ Tamtéž, s. 12.

pomstou. [...] Je to jako by všechna zla, která mohou zkorumpovat lidskost, byla zastoupena těmito čtyřmi převládajícími pohnutkami.“¹⁷ O tomto výčtu dále tvrdí, že pokud nahradíme chtíč láskou a moc postavením, funguje to v tehdejších *screwball* komediích úplně stejně.

Pro nás je tato čtveřice nejmíc zajímavá z tohoto hlediska: Všechny čtyři uvedené popudy můžeme coby hlavní motivaci postavy označit za „nízké pohnutky“. Být jimi příliš ovládán považujeme za společensky nevhodné či dokonce zavrženíhodné. Mamonářství, přílišnou sexuální lačnost, mocnářství a bažení po pomstě obvykle chápeme jako špatné vlastnosti. A právě špatné lidské vlastnosti jsou dobré vlastnosti pro komediální postavu, neboť produkují nemístné jednání, které (jak už víme) je příčinou divákova smíchu.

Hlavní hrdina *noirového* snímku je nejčastěji detektiv nebo zločinec. Slovo detektiv ovšem chápeme v širším smyslu – jako kohokoli, kdo provádí pátrání, přičemž častěji se jedná o soukromého vyšetřovatele, než o policistu z povolání. Figura soukromého detektiva má to zajímavé specifikum, že v situacích, kdy by muž zákona vytáhl odznak a tím přinutil někoho k výpovědi, mohl zatknout zločince nebo si vynutil povolení ke vstupu, musí soukromé očko improvizovat a řešit tyto momenty jinou, nejistou a méně přímočarou cestou. V *komediích à la noir* očekávám různé formy hry s těmito „alternativními způsoby“ dosahování svých cílů.

Film *noir* pracuje více než jiné žánry u svých protagonistů s „obyčejnou lidskostí“ a to ať už jsou jimi zločinci či vyšetřovatelé. Nechává je chybovat a dává jim přídavné špatné vlastnosti jako alkoholismus, hrubost, nízkou empatii nebo nedostatek nasazení. V *komedii à la noir* stačí tyto vlastnosti posunout do humorné polohy. Stejně tak časté „outsiderství“ *noirových* hrdinů může být buď karikováno, nebo podáno s odlehčující nadsázkou.

Borde a Chaumeton o *noirovém* protagonistovi píšou: „Je zároveň i obětí: nedočká se slávy a před happyendem se stane obětí surového násilí.“¹⁸ To je ve své podstatě velmi smutné, ale s komediálním přístupem lze oba tyto smolné úděly obrátit do polohy, v níž mohou být velice směšné.

O *femme fatale*, takřka nepostradatelném protějšku protagonisty, se ve stejném textu dočteme, že „*Femme fatale* tvoří nový typ ženské postavy, která je blízko zločinu,

¹⁷ RENZI, Thomas C. *Screwball Comedy and Film Noir: Unexpected Connections*. McFarland, 2012, s. 111. Citaci přeložil z angličtiny autor práce, originální znění je uvedeno na konci práce.

¹⁸ BORDE, Raymond & CHAUMETON, Étienne. „K definici filmu noir.“ In *Kino-Ikon*. 2007, 11 - 2007(1), 31 - 37. ISSN 1335-1893, přel. Petra Dominková, s. 34.

dokonce jej má ve své moci. Je krutá stejně jako prostředí, které ji obklopuje, je stejným expertem na vydírání a „neřest“ jako na střelné zbraně a je pravděpodobně frigidní.“¹⁹ Hodí se dodat, že kromě zločinu má ve své moci obvykle také hlavního hrdinu, který na to zpravidla doplatí.

Renzi ve své knize rozlišuje tři druhy *femme fatale* a přiřazuje k nim odpovídající typy hrdinek *screwball* komedií, které je v něčem kopírují a v něčem se od nich liší. Toto rozdělení je sice zajímavé, avšak o komediálním potenciálu *femme fatale* nám to nic neprozradí. Komika se ostatně v tomto případě příliš nenabízí. Ať už je řeč o manipulativních vražedkyních, posedlých neurotičkách nebo zhrzených milenkách, nevyjevují nám *femme fatale* nic, z čeho by bylo přirozené si utahovat. Humoristům tak zřejmě nezbyvá, než je důmyslně karikovat nebo spoléhat na to, že vyvolají směšné jednání u svých mužských obětí.

Dalším *noirovým* archetypem je gangster. Gangster je častým protivníkem hlavního hrdiny ať už je hrdina detektiv (tam je to jasné) nebo zločinec, neboť i ten může mít přirozeně potíže s jinými zločinci. Jak výstižně píšou Borde a Chaumeton: „Vztahy, které oběti udržují se zločineckým prostředím, je sblížují se zabijáky.“²⁰

Jako mají v *noirech* gangsteři více podob, má i komedie více možností, jak se na tomto typu postavy vyřádit. Univerzálně použitelný parodický přístup spočívá v karikování gangsterových drsných rysů a chladnokrevného jednání. Jiný přístup ponechává gangsterovi zcela jeho vážnost a tu používá jako kontrastní k nevážnému chování hrdiny. Třetí způsob vytváření komediálního efektu u gangstera tkví v jeho profilaci jako hlupáka. Figura tupého zločince je ostatně hojně používána i ve vážných žánrech a není tedy důvod, aby ji *komedie à la noir* nepřijala za svou.

Policie se v *noirových* filmech zhusta vůbec nevyskytuje. A pokud, tak je obvykle netečná, zkorumpovaná, zločinná nebo prostě hloupá. Ve stejné době jako klasický film *noir* se ale točily i tzv. „policejní dokumenty“²¹. Ty měly podobný filmařský styl jako *noiry*, ale policie v nich hrála hlavní roli, disponovala chytrými komisaři a moderními technologiemi a nad zločinem vítězila. Ačkoli byly tyto snímky s *noirem* úzce provázány, mnohdy je natáčeli stejní režiséři a mnoho odborníků je mezi *noiry* řadí, do naší definice *noiru* nezapadají a nebudeme se o ně tedy opírat.

¹⁹ Tamtéž.

²⁰ Tamtéž, s. 33.

²¹ Tamtéž, s. 31 - 33.

Se světem zločinu má však policie neoddiskutovatelnou souvislost a do *noirového* univerza tedy přece jen patří. Zmiňuji se o ní ale především pro to, jak podstatnou úlohu hrají policisté ve filmových komediích. Už v éře grotesky byl hloupý policista jednou z frekventovaných a diváky oblíbených figur. Studio *Keystone* se tehdy tak proslavilo svými policejními nemehly, že se s pojmem „*Keystone cops*“ můžeme setkat dodnes.

Komické zobrazení policistů jako směšných, neschopných „budižkničemů“ jde ostatně ruku v ruce se záměrem *noiru* vykreslit svět zločinu, na který zákon nedosáhne a který je mnohem rafinovanější než jeho uniformovaní protivníci. Domnívám se tedy, že humorné využití policie může *komediím à la noir* posloužit k více jejich záměrům současně.

3.3 DIALOG

„V dobrém komediálním dialogu je vždycky něco aforistického. Figura v určité situaci naráz vysloví své krédo“²² píše Boček o dialogu v komedii a později dodává: „Obecně má mít komický dialog dvě základní vlastnosti: přesnost a barvitost. Přesnost ve vyjádření filosofického obzoru postav a barvitost ve způsobu jeho vyjádření.“²³ Oba tyto výroky směřují k vytváření replik, které mají tendenci být zapamatovány a zlidovět a jimž hovorově říkáme hlášky.

„Hláškovitost“ je vlastností dobrých komedií. Někdy můžeme určitý film označit za příliš „hláškovitý“, ale zároveň máme hlášky povětšinou rádi a v komediích je očekáváme.²⁴ *Komediím à la noir* hraje do karet, že i *noir* je žánr, který ve výskytu hlášek exceluje. Patrné to je už z *noirových* parodií, které tento rys karikují a hustotu i akcentaci hlášek schválně ženou do extrému. Kdybychom se například při sledování české *noirové* parodie *Mazaný Filip*²⁵ zaměřili na dialog, mohli bychom dojít k pocitu, že se jedná o takřka nepřerušovaný proud hlášek v délce celovečerního filmu.

