

**Йоана Панкова**

*Нов български университет*

## **СОЦИОКУЛТУРЕН СБЛЪСЪК В АМЕРИКАНСКАТА SCREWBALL COMEDY. ТРАНСФОРМАЦИЯ НА ДИСКУРСА В ДВА ФИЛМА**

**Резюме.** През т. нар. „Златната ера“ на Холивуд обменът на една и съща фабула, под мандата на различни студиа – всяко със своите характерни производствени модели, стилистика и идеологически пристрастия – е често явление. Самата практика предхожда понятието римейк. Определящ фактор при избора на произведение, което да послужи за отправна точка на нова творба е силата на значението му спрямо актуалните обществени процеси.

Романтичната среща/сблъсък между представители на различни класи е основен двигател на сюжета в *screwball comedy*. Тяхното помирение е крайна цел на дискурса на филма. Фокус на настоящето изследване са два филма от този жанр „Ярка дама“ от 1938 г., режисиран от Джордж Стивънс и „Огнено кълбо“ от 1941 г. с автор Хауърд Хоукс.

Представеният тук текст изследва идеологическите различия в начина, по който филмите разрешават вътрешните си противоречия, подчинени на императива за поддържане на обществения консенсус; анализира съществените наративни и стилистични отлики, които задават и разнопосочно идеологическо съдържание.

*Ключови думи:* Холивудски дискурс, комедия, архетипи, социокултурен сблъсък, патриархален ред

„Ярка дама“ (1938) с режисьор Джордж Стивънс и „Огнено кълбо“ (1941) на Хауърд Хоукс са два филма, които принадлежат към *screwball comedy* – жанр, който се ражда от кризата, разтърсила американското общество до основи по време на Голямата депресия, започнала през 1929 г. и продължила повече от десетилетие, заплашвайки социалния мир.

В сърцето на този поджанр на американската комедия е ро-

мантичната среща/сблъсък между представители, от една страна, на карикатурно изобразения финансов елит и от друга – на средната, работническата класа<sup>1</sup> или на маргинална група. Триумфът на любовта, постигнат на финала, съответства символно на така необходимото социалното помирение.

Тази приказка за спасението на общността е разказана през кодиран визуален и вербален хумор, работещ кохерентно за изразяване на забранено значение. Комбинацията е изградена така, че да бъде заобиколена цензурата на нововъведения Кодекс за производство на игрални филми<sup>2</sup>, известен като Кодекс на Хейс. Всъщност появата на жанра с филма „Това се случи една нощ“ на Франк Капра съвпада с ефективното въвеждане на кодекса от 1 юли 1934 г., когато за първи път в историята на киното от всеки филм се изисква да притежава сертификат за одобрение. До голяма степен този жанр е „дете“ на цензурата, тъй като неговият специфичен екранен език е резултат именно от естетическите търсения на авторите, които се опитват да запазят своята автономност<sup>3</sup> не само в системата на Холивуд, но най-вече спрямо морализиращите тенденции в обществото, които всъщност водят до институционализиране на автоцензурата във филмовата индустрия под формата на Кодекса. Придържайки се формално към „буквата на закона“, филмите принадлежащи към жанра *screwball comedy* успяват да го заобиколят. На екрана те взривят социалния ред, който е видян като несъвършен, отживял и несправедлив.

„Ярка дама“ от 1938 г. на Джордж Стивънс представлява матрицата за „Огнено кълбо“ от 1941 г. с режисьор Хауърд Хоукс. Всеки от авторите на двата филма, които ще бъдат разгледани тук, оставя върху фабулата своя разпознаваем стилистичен отпечатък, променяйки идеологическата ѝ рамка; как самият дискурс е трансформиран в процеса на римейка.

Това, което отличава двата филма един от друг, е отношението към патриархалната институция и степента на преобръщане на реда, наложен от нея. Изхождайки от еднаква начална ситуация, те илюстрират възможни варианти за социална еволюция. Настоящата статия

---

<sup>1</sup> Schatz, Th. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. New York: Random House,

<sup>2</sup> Motion Pictures Production Code / Hays Code

<sup>3</sup> Sarris, A. Sex Comedy without Sex. – *American Film* (March 1978).

търси отговор на въпроса кои са тези варианти и изследва естетическите средства, чрез които те са постигнати, в рамките на специфичния холивудски дискурс, основан на система от кодове и мотивиран от търсене на социален компромис.