I z velmi vážných *noirů*, ale „čouhají“ aforismy, které postava pronáší ve chvíli, kdy k tomu dostane příležitost. Například když ve filmu *Sunset Boulevard*²⁶ řekne Joe Gillis Normě Desmond: „Bývala jste velká“, ona mu odpoví: „Já jsem velká. To filmy se zmenšily.“

²² BOČEK, Jaroslav. *O komedii*. Praha: Orbis, 1963. Knihovna filmové teorie, s. 67.

²³ Tamtéž, s. 68.

²⁴ Například film *Pelíšky* (1999, r. Jan Hřebejk), jedna z nejpopulárnějších komedií natočených v ČR, je známá především svými hláškami, které mnoho lidí cituje při každé vhodné příležitosti.

²⁵ *Mazaný Filip*, 2003, r. Václav Marhoul

²⁶ *Sunset Boulevard*, 1950, r. Billy Wilder

Je zřejmé, že komedie i *noir* jsou „hláškovité“ žánry. Proč? Na to je v případě komedie jednoduchá odpověď: protože hlášky jsou zábavné a komedie chce být zábavná. U *noiru* se nabízejí přinejmenším dva důvody. Zaprvé pronášení chytrých hlášek posiluje postavu, vytváří u ní dojem důvtipnosti, nadřazenosti nebo obojí. Jelikož se v *noirech* často hraje o sílu a moc, aforizující repliky mohou jedné postavě získat převahu nad druhou. Souboje se neodehrávají pouze v rovině fyzické, ale i slovní.

Druhým důvodem (či v tomto případě možná záminkou) pro výskyt hlášek je flirtování. Nejčastěji mezi protagonistou a *femme fatale*, přičemž ona má skoro vždy navrch. Zatímco on se o důvtipnou koketnost snaží, ona je důvtipná a koketní přirozeně a stejně přirozeně nad ním vítězí. Nádherný příklad takového rozhovoru najdeme ve filmu *Pojistka smrti*²⁷, kde spolu poprvé rozmlouvají protagonista Walter Neff a *femme fatale* Phyllis Dietrichson:

...

Phyllis: Můj manžel. Byl jste celý nedočkavý s ním mluvit, ne?

Walter: Ano, byl, ale už mě to přechází. Jestli víte, co tím myslím.

Phyllis: V tomto státě je omezená rychlost, pane Neffe. 45 mil za hodinu.

Walter: A jak rychle jsem jel, strážníku?

Phyllis: Asi tak 90.

Walter: Řekněte, že sesednete ze svého motocyklu a dáte mi pokutu.

Phyllis: Řekněte, že vás tentokrát nechám jet pouze s varováním.

Walter: Řekněte, že to nepřijmu.

Phyllis: Řekněte, že vás budu muset praštit přes prsty.

Walter: Řekněte, že se rozpláču a položím hlavu na vaše rameno.

Phyllis: Řekněte, že ji zkusíte položit na rameno mého manžela.

Walter: Tím je to skončeno.

Kromě aforizujících hlášek mají *komedie à la noir* pro dialogy k dispozici i princip kontrastu. Podle Bočka se vůbec zakládá veškerý vtip mluveného slova na rozporu: „Zhruba třemi způsoby může komediální autor vyvolat slovem smích. Jednak rozporem mezi řečí a situací, jednak rozporem v replice a konečně slovní groteskou, která je založena na rozporu mezi tím, jak se něco říká a mezi tím, jak se to má říkat.“²⁸ V *noirovém* dialogu můžeme nalézt kontrast v tom, jak se některé věci říkají velmi napřímo a jak se naopak (a mnohdy současně) obyčejná sdělení zahalují

²⁷ *Double Indemnity*, 1944, r. Billy Wilder

²⁸ BOČEK, Jaroslav. *O komedii*. Praha: Orbis, 1963. Knihovna filmové teorie, s. 69.

do obširné metaforiky. Přímé a opisné se v monolozích i rozhovorech střetává a vytváří podhoubí pro humor.

3.4 DĚJ

Pokoušet se stanovit zákonitosti pro děj *komedií à la noir* na základě výchozích žánrů je práce nevděčná ba marná, jelikož *noiry* i komedie mají natolik různorodé průběhy, že žádný „průměrný, konvenčně vystavěný děj“ není možné určit. Proto se spíš zaměřím na určité dějové a narativní prvky, které se vyskytují dostatečně hojně na to, abychom mohli očekávat jejich výskyt. A jelikož v tomto směru je *noir* soudržnější, budu ho brát (stejně jako u archetypů postav) jako výchozí.

Zápletka spočívá skoro jistě v tom, že je osamělý hlavní hrdina stržen do víru událostí, jimž nevládne. Pravděpodobně nějakou ošklivou náhodou, ale možná taky něčím úmyslem nebo vlastní iniciativou. Dost možná v tom hraje roli žena, nejčastěji *femme fatale*, do které se hrdina buď zcela zamiluje, nebo je jí alespoň přitahován do té míry, že se kvůli ní namočí do něčeho, do čeho by neměl. Takřka jistě se na hrdinově cestě vyskytne vražda a možná nezůstane jen u jedné, ale časem se k ní přidá další. Hrdina bude kráčet – či se spíš zmateně motat – po stezkách zločinu a z více či méně čistých pohnutek se o něco snažit.

Bude to ovšem snažení s velmi nejistými výsledky uprostřed spletitého podsvětí, do kterého pořádně nevidí, což mu přinese nepříjemná překvapení. A vyprávění samotné nebude možná vůbec zřetelné. O zmatenosti děje a nejistých pohnutkách se dočteme už u Bordea a Chaumetona a výstižně to shrnuje Vilém Hák ve své práci *Chaos noir*: „Stavba noiru (logika jeho stavby) bývá nějakým způsobem narušená (nedostatky či nadbytečnostmi), což znesnadňuje jeho pochopení, zvyšuje jeho tajemnost a inspiruje k symbolickým výkladům.“²⁹

Renzi hovoří v této souvislosti o „prostředí labyrintu“ a píše o něm například toto: „V klikatém bludišti nemohou postavy vidět vše, co před nimi leží, ani na to být připraveny. Jsou nuceny činit rychlá rozhodnutí, když po nějakém nečekaném obratu čelí náhlým nebezpečím a prudkým překvapením.“³⁰ *Noir* zkrátka z dějového hlediska rozkládá klasickou naraci, která usiluje o přehlednost a srozumitelnost, a nechává své protagonisty tápat ve víru událostí.

²⁹ HÁKL, Vilém. *Chaos noir*. Praha, 2016. Disertační práce. AMU v Praze, Filmová a televizní fakulta, Katedra scenáristiky a dramaturgie. Vedoucí práce Mgr. Marek Vajchr, s. 51. Dostupné z: https://dspace.amu.cz/jspui/bitstream/10318/9089/1/1_disertace_Vilem%20Hakl.pdf Navštíveno 5. května 2022.

³⁰ RENZI, Thomas C. *Screwball Comedy and Film Noir: Unexpected Connections*. McFarland, 2012, s. 109., Citaci přeložil z angličtiny autor práce, originální znění je uvedeno na konci práce.

Takové tápání bývá v čistých *noirech* značně frustrující. Ale co když do toho promluví komediální přístup? I v komediích se přece hrdinové zamotávají do situací, v nichž jsou bezradní a s jazykem na vestě lítají od čerta k ďáblu a přitom to vůbec není depresivní. Matoucí narace či alogičnost děje se zase může v komedii převrátit do ztřeštěnosti, která nás diváky nezatěžuje, ba naopak. Dějový labyrint je totiž prvkem, jehož vyznění závisí na způsobu podání a může být stejně tak deprimující jako zábavný. Dokazují-li *komedie à la noir*, že film může být temný a vtipný zároveň, zde mají šanci naplňovat pomocí jednoho principu obojí.

Naproti tomu skutečný oříšek a výzva pro tvůrce *komedií à la noir* je závěr a vyznění filmu. V názoru na „správný konec“ si totiž spojované žánry naprosto protiřečí. Zatímco *noir* preferuje konce tragické, nedořešené nebo zcela nejasné, komedie obvykle v závěru obrátí do happyendu nebo alespoň smůlu hlavní postavy zesměšní natolik, že na nás její tíha nedoléhá. Komický hrdina se má vymotat ze sítě problémů, v níž se smýkal, aby byl buď odměněn, nebo spadnul do sítě jiné. *Noirového* hrdinu ovšem zlověstná spirála událostí stáhne až na dno, kde čeká osud trpký nebo žádný. Jak smířit a skloubit tyto protikladné přístupy? To nám snad předvedou filmy samotné, žádné snadné řešení se nenabízí.

4 Případové studie

V této kapitole provedu praktickou část výzkumu prostřednictvím analýzy tří reprezentativních *komedií à la noir*. Nepůjde mi ovšem o to rozebrat klasickým způsobem tři filmy, nýbrž vysledovat a popsat konkrétní zkoumané prostředky, jejichž teoretické předpoklady byly vytyčeny v předchozí kapitole. Nebudu si všímat ničeho mimo obor scenáristiky a své postřehy budu opět vztahovat k postavám, dialogu a ději. Tímto způsobem se snad podaří efektivně rozebrat jednotlivé složky a porovnat je s dříve vyslovenými očekáváními.

4.1 VYBRANÉ SNÍMKY

Ještě než se pustím do víru analýzy, uvedu stručně kontext rozebíraných filmů a důvod, proč jsem si vybral právě tyto. Množina *komedií à la noir* zatím není široká a můj výběr tedy začínal u toho, co za *komedii à la noir* vůbec považuji. Již to značně zúžilo můj výběr. Všechny tři zvolené filmy obsahují mnoho z *noirových* prvků uvedených ve druhé kapitole a zároveň jsou vyprávěné s patrným humorem, jednoznačně tedy oba žánry kombinují. Rovněž se nejedná o parodie, ačkoli karikující přístup nalezneme ve všech třech. Jejich komičnost je ovšem různorodější a organicky propojená se seriózní rovinou příběhu, která stojí i sama o sobě.

Dále jsem si řekl, že chci, aby mezi filmy byla nějaká časová proluka a aby byly od různých tvůrců. To proto, že pole zkoumání je už tak dosti úzké a nechtěl jsem ho ještě více zužovat. Výběr tedy zahrnuje tvůrce s různým přístupem a zkušenostmi. Data vydání těchto filmů jsou 1988, 1998 a 2016. To na jednu stranu znamená, že se v nich odráží proměna kinematografie během skoro třiceti let, ale zároveň mají tu společnou vlastnost, že byly všechny vytvořeny se značným odstupem od éry klasického *noiru*.

S tím souvisí i dobové zařazení příběhů, které se u všech třech liší. *Falešná hra s králikem Rogerem* se odehrává v roce 1947, tedy v klasickém období filmu *noir*, což tvůrcům umožňuje přebírat autentickou stylizaci a využívat přirozené prostředí *noirů*. *Big Lebowski* je situován do druhé poloviny devadesátých let, tedy přibližně do přítomnosti vzniku snímku, což se odráží zejména v dobových odkazech na Saddáma Husajna, který se dokonce osobně objeví ve snu hlavního hrdiny. *Správní chlapi* jsou stejně jako *Roger* retro filmem, ale děj není umístěn do éry klasického *noiru*, nýbrž do roku 1977. To se projevuje zejména ve stylizaci, ale také v pojednání tématu ekologie, jemuž je věnováno dost pozornosti. Všechny tři příběhy

se odehrávají v Los Angeles, které je jednak nejtypičtějším dějištěm *noirů* a jednak městem filmu, což všechny tři snímky různou měrou využívají.

Scénář filmu *Falešná hra s králíkem Rogerem* napsala podle knižní předlohy dvojice Jeffrey Price a Peter S. Seaman. Oba spolu již dříve napsali film *Plášť do deště*³¹, který propojoval komedii s detektivkou a byl tedy žánrově poblíž. Režisér Robert Zemeckis neměl do té doby vlastní zkušenosti s *noirem*, s komedii naopak ano. Do práce na *Rogerovi* se pustil po uvedení *Návratu do budoucnosti*³², takže byl toho času velkou hvězdou.

Dělat si legraci z *noiru* nebylo v té době neprobádané pole. Již v éře klasického *noiru* vznikl snímek *Má oblíbená brunetka*³³ a v roce 1982 (šest let před uvedením *Rogera*) šla do kin *noirová* parodie *Mrtví muži nenosí skotskou sukni*³⁴, kterou tvůrci *Rogera* pravděpodobně znali. *Komedie à la noir* se však běžně nevyskytovaly. Jelikož měli všichni tři větší zkušenosti s komedii, budují humor v *Rogerovi* zejména jako klasicky kvalitně postavené gagy a *noirové* prvky používají spíše jako příběhový korpus, než jako organický substrát, ze kterého by vyrůstala komediální rovina filmu.

Big Lebowski je sedmým společným filmem bratří Coenů, pro který spolu napsali scénář, Joel ho režíroval a Ethan produkoval. (Někdy se uvádí jako režiséři oba, ale řídím se závěrečnými titulky.) K žánru, který zpětně označuji jako *komedii à la noir*, přistupovali z jiného bodu a s jiným záměrem, než tvůrci *Rogera*. Jednak už v té době měli zkušenosti s více snímky, jejichž příběh bychom mohli označit za *noirový* (*Zbytečná krutost*³⁵, *Fargo*³⁶). Jednak jde o autorskou dvojici známou svými odkazy na díla, žánry a období mnoha uměleckých disciplín, zejména pak na klasický Hollywood, což je patrné v *Bartonu Finkovi*³⁷ a o mnoho let později také v *Ave, Caesar!*³⁸.

Stejně jako scénáristé *Rogera* už také dříve propojili humor s kriminální zápletkou a to ve filmu *Potíže s Arizonou*³⁹. Tentokrát šli však úmyslně do zápletky *noirové* a to skrze inspiraci Raymondem Chandlerem, kterou uvádí oba bratři ve více

³¹ *Trenchcoat*, 1983, r. Michael Tuchner

³² *Back to the Future*, 1985, r. Robert Zemeckis

³³ *My Favorite Brunette*, 1947, r. Elliott Nugent

³⁴ *Dead Men Don't Wear Plaid*, 1982, r. Carl Reiner

³⁵ *Blood Simple*, 1984, r. Joel & Ethan Coen

³⁶ *Fargo*, 1996, r. Joel & Ethan Coen

³⁷ *Barton Fink*, 1991, r. Joel & Ethan Coen

³⁸ *Hail, Caesar!*, 2016, r. Joel & Ethan Coen

³⁹ *Raising Arizona*, 1987, r. Joel & Ethan Coen

rozhovorech. Ani ovlivnění literaturou americké drsné školy nebylo pro Coeny novinkou. V roce 1990 natočili film *Millerova křížovka*⁴⁰ podle předlohy Dashiella Hammetta. Tentokrát však nešlo o adaptaci, ale o původní příběh, který se odvíjel po podobně nejasných a křivolakých cestách jako děje Chandlerových knih. Akorát nahradili angažovaného, frajerského detektiva lhostejným, neschopným povalečem. A tak se zrodil Dude.

Film *Správní chlapi* je oproti dvěma předchozím výrazně mladší. Natočil ho Shane Black, který k němu ve spolupráci s Anthonym Bagarozzim i napsal scénář. Black se nejprve prosadil jako scenárista filmy *Smrtonosná zbraň*⁴¹, *Poslední skaut*⁴² a *Poslední akční hrdina*⁴³. Ve všech třech případech dochází k propojení akčního filmu s komedií. Nejedná se sice o nic nového, neboť jistá míra humoru a „hláškovitosti“ je akčním filmům vlastní, ale schopnost psát efektní hlášky a dialogy se od začátku ukazuje být jeho devízou.

Ve filmu *Dlouhý polibek na dobrou noc*⁴⁴, který i produkoval, a následném *Kiss Kiss Bang Bang*⁴⁵, který byl i jeho režijním debutem, sice neopouští akční žánr, ale již do příběhu přimíchává *noirové* prvky. Hlavní hrdinka *Dlouhého polibku* má amnézii a v *Kiss Kiss* se na pátrání podílí prolhaný zlodějíček. Ve *Správných chlapech* pak již *noirové* pojetí nad akcí převáží, stále je však patrné, že jejich autor má tvůrčí historii plnou frajerských hlášek a pistolí a nestydí se za ni.

4.2 POSTAVY

Hlavní hrdinové všech tří snímků dokonale odpovídají *noirovým* stereotypům. Ve všech případech najdeme hrdinu, který žije sám a má problémy s alkoholem. V případě *Správných chlapů* jsou ovšem atributy *noirového* protagonisty rozděleny mezi dva hlavní hrdiny – Jackson Healy je samotář a Holland March alkoholik. Ve všech třech případech má hlavní hrdina (či dvojice hrdinů) úlohu vyšetřovatele. Z tohoto malého vzorku by se tedy dalo usuzovat, že je to pro hrdinu *komedie à la noir* výhodnější než role zločince.