Анализът следва метода на *close reading* на кадри, сцени и епизоди; на композиция – кадриране и пространствената организация на снимачното поле; на декор и костюми; на жанровите специфики на музиката; на кастинга и диалога. Той на свой ред служи за основа за разбиране на съпротивляващия се на разкодирането холивудски дискурс. В първата част изследването адресира трансформациите на фабулата в двата филма и отношението им към установени жанрови модели и примери с висок престиж и зрителски отклик. Изследването на антропологични архетипи позиционира персонажите едни спрямо други и посочва функциите им в наратива. Теорията на Веблен за безделната класа<sup>4</sup> изяснява механизмите на социалното взаимодействие и примирение, постигнатото в двата филма. Психоаналитичният прочит през вербалната интеракция и езика на тялото открива отношението на персонажите към патриархалната институция, конкретизирана през фигурата на бащата и рационалността.

### **Жанрови трансформации**

Фабулата на двата филма е построена върху срещата между певица в нощен клуб и млад учен. Един ключов постулат на жанра е модифициран и тук класата на милиардерите е заменена от академичния елит, а вместо работещо момиче виждаме млада дама, която принадлежи към артистичния свят. Тази промяна не е произволна – интелектуалецът по своя статут, също като свръхбогатите, принадлежи към „безделната класа“, защото трудът му не е директно необходим за оцеляването на общността. Представителката на артистичната бохема, от друга страна е противопоставена на героя, тъй като принадлежи към маргинална група.

В „Ярка дама“ режисьорът Джордж Стивънс подхожда към наратива, без да въвежда жанрови трансформации и външни препратки. Филмът дори регресира към романтичната комедия, която е предшественик на *screwball comedy* и чиято структура е значително

---

<sup>4</sup> Veblen, Th. *The Theory of the Leisure Class*. Oxford University Press, 2007, pp. 262–283.

по-константна. Игровият дискурсът на Хоукс трансформира и пародира познати наративи от фолклора, театъра, както и жанрови модели от киното. Най-напред той построява сюжета на „Огнено кълбо“ с „намигване“ към приказката „Снежанка и седемте джуджета“, но всъщност го преобръща. Главната героиня (Барбара Стенуик) пристига неканена в дома (научната резиденция) на „седемте джуджета плюс принца“ (седемте възрастни професори и един млад професор), в „гората“ (професорите са се отделили от всички светски изкушения), където те работят върху енциклопедия. Героинята е преследвана от „ловеца“ (градския прокурор, който ѝ е издал призовка за разпит). В новия си дом тя се превръща в лъч светлина за всички. Единствен неин открит противник е икономката (злата мащеха и вещица), тя разбира коя всъщност е героинята като поглежда в „огледалото“ (вестник). Между героинята и принца (единственият млад професор – Гари Купър) се заражда любов, но за да бъде реализирана тя, той, дълбоко заспал в комата на рационалността, трябва да бъде събуден за сетивните и емоционални аспекти от живота. Героинята го прави, като го целува. Хоукс се обръща и към съвременни еталони за своята жанрова игра. Той заема идеята за езиковия сблъсък между протагонистите от нашумялата пиеса „Пигмалион“ на Бърнард Шоу. В тази кинематографична версия обаче момичето от низините учи професора да говори на жаргон. Режисьорът се отдава и на самоирония, пародирайки собственото си творение, – зловещият гангстер Тони от „Белязания“ (1932) се превръща в Тони Люляка и, за да бъде шеговитата препратка разпознаваема, украсява лицето на новия персонаж с белег.

### **Социални опозиции, патриархат и социална кохезия**

В „Огнено кълбо“ отношенията в романтичната двойка са основани на характерното за жанра буйно противоборство, мотивирано от принадлежността към различни социални и културни слоеве. Протагонистите на „Ярка дама“, напротив, се свързват емоционално почти мигновено, съвсем скоро и с брак. От тази гледна точка филмът спада към един поджанр на *screwball comedy* – *comedy of remarriage*, формулиран от Стенли Кавел<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Cavell, St. *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge (Mass.) and London (England): Harvard University Press, 1981

В него двойката вече е формирана, предизвикателството е дали тя ще успее да остане заедно. Но и в този поджанр романтично обвързаните protagonисти задължително поддържат огъня на напрежението помежду си. В „Ярка дама“ това напрежение е слабо, външно; предизвикателството за тях е да легитимират връзката си пред бащата на младия мъж, който е ректор на малък университет – фигура на авторитет и единствен източник на драматургичен конфликт във филма. Той не е типичният комичен, провален патриарх, познат от жанра, чието преодоляване от страна на героите е по-скоро ритуално. В „Ярка дама“ бащата първо активно игнорира, а впоследствие и се противопоставя на „неприличния/неравния“ брак. Тук патриархалната структура е жива и тя трябва да бъде преодоляна от героите с най-директни средства. В това отношение филмът е изключение в жанра, чиито персонажи „патриарси“ в решителния момент изиграват ключова роля за сбъждане на съюза между младите. В „Огнено кълбо“ няма бащина фигура. На нейно място откриваме персонажа на икономката, която ревностно отстоява патриархалните ценности. Начинът, по който го прави, е показан като комичен, опитите ѝ да използва висок езиков регистър са бутафорни и незабавно коригирани от протагониста езиковед, и това е първи негов акт на неподчинение спрямо патриархалния дискурс. В този филм общността не е оглавена от патриарх, а от негова жалка карикатура. Или патриархът се е превърнал в ревнива матрона, препасана с престилка и въоръжена с четка за прах? Единствена фигура на авторитет с реална власт, е младата наследница, която управлява богатството, от чиито ресурси се финансира работата по енциклопедията. Вероятно за това тя отговаря на типажа на сухата стара мома библиотекарка в жанра, далеч от бляскаво обличените, разглезени наследнички, излъчващи сексапил.