Eddie Valiant z *Falešné hry s králíkem Rogerem* je soukromé očko, kterému se nedaří. Hned v úvodu se nám představí jako alkoholik, který nemá rád kreslouny a

⁴⁰ *Miller's Crossing*, 1990, r. Joel & Ethan Coen

⁴¹ *Lethal Weapon*, 1987, r. Richard Donner

⁴² *The Last Boy Scout*, 1991, r. Tony Scott

⁴³ *Last Action Hero*, 1993, r. John McTiernan

⁴⁴ *The Long Kiss Goodnight*, 1996, r. Renny Harlin

⁴⁵ *Kiss Kiss Bang Bang*, 2005, r. Shane Black

dluží peníze, kam se podívá. Na vidinu šťastného života s barmankou Dolores není schopen dosáhnout. Výše popsané neduhy, však nejsou hojněji využívány ke komickým situacím s výjimkou pár narážek na jeho alkoholismus.

Eddieho špatnou vlastností, která živí (nebo přinejmenším přživuje) mnoho komických situací, je jeho „bručounství“, které vynikne v kontrastu s chronickým veselím králíka Rogera. Proto společně tvoří dobrou humornou dvojici – jeden chce stále někoho bavit a druhý nemá legraci rád. To dodává jejich cestě příběhem potřebnou dynamiku a umožňuje oběma, aby se projevovali nepatřičně. A jak je v komediích zvykem, na konci se Eddiemu podaří své špatné vlastnosti zbavit. Eddieho „bručounství“ navíc vyvěrá z divákům prozrazeného traumatu – smrti bratra, takže je uvěřitelné a dobře se hodí i do *noirového* stereotypu osamělého nešťastníka.

Jeffrey Lebowski alias Dude není detektiv. Je povaleč. Je ale nucen detektivní pátrání provádět, aby se vyhrabal ze šlamastiky, do které se dostane. (Podrobnostem zmíněné šlamastiky se budeme věnovat v části o ději.) A jedním z motorů děje i komiky snímku je fakt, že na to Dude nemá. Není skutečným detektivem a postrádá potřebné vlastnosti a vybavení. Není důvtipný, neumí blafovat, je špatný vyjednávač, nedokáže se soustředit, neudrží žádoucí míru nasazení, nezvládá vyhodnocovat stopy a jeho úvahy jsou často zavádějící. Je tedy tím nejhorším možným člověkem pro řešení jakéhokoli případu, tím spíše, je-li aspoň trochu spleť.

Tato spousta jeho slabých stránek a několik dalších (třeba že neustále pije alkohol a kouří marihuanu) je tvůrci využívána k humoru ve všech situacích, kde se nachází. Navíc pomáhají vytvářet další humorné situace a divákovi je tedy neustále servírován komicky zápolící Dude, který sám sobě podkopává nohy svými nešvary. Princip marné snahy, která vede hrdinu z deště pod okap a z bláta do louže, požírá Dudea způsobem, který je stejně komediální jako *noirový*.

Přesto nastanou situace, kdy pojme Dude správný záměr, který by ho mohl z kaskády nepříjemností vyvést. V těch chvílích vstupuje do hry Dudeův přítel Walter, který je stejně nekompetentní a k tomu ještě naprostý maniak. Ten překazí Duedeovi jeho plány a uvrhne ho do nové situace, která je ještě zapeklitější, než ta předchozí, a s níž si Dude opět neví rady. Takto se zádrhele nabalují jako sněhová koule a hlavní outsider příběhu se v nich může máchat až do konce.

V e *Správných chlapech* máme hlavní hrdiny dva a jejich rovnocenná role v příběhu je uvedena už tím, že se nám na začátku oba představí zvlášť s voice-overem v první osobě, který je obvyklým narativním prvkem v *noirech*. Healy

je mlátička, zatímco March je soukromé očko. Každý je jiný a vzájemně vytvářejí kontrast. Healy nepije, kdežto March je alkoholik. Healy se zabývá morálkou, kdežto March je bezpáteří. Healy bere pátrání po Amélii vážně, kdežto March hledí, jak si užívat, a o to, zda má či nemá výsledky, se příliš nestará. Již z tohoto výčtu je zřejmé, že větší komický potenciál má March a vskutku jeho postava vyvolává více humorných situací.

Ačkoli jsou oba rovnocennými protagonisty – oba mají své motivace, problémy a oba projdou vývojem, Healy často figuruje jako přihrávač, který buď nastavuje zrcadlo Marchovým neduhům, nebo mu naopak nedochází něco, co poté March rozlouskne a dokáže nám, že není takový budižkničemu, za jakého jsme ho měli. Aby nám však March nebyl nesympatický, ukazují nám tvůrci, že se snaží s některými svými neduhy bojovat, jen stále prohrává. A především: má opravdu upřímně rád svou dceru Holly.

Holly je pro oba motivující figurou. March by jí rád nezklamával a byl lepším otcem, což se mu vytrvale nedaří. Na konci však dostojí slibu, který jí dá a Holly, která mu stále znovu dává šanci, je za to vděčná. Healy chce být od začátku dobrák, prospěšný druhým lidem, ale při tom se živí tím, že mlátí lidi za peníze. Demonstruje to větou, kterou zakončí své vyprávění o tom, jak před rokem zneškodnil útočnicka v bistru: „Na chvíli jsem byl vážně užitečný.“ Holly mu však dá svou důvěru, když uvěří jeho lži, že nezabil muže s modrým obličejem. Na konci Healy kvůli ní nezabije Johna Boye a tím se „přidá na světlou stranu síly“.

Úplně typickou *noirovou femme fatale* ani v jednom ze tří rozebíraných filmů nenajdeme. V každém z nich se však vyskytuje ženská postava či postavy, které nesou a karikují určité její charakteristiky. Jessica v *Rogerovi* je až přehnaně vlnadná a podezíráme ji z toho, že právě ona hraje s Rogerem onu falešnou hru. Humor spočívá mimo jiné v tom, že je naopak věrnou, milující a obětavou manželkou, což bychom od ní nečekali. V jednu chvíli nás autoři přesvědčí, že za vraždami stojí právě ona, to je ovšem posléze dementováno.

Maude Lebowská v *Big Lebowski* sice přivádí Duda do rozpaků, nedá se ale rozhodně říct, že by nějak zvlášť propadl jejímu kouzlu. Směšným způsobem je tu ovšem naplněn *modus operandi*, že *femme fatale* ošálí protagonistu a zneužije ho pro své vlastní sobecké zájmy. Variací na toto téma je, že Maude nechá Duda vyšetřit, aby si ověřila jeho plodnost, a následně se jím nechá oplodnit, jelikož si chce sama pořídit dítě.

Ve *Správných chlapech* si úlohu *femme fatale* rozdělí Amélie a Tally. Amélie je ženou, která zatáhne hlavní hrdiny do víru událostí, které jim mohou přivodit zkázu. Nečiní tak ale ze zjištěných důvodů a ani jednoho z nich si neomotá kolem prstu. Tally naopak využije slabosti, kterou má pro ni March, aby je odlákala od Amélie, za níž mezitím vyšle Johna Boye. Marchova neochota si přiznat, že Tally je ta zlá, vyvolá velmi komický moment, kdy jí říká: „Vy nejste vrah...“ a Healy mu trefně připomene: „Teď řekla, že zabila tři lidi.“

Gangsteři jsou ve všech třech filmech buď seriózně zlí, nebo zábavným způsobem hloupí. Oba typy vyvolávají v divákovi pocit nebezpečí, ačkoli v případě druhého typu je smíšeno s pobavením. Karikování drsných rysů gangstera, které je běžné v některých parodiích, se zde prakticky nevyskytuje.

V *Rogerovi* je hlavním padouchem Soudce Doom, který je seriózním, zlým gangsterem. Jediná chvíle, v níž je nám k smíchu, přichází na konci, když vede fanatický monolog o svých plánech na přebudování Kreslounova, čímž odhalí, že jeho jednání není motivované „rasismem“ vůči Kreslounům, ale bezohledným kapitalistickým mamonářstvím, které je terčem výsměchu. Doomovými pomocníky jsou lasičky, které jsou naopak typickým příkladem hloupých gangsterů. To nám demonstrují například svými replikami jako: „Máme dezinformátory po celém městě“ nebo „Potvrdil to důvěryhodnej prazdroj.“

Film *Big Lebowski* seriózního gangstera nemá. Obě zločinné skupiny – vymahači Jackieho Treehorna a „nihilisté“ – se vyznačují hloupostí, naivitou a komickou brutalitou. Ačkoli jsme schopni je vnímat jako nebezpečí, nemůžeme je brát vážně. Dokonce i samotný Jackie Treehorn, který zprvu působí jako uhlazený mafián, je následně shozen, když Dude odhalí, že si během tajemně znějícího telefonátu na papírek nezapsal žádnou důležitou informaci, ale nakreslil si na něj obrázek nahého mužského torza. Absence vážně prezentovaného padoucha v tomto snímku souvisí s úmyslným zmatením rolí ve spleť situaci, v níž není žádné jasné zlo, proti němuž by měl hrdina bojovat.

V e *Správných chlapech* naopak není o jasné padouchy nouze. Dvojice gangsterů, kterou tvoří postarší černoš a „modrej ksicht“, je duo profesionálních zabijáků, kteří jsou prezentováni veskrze vážně, ačkoli druhému jmenovanému se dějí vtipné nepříjemnosti a místy se chová komicky. Ultimátním gangsterem, ze kterého nám běhá mráz po zádech, je John Boy, který je v podstatě „vyšší verzí“ svých výše zmíněných kolegů. Než ho poprvé fyzicky spatříme, je nám již dvakrát

avizován jako velmi schopný, chladnokrevný vrah. Nejprve se o něm zmíní „modrej ksicht“ a následně vidíme bodyguardy, kteří se stali oběťmi jeho nemilosrdného zabíjení. Ačkoli řekne jednu vtipnou repliku a jeho chladnokrevnost je místy až přehnaná, do smíchu nám z něj není. Správní chlapi tedy figuru komického gangstera postrádají.

V *Rogerovi a Správných chlapech* nemají policisté mnoho prostoru. Poručík Santino v *Rogerovi* je zejména dějovým prvkem, který dostane Eddieho na místo vraždy M. Acmeho. Ostatní policisté, kteří jsou tam také, jsou tam jen, aby se vysmáli Eddiemu a představili nám pár kreslených artefaktů, které budou použity v závěrečné scéně. Ve *Správných chlapech* Marchovi jeden policista řekne, že jen plní rozkazy, a druhý, který je jeho kamarád, mu sdělí, že policie nebude stíhat vrahy tvůrců Améliina filmu.

Za pozornost ovšem stojí, že se ve všech třech filmech vyskytne scéna, v níž policie přijede na místo děje v momentě, kdy už je po všem. V *Rogerovi* je to poté, co Eddie v závěrečné bitvě porazí Dooma, ve *Správných chlapech* poté, co March získá kotouč s Améliiným filmem, a v *Big Lebowski* přijíždí policisté do bowlingové herny kvůli tomu, že tam Walter vytáhl zbraň, a vidíme je v pozadí záběru, v němž jsou Dude a Walter již na parkovišti. Můžeme tedy říct, že *komedie à la noir* vytváří obraz policie, která v klíčových momentech nezasáhne.

V *Lebowski* věnují Coenové policistům více prostoru. Kromě těch již zmíněných v pozadí záběru na parkovišti se policisté vyskytují ve třech scénách, kde hrají výraznou roli. Dva policisté, kterým Dude ohlašuje ztrátu auta a koberce, jsou vykresleni jako rutiněři, kteří dělají svoji práci tak, jak to od nich vyžaduje protokol, ale nijak zvlášť je to nezajímá. Policista, který vrací Dudeovi jeho nalezené auto, se mu vysměje za představu, že by snad hodlali pátrat po zlodějích. A policejní náčelník v Malibu dá Dudeovi jasně najevo, že jím pohrdá a že jednoznačně straní Jackiemu Treehornovi. To je sice mafián, ale náčelníka si zřejmě platí, aby mu šel na ruku. Na rozdíl od druhých dvou filmů se v případě *Lebowskiho* dá říct, že zde autoři úmyslně budují určitý portrét policie.

4.3 DIALOG

Ve *Falešné hře s králíkem Rogerem* najdeme spoustu hlášek. Za zvláštní pozornost stojí repliky, které staví na dialogových kliše *noiru*. Například, když kreslené mimino prohlásí o vraždě Marvina Acmeho: „Ta celá věc smrdí jako včerejší plínky“ nebo když Jessica říká Eddiemu: „Já nejsem špatná, jenom mě takhle nakreslili.“ V obou

případech jde o situaci, kdy postava pronese něco žánrově očekávatelného, ale okoření to humorným dodatkem nebo záměnou.

Také ve filmu najdeme řadu příkladů, kdy komický efekt vzniká tím, že postava přehnaně otevřeně sdělí pravdu o sobě či o svém aktuálním stavu. Kreslené auto se například podiví: „Nemůžu uvěřit, že mě sebrali za to, že jsem jel po chodníku!“ a tím nám vyjeví své nemístné smýšlení o pravidlech dopravy. Roger zase po vstupu do scény závěrečného souboje řekne Jessice: „Rád bych tě objal, ale napřed musím uspokojit své morální rozhořčení.“

A samozřejmě nechybí ani „drsňácké“ repliky z úst mužů, kteří chtějí dát najevo svou chladnou nadřazenost. Z Eddieho úst můžeme už v úvodu slyšet úsečné: „S kreslounama nedělám“ a později odsekne soudci Doomovi na otázku, co ten králík říká: „No kámo, copak jsem jeho stenografka?“ Tenhle jeho stěr zarazí poručík Santino větou: „Drž klapačku, Eddie, ten pán je soudce“ a tentýž poručík si na konci filmu dopřeje hodnocení: „Tomu já říkám pořádně vyšínutej kresloun.“ Soudce Doom samozřejmě nezůstane pozadu a přihodí takřka obligátní mafiánskou průpovídku: „Moje parta si ho najde.“ Ta však není humorizována, neboť soudce Doom je padouch seriózní.

Ve filmu *Big Lebowski* nás Dude baví různými typy hlášek a to i zcela protichůdnými. V jedné z prvních scén filmu, kdy ho poprvé sejmou lidi Jackieho Treehorna, jednoho z nich dvakrát po sobě setře vtípnou replikou. Když mu noří hlavu do mísy, u toho se ho ptá na peníze a nedává mu čas na odpověď, tak to Dude glosuje: „Asi v tom hajzlu, ještě se tam podívám“ a když si tentýž muž následně prohlíží bowlingovou kouli a ptá se, co to je, zeptá se ho: „Ty asi nehraješ golf, že jo?“

To nám o něm může říct, že je důvtipný, což ale není pravda. Jen to má akcentovat, jaký tupec je ten druhý. Dude nám svoji hloupost demonstruje jinými replikami. Třeba to, jak se nechá manipulovat, dokáže v prvním dialogu s Walterem, kdy po jeho názorové intervenci sám zapáleně prohlásí: „Jeho žena dluží někomu prachy a oni si chčijou na můj tepich!“ a najednou se cítí oprávněn požadovat po Big Lebowskim nový koberec. Svou nejistotu a nevěrohodnost svých závěrů nám zase demonstruje v dialogu se soukromým očkem Dafinem:

Dude: Unesli ji, Dafino.

Dafino: Vážně?

Dude: Já nevím, možná ne, ale rozhodně tu není.

Nejčastější příležitostí pro Dudeovy vtipné repliky jsou situace, kdy může projevit svou zmatenost a nepozornost. Jeho reakce jsou pak komicky nepatřičné jako v následujícím rozhovoru s Big L.:

Big Lebowski: Překvapují vás mé slzy?

Dude: Ani ne kurva.

Big Lebowski: I silní muži někdy pláčí.

Nebo skoro při každém rozhovoru s Maude:

Maude: Sex, akt fyzické lásky, soulož. Máte ho rád?

Dude: Mluvil jsem o tom koberci.

Maude: Sex vás nezajímá?

...

Maude: Jeffrey?

Dude: Maude?

Maude: Miluj mě. (shodí na zem župan a stojí nad ním nahá)

Dude: To je můj župan!

A esenciálním způsobem také v kanceláři policejního náčelníka v Malibu:

Náčelník: Vyjádřil jsem se jasně?

Dude: Promiňte, neposlouchal jsem vás.

Postavou, která se Dudeovi v počtu hlášek bezmála vyrovná je Walter. Komičnost jeho průpovědek obvykle pramení přímo z jeho šílené povahy agresivního válečného veterána, který se vždycky cítí být v právu a vším si je irrelevantně jistý, dokud se neukáže, že se mýlil. Jeho repliky jsou obvykle spojeny s nějakou akcí, která jejich účinek umocňuje. Například, když nabude přesvědčení, že Big L. předstírá svou invaliditu: „Viděl jsem hodně chromejch, Dude. Tenhle to jenom hraje.“ Nebo když odmítne zapsat Smokeymu body, protože přešlápl: „Smokey, to není Vietnam, ale bowling. Má pravidla.“ Nebo když rozbíjí páčidlem auto a u toho křičí na netečného puberťáka Larryho: „Takhle to dopadne vždycky, když si uděláš z lidí šoufky!“, načež se ukáže, že auto patří sousedovi.

Zajímavější hlášky ve *Správných chlapech* se dají rozdělit do tří kategorií. První jsou repliky, které jsou vtipné slovně nebo anekdoticky a s postavami nebo situací spjatý příliš nejsou. To je například Marchova hláška o krátkozraké paní Glennové: „Kdyby jsi namaloval knírek na Volkswagen, tak řekne, že kolem projel Omar Shariff.“ Nebo kousek dialogu s ekologickými aktivisty:

Muž s cigaretou: Ví tu někdo, o co v protestu jde?

Aktivista: O vzduch.

Muž s cigaretou: O vzduch.

March: Protest proti vzduchu?

Případně tato Healyho reakce:

Barman: Chlapi, co nemají koule. Jak se jim říká?

Healy: Manželé?

Druhou kategorií jsou repliky odhalující Marchovu hloupost, necitlivost nebo obojí. Když jim žalobkyně Judith Kuttnerová řekne: „Kromě toho se věnuji i pornografii“, March se doptá: „Jaký? V čem jste hrála?“ Nebo když Chet vysloví ve smutné chvíli existenciální úvahu: „Takovýhle věci člověka nutěj k zamyšlení...“, March pohotově odvětlí: „Ani ne, Chete.“ A skvělý příklad je dialog, když s Healym odnášejí mrtvolu Sida Shattucka a on se prořekne, že byl v bazénu:

Healy: Ty jsi byl v bazénu?!

March: Jo.

Healy: Proč?!

March: Abych vyslechnul mořský panny. Kde jsi byl ty, když jsem pracoval, co?

Třetí kategorie jsou promluvy, které nejsou vtipné, ale spíš depresivní a komentují špatnou situaci. Když si March vezme peníze za případ, který neplánuje řešit, vede pak tento krátký dialog s Holly:

March: Jsem špatnej člověk?

Holly: Jasně.

March: Tak jed'.

Další smutný dialog se odehrává v taxíku po smrti Amélie, která se nevyšetří. March vede úvahu o znečištěném vzduchu a těch, kteří proti tomu marně bojovali:

March: ... všichni mrtví a my se dusíme.

Holly: Potřebuju se napít.

A bezvýchodnost konce okomentuje Healy povzdechem: „Slunce vyšlo, slunce zapadlo a nic se nezměnilo. Jak jsi říkal.“ Dalo by se tedy říct, že v tomto filmu existují komediální a *noirové* hlášky spíš vedle sebe, než že by byly obojím zároveň.

4.4 DĚJ

Zápletka *Falešná hra s králíkem Rogerem* je značně *noirová*. Soukromý detektiv Eddie je najat, aby sledoval uhrančivou *femme fatale* Jessicu. Pořídí kompromitující

snímky, na kterých hraje „paci paci“ (což je humorná metafora pro sex) s vlastníkem Kreslounova Marvinem Acmem a ten je následně zavražděn, což zatáhne Eddieho do případu. Králík Roger je z vraždy podezřelý a zlotřilý soudce Doom se netají úmyslem ho najít, odsoudit bez procesu a udělat s ním rychlý proces. Roger hledá útočiště u Eddieho, který dřív kreslounům pomáhal, a on se ač nerad stane jeho ochráncem.

Dále se však děj vyvíjí oproti *noirovým* filmům dosti hladce. Soudce Doom a lasičky pronásledují Rogera a Eddieho a Eddie se snaží vyřešit Acmeho vraždu. Příběh plyne přirozeně, srozumitelně a logicky, neodbočuje a spíše dává prostor groteskním situacím, v nichž se uplatní komika dvojice Roger – Eddie, jejíž přednosti již byly popsány v části věnované postavám.

Zajímavý moment, který trochu zamíchá kartami a změní divácké očekávání, je sekvence, kdy jde Eddie zmáčknot pana Maroona kvůli potřebným informacím. Roger je při tom omráčen Jessicou, což nekoresponduje s její výpovědí o tom, jak ho miluje a je mu oddaná. Maroon je zastřelen dřív, než prozradí Eddiemu, co se chystá, a následně Eddie spatří prchající Jessicu. Z toho si divák společně s Eddiem dovodí, že ona je osnovatelem spiknutí. Ve skutečnosti se ale jedná o falešnou stopu a později se ukáže, že Jessica nestřílela a její vztah k Rogerovi je opravdu ryzí, což znamená, že je pouze domnělou *femme fatale*.

Dále se děj ubírá skrz sekvenci v Kreslounově, která je hravá a vtípná, leč dějově takřka bezvýznamná, až k velkému finále, kde se Eddie, Jessica a Roger utkají se soudcem Doomem a lasičkami. Závěrečný souboj je velmi přehledný a jedná se o klasické utkání dobra se zlem, v němž dobro nakonec zcela zvítězí a zlo je poraženo a zničeno. Konec jde tedy na ruku komedii a *noirovou* skepsi zcela potlačuje.

Snímek *Big Lebowski* začíná voice-overem zatím neviditelného Vypravěče, který nám až příliš lidovým způsobem představí hlavního hrdinu. Zdůrazní při tom, že to žádný hrdina není a že bude následovat příběh o člověku. Děj získá záhy spád, když ho doma přepadnou dva vymahači dluhů. Jeden mu vymáchá hlavu v míse a druhý mu pomoci koberec. Právě pomočený koberec se stane motorem pro Dudeovu další aktivitu, k níž ho vyhecuje Walter.

Motivace získat nový koberec (či tepich, jak je o něm v českém dabingu většinou hovořeno) se stane Dudeovou hlavní motivací pro velkou část filmu. To uvádí veškeré další jednání do absurdního kontextu, z něž pramení pěkná porce

humoru a připomíná se v mnoha scénách. Dude to v pozdější fázi svého trmácení sám reflektuje: „Všechno, co chtěl Dude, byl jeho tepich bez fleků.“ Dude má však ještě tři další pohnutky: vymotat se z problémů, být v pohodě a vyrazit z toho všeho nějaké peníze. Všechny tyto motivace jsou jednak komické, jednak slouží noirovému vedení děje.

Problém s chybějícím kobercem, který „do toho pokoje opravdu patřil“ vyřeší Dude bez větší námahy v domě Big Lebowskiho. Ten mu sice nevyhoví, ale Dude jeho asistenta Brandtovi zalže, že mu dovolil vzít si kterýkoli koberec z domu a tak si jeden velký odnese. Rovněž se tam setká s Bunny, manželkou Big L., a vidí tam nihilistu. Drobná eskapáda s kobercem tedy slouží k tomu, aby autoři živým způsobem seznámili diváky i Dudea s postavami, které budou hrát roli posléze.

Do hlavního případu je Dude zatažen nedlouho poté. Big L. si ho zavolá, aby zprostředkoval předávku peněz únoscům Bunny, Brandt mu předá šedý kufřík s milionem dolarů a telefon, na který budou únosci volat. Dude, který má za to slíbeno dvacet tisíc, chce peníze předat dle dohody, ale Walter mu v tom zabrání, vyhodí falešnou tašku a kufřík s penězi si nechají. Dudeovo auto i s kufříkem je následně ukradeno a od té chvíle je Dude namočený v nepříjemnostech.

Děj dále nabírá na obrátkách, přidávají se postavy s různými a často nejasnými zájmy. Objevují se pravé, falešné i zcela absurdní stopy a Dude se v tom chvílemi snaží vyznat a dostat to pod kontrolu a chvílemi na řešení celé situace rezignuje. Mezi tím ovšem stále s Walterem a Donnym chodí hrát bowling, přičemž se leckdy zdá, že bowlingová liga má před únosem, vyhrožováním i ztraceným milionem dolarů přednost. Dude se občas neúspěšně pokusí z někoho vymámit peníze, občas ho někdo zbije a občas se mu zdají sny, v nichž figuruje zejména Maude Lebowská a bowling.

Sekvencí, v níž mistrovsky hraje absurdita Duedeovy a Walterovy snahy získat zpátky ztracený milion, je návštěva Larryho Sellerse, patnáctiletého školáka, o němž se domnívají, že má ty peníze, neboť Dude objeví jeho domácí úkol ve svém nalezeném autě. Krajiní bizarnost jejich „sherlockovské“ úvahy jim nedochází a tak jdou Larryho zmáčknot, aby z něj ten milion dostali. Walter při tom rozmlátí skla nového kabrioletu, který stojí před Larryho domem, načež se ukáže, že patří sousedovi, který pak na oplátku rozmlátí skla Duedeova auta. Ani tato příhoda jim však nenapoví, že střelili úplně vedle, a o chvíli později se Dude pokusí informací, že Larry má u sebe peníze, prodat Jackiemu Treehornovi.

Ačkoli Dude není schopen případ doopravdy řešit, dojde v rámci něj k zásadnímu zjištění: Big L. mu do kufříku žádný milion nedal. Vybral ho sice z konta nadace, ale nechal si ho. Doufal, že to Dude pokazí a bude všechno moct hodit na něj. Dude s Walterem za Big L. zajedou a konfrontují ho s touto domněnkou. Big L. zareaguje tak, že to můžeme interpretovat jako potvrzení této verze. Jistě se to ale nedozvíme, do kufříku nás tvůrci nahlédnout nenechají. Hlášku Big L. z prvního setkání s Dudem: „Flákači vždycky prohrajou!“ si však zpětně můžeme vyložit jako podpoření teze, že na člověka jako je Dude, je snadné něco hodit. Vyústění tohoto aspektu děje můžeme směle označit za typicky *noirové*.

Bunny se mezitím vrátí domů. Vůbec totiž nebyla unesena, jen odjela na víkend za přáteli a nedala o tom vědět. To dostane do poněkud absurdní situace nihilisty, kteří předstírají její únos. Přijdou si totiž za Dudem pro ty peníze a trvají na tom i přesto, že je jasné, že nikdo unesen nebyl. Dude ovšem není sám, jsou s ním Walter a Donny. Dude a Donny chtějí přistoupit na kompromis a dát jim peníze, co mají zrovna u sebe. Walter to ale odmítne a nihilisty zbije. Při tom kupodivu nepřijdou o život oni, ale Donny, který z vypjaté situace dostane infarkt. Nakonec tedy po všem nebezpečí, vydírání, falešném únosu a fyzickém násilí, zemře jako jediný Donny, který s tím neměl vůbec nic společného. To vnese do filmu smutek. Emoci, která se v něm do té doby neobjevila a je po všech temně humorných eskapádách docela zarážející.

Zatímco *Roger* končí komediálním happy endem, *Big Lebowski* nedospěje k žádnému skutečnému vyvrcholení a příběh lidově řečeno vyšumí. Odborněji bychom tento typ konce mohli označit slovem „kontraklimax“ a jedná se o jeden z typických způsobů zakončení filmů *noir*. Poté, co Dude a Walter rozpráší Donnyho popel, se oba vrátí ke svému dosavadnímu stylu života a vlastně se pro ně nic podstatného nezmění.

Vypravěč uzavře svůj zcela zbytný rámeček, aniž by přinesl jakoukoli zásadní myšlenku. Naopak sám zdůrazní nicotnost příběhu i své ubohé narace. Dude v poslední scéně zopakuje Vypravěčovo pořekadlo: „Někdy tě posere pták a někdy posereš ty jeho“ a Vypravěč zase vyzdvihne Duedevo prohlášení: „Dude tu zůstane“, což je pro oba zřejmě dostatečným zadostiučiněním. Tato dvě plytká všeobecná moudra uzavírají a shrnují bláznivou, zamotanou příhodu, kde šlo sice o hodně, ale v důsledku o nic nejde. Život jde dál. Tvůrci nám tím vlastně říkají, že jejich snímek žádné celistvé poselství nemá a důvody, proč stálo za to ho sledovat, si musíme doplnit sami.

Správní chlapi začínají jako správný *noir* – smrtí, která se posléze ukáže být pravděpodobně (ale ne jistě) vraždou, již nakonec nikdo nevyšetří. Navíc se nám rovnou dostává do hry téma pornografie, které se bude vinout napříč filmem. Během expozice postav se nám průběžně naexponuje i téma znečišťování životního prostředí a hra je rozehrána.

Dva detektivové se vydají po stopě záhadné Amélie a po cestě se kupí mrtvolky, podezřelé nehody a náhody a síly, které proti nim stojí, se zdají být opravdu nebezpečné. Když se dostanou k Améliině matce, tvrdí jim, že chce Amélii chránit. Amélie jim naopak řekne, že se ji matka snaží zabít. Healy a March se dostávají do schizmatu, kdy neví, komu věřit. Tally na ně nastraží léčku, do které padnou, a ohrožení se stane velmi blízkým, napětí se zvyšuje. Do této chvíle převažuje nad občasným pesimismem a zvyšujícími se riziky odlehčená nálada. To se ovšem změní ve chvíli, kdy je za přispění velmi nešťastné náhody zastřelena Amélie.

To je okamžik děje, který výrazně změní ráz filmu. Amélie, kterou hlavní hrdinové hledali, aby ji ochránili, která prchala před nástrahami, ta Amélie, o kterou celou dobu jde, je najednou náhle mrtvá. To otřese každým divákem, který sleduje poprvé tento film, který je primárně vtipný a drží si dobrou náladu. Svým způsobem je to od tvůrců rána pod pás a vzepření se určité předvídatelnosti, která nám napovídá, že to přece jen dobře dopadne. Améliina smrt tuto představu zcela popře.

A pozoruhodné je i řešení konce filmu. Na těžkou otázku, jak se vypořádat s tím, že *noir* a komedie preferují zcela protikladné typy závěrů, odpovídá Shane Black o něco důmyslněji, než autoři druhých dvou snímků. Zatímco *Roger* má konec komediální a *Lebowski noirový*, *Správní chlapi* jsou uzavřeni v čistokrevně ambivalentním duchu *komédie à la noir*.

Healy, March a Holly sice v závěrečné bitvě o Améliin film zvítězí, důkazy předají policii a hlavní osnovatelka spáchaných zločinů Judith Kuttnerová se dostane před soud, ale v poslední scéně se dozvíme, že všechny obviněné propustí pro nedostatek důkazů. Hrdinové tedy vyhrají, ale svět zůstane špatný. Tíha té špatnosti ovšem nerozdrtí pohodu Healyho a Marche, kteří si založí společnou detektivní kancelář. Připijí si na ptáky, kteří budou dále otravováni zkaženým vzduchem, a film končí, aniž by nám bylo jasné, máme-li se radovat nebo trápit. Zřejmě totiž máme činit obojí.

5 Závěr

V této bakalářské práci jsem se zabýval postavami, dialogem a dějem v *komediích à la noir*. Nejprve jsem na základě charakteristik výchozích žánrů teoreticky predikoval postupy, které se v nich mohou uplatnit. Následně jsem rozbořem tří reprezentativních snímků uvedl konkrétní příklady toho, jak si jejich autoři počínali v praxi. Nyní je čas porovnat odhady se skutečností a shrnout některé zajímavé poznatky, které z obou částí vyplývají.

Za hlavního hrdinu si tvůrci ve všech třech zkoumaných případech zvolili detektiva (či dva) a nikoli zločince, což nás přivádí k myšlence, že se pro komické ladění hodí lépe. V teoretické části jsem poukazoval na různé špatné vlastnosti, které se vyskytují jak u *noirových* tak u komediálních hrdinů. Mnoho z těchto vlastností se skutečně objevuje u protagonistů zvolených snímků a v některých případech jsou dovedně využity k rozvíjení *noirově* komických situací. Rovněž se hrdinové sami stávají oběťmi svých neduhů, ale většinou je to ku prospěchu komediální rovině a nikoli ke škodě. Předpoklad, který se naopak spíše nenaplnil, bylo očekávání, že si budou tvůrci pohrávat s nepolicejními metodami vyšetřování. Ty se ve filmech vyskytly jen zřídka.

Femme fatale nehrály v *komediích à la noir* takovou úlohu jako v čistých *noirech* a bylo-li s nimi nakládáno komickým způsobem, pak se jednalo o hru s *noirovými* klišé, což potěší hlavně znalejší diváky, nebo o vyvolávání hloupého chování u protagonistů, kterýžto způsob je přímější a má bezprostřednější efekt.

Ze třech typů gangstera navržených v teoretické části se ve filmech vyskytují dva. Gangster seriózně drsný a gangster hloupý. V *Rogerovi* se objevují oba typy společně, v *Lebowski* dominují směšní hlupáci a ve *Správných chlapech* převažují seriózní gangsteři. Třetí předvídaný typ gangstera, jehož drsnáctví je karikováno, se ve filmech neuplatnil.

Policie se objevovala ve zkoumaných snímcích spíš málo. Můj předpoklad, že by mohla spousta hloupých a neschopných policistů jednak vytvářet humorné scény a jednak akcentovat převahu zločinců a soukromých oček, se nevyplnil. Když už se policisté na plátně vyskytli, zpravidla to bylo jen proto, aby se někomu vysmáli, odmítli či nedokázali pomoci nebo aby si divák mohl uvědomit, že tam teď celou dobu nebyli a přijeli, když už je po všem.

V kapitolách věnovaných dialogu jsem se zabýval především hláškami čili aforizujícími, dobře zapamatovatelnými či zkrátka nadprůměrně silnými replikami. V rozebíraných filmech figurovaly pokaždé trochu jiné typy hlášek a stojí, myslím,

za to je alespoň přibližně shrnout do prostého výčtu: parafráze *noirového* klišé, provalení vlastního nepatřičného rysu, chlapácký stěr, hloupá či zmatená reakce, slovní či anekdotické vtipy, komentáře k ději. Potvrdilo se tvrzení, že *komedie à la noir* jsou velmi „hláškovité“.

Udělat shrnutí poznatků týkajících se děje považuji za nejtěžší, a tak se přikloním k vypíchnutí třech jednotlivostí. V teoretické části jsem předpokládal, že chaotická spleť děje může sloužit zároveň *noirovému* i komediálnímu účelu a to se potvrdilo v případě filmu *Big Lebowski*. U druhých dvou filmů děj tak spleť nebyl, ale v obou se nachází jedna pozoruhodná scéna, která divákem zatřese a otočí dosavadní směřování jinam. V případě *Rogera* se jedná o scénu, kde se na chvíli hlavní podezřelou stane Jessica a ve *Správných chlapech* jde o moment, kdy John Boy zastřelí Amélii. Zajímavou paletu tvoří tři různé způsoby řešení konce, kdy *Roger* volí čistě komediální, *Lebowski* čistě *noirový* a *Správní chlapi* vytváří ambivalentní. Tolik k ústředním výsledkům bádání.

Jelikož je tato práce prvním systematickým krokem ve zkoumání dotyčného žánru, možností, jak na započatý výzkum navázat, je spousta. Jednak dává smysl ho rozšířit mimo pole scenáristiky a zkoumat, jak v *komediích à la noir* funguje kamera, střih, zvuk, výprava, herectví a režie. Ani ze scenáristického hlediska však nebyla věnována pozornost zdaleka všemu. Vzhledem ke krátkému rozsahu práce nedostaly své samostatné podkapitoly témata, motivy, prostředí, diskurs a další aspekty, kterými by stálo za to se zabývat. Také by bylo možné výzkum prohloubit provedením dalších případových studií, které by přinášely nové příklady již popsaného nebo odhalovaly nové způsoby tvorby nebo obojí.

Věřím, že tento text může navzdory své stručnosti posloužit jako opěrný bod pro další bádání. Především ale doufám, že dodá kuráž tvůrcům, kteří mají o tento hybridní žánr zájem, aby se do něj nebáli pustit na vlastní pěst, a do začátku jim poskytne pár užitečných poznatků. A v těch, kteří o *komediích à la noir* dosud nepřemýšleli, třeba vzbudí zájem. Doufám, že i mně se nabyté znalosti podaří využít ve vlastní tvorbě. O to se částečně pokouším už u svého bakalářského scénáře a myslím, že se *komediím à la noir* budu věnovat i v budoucnosti.

6 Zdroje

Analyzované snímky

Falešná hra s králíkem Rogerem (Who Framed Roger Rabbit, 1988, r. Robert Zemeckis, sc. Jeffrey Price & Peter S. Seaman)

Big Lebowski (The Big Lebowski, 1998, r. Joel Coen, sc. Joel Coen & Ethan Coen)

Správní chlapi (The Nice Guys, 2016, r. Shane Black, sc. Shane Black & Anthony Bagarozzi)

Další citované filmy

Pelíšky (1999, r. Jan Hřebejk); *Mazaný Filip* (2003, r. Václav Marhoul); *Sunset Boulevard* (1950, r. Billy Wilder); *Pojistka smrti (Double indemnity*, 1944, r. Billy Wilder); *Plášť do deště (Trenchcoat*, 1983, r. Michael Tuchner); *Návrat do budoucnosti (Back to the Future*, 1985, r. Robert Zemeckis); *Má oblíbená brunetka (My Favorite Brunette*, 1947, r. Elliott Nugent); *Mrtví muži nenosí skotskou sukni (Dead Men Don't Wear Plaid*, 1982, r. Carl Reiner); *Zbytečná krutost (Blood Simple*, 1984, r. Joel & Ethan Coen); *Fargo* (1996, r. Joel & Ethan Coen); *Barton Fink* (1991, r. Joel & Ethan Coen); *Ave, Caesar! (Hail, Caesar!*, 2016, r. Joel & Ethan Coen); *Potíže s Arizonou (Raising Arizona*, 1987, r. Joel & Ethan Coen); *Millerova křížovatka (Miller's Crossing*, 1990, r. Joel & Ethan Coen); *Smrtonosná zbraň (Lethal Weapon*, 1987, r. Richard Donner); *Poslední skaut (The Last Boy Scout*, 1991, r. Tony Scott); *Poslední akční hrdina (Last Action Hero*, 1993, r. John McTiernan); *Dlouhý polibek na dobrou noc (The Long Kiss Goodnight*, 1996, r. Renny Harlin); *Kiss Kiss Bang Bang* (2005, r. Shane Black)

Použitá literatura

BOČEK, Jaroslav. *O komedii*. Praha: Orbis, 1963. Knihovna filmové teorie.

BORDE, Raymond & CHAUMETON, Étienne. „K definici filmu noir.“ In *Kino-Ikon*. 2007, **11 - 2007**(1), 31 - 37. ISSN 1335-1893, přel. Petra Dominková

HAKL, Vilém. *Chaos noir*. Praha, 2016. Disertační práce. AMU v Praze, Filmová a televizní fakulta, Katedra scenáristiky a dramaturgie. Vedoucí práce Mgr. Marek Vajchr, s. 51. Dostupné z:

https://dspace.amu.cz/jspui/bitstream/10318/9089/1/1_disertace_Vilem%20Hakl.pdf

Navštíveno 5. května 2022.

PLACE, J. A., & PETERSON, L. S. „Some visual motifs of film noir.“ In *Film noir reader*. New York: Limelight Editions, 1996.

RENZI, Thomas C. *Screwball Comedy and Film Noir: Unexpected Connections*. McFarland, 2012.

SCHRADER, Paul. *Notes on film noir*. Film Comment; Spring 1972.

SILVER, Alain & URSINI, James. *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 1996.

Elektronické zdroje

Heslo „parody“ In: *dictionary.cambridge.org* [on-line]. Dostupné z:

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/parody>

Navštíveno 11. srpna 2022.

Originální znění přeložených citací

4 : writing, music, art, speech, etc. that intentionally copies the style of someone famous or copies a particular situation, making the features or qualities of the original more noticeable in a way that is humorous:

17: In noir, characters are driven by one or more of four incentives: money, lust, power, and revenge. [...] It is as if all the evils that could corrupt humanity were represented by these four prevailing motives.

30: In the winding maze, characters cannot see everything that lies ahead nor can they be prepared for it. They are forced to make quick decisions when, after taking some unexpected turn, they confront sudden dangers and abrupt surprises.