Противопоставянето на патриархалната структура се развива и в отношението към сексуалността. В „Ярка дама“ бащата е възмутен от сексуалното излъчване на бъдещата си снаха, наричайки я „онази блондинка“, припознавайки в перхидролената ѝ коса връзка с древната, но „непризната“ професия. Майката, от друга страна индиректно, но недвусмислено изразява възхищение от физическите качества на младата жена. Тя я забелязва за първи път в дамската тоалетна, докато нейната снаха коригира облеклото си, разкривайки строен крак: „Какви чудесни чорапи!“ – възкликва майката в типичен за жанра заобиколен хумор.



*Джинджер Роджърс и Бюла Бонди в „Ярка дама“  
(Дж. Стивънс, 1938)*

Присъствието на майката тук е особено важно, защото в жанра, ако се появява, тя е изтласкана настрана, маркирана като умствено и морално непълноценна. Тук майката е развит в детайли персонаж, защото е необходима като „помагач“ (според теорията на Проп) на младата героиня. Двете тайно пушат цигари и тя изпитва удоволствие от това да нарушават заедно правилата, предписващи определено поведение за жените. По съвпадение (внимателно подготвено от филма) винаги се оказва, че в кутията е останала само една цигара. Така една цигара, счупена на две, е поделена от двете жени. На финала на филма, докато пътуват с влак, напускатки (временно) мъжете си, двете разделят един сандвич в символен акт на споделяне на *condition féminine*.

Двата филма привидно избират сходна стратегия, за да представят срещата между двамата протагонисти. Младият мъж посещава непривично за него място – нощен клуб, което съответства на слизане в подземното царство, където вижда бъдещата си любима, която пее пред публика и е привлечен по силен и необясним начин. Сцената в двата филма е заснета по аналогичен начин: общ план, движение от кран – посока дясно–ляво, което показва мястото. Но с една съществена разлика – в „Огнено кълбо“ камерата споделя погледа на протагониста, тя поема от неговата гледна точка и след това разкрива, описва сцената. В „Ярка дама“ камерата представя протагониста и неговото удивление, но не го споделя – вместо това ние, зрителите, му се дивим. Филмът ни дистанцира от емоцията, която публиката в клуба изживява. „Огнено кълбо“, от друга страна, държи да ни направи съпричастни към екстаза на публиката, превръща изпадането в това състояние в своя теза.

Разликите в декорите, представляващи двата нощни клуба, са смислово натоварени. В „Огнено кълбо“ всичко, което околото среща, говори за лукс и удоволствията от градския начин на живот. Името на оркестъра е обозначено лаконично с две букви – то явно е известно на посетителите. „Ярка дама“ има декор, украсен тематично с изображения на каляски и колелета, мястото е аранжирано с тръстики и статуи на негърчета и индианци. Целият този инвентар съставлява кичозна реминисценция към отминалите колониални времена и ерата на пионерите, към на едно по-добро място, което е другаде. Двата филма утвърждават противоположни ценности, първият – на модерните времена, а вторият – на аграрното минало.

С кадрите от клуба „Огнено кълбо“ ни показва посетители от най-разнообразни социални прослойки, в „Ярка дама“ публиката е хомогенна, с изключение на младо момиче в ученическа възраст и униформа разположено на преден план, но неговото присъствие само подсилва впечатлението за порядъчност на мястото и отсъствие на всякакъв потенциал за трансгресия. Нощният клуб в първия случай е място за отпадане на бариери и за социална кохезия, във втория – то е изолирано, неорганично пространство.

Невинният герой на Джеймс Стюарт от „Ярка дама“ попада в клуба, търсейки братовчед си. Филмът се придържа към романтичен модел. Срещата между двамата влюбени е съдбовна, затова е случайна. Младият мъж не се интересува от развлеченията, които предлага мястото, бърза да си тръгне и докато привлекателната певица изпълнява песента си, той говори по телефона, глух за този вик на сирена. Тя завладява всички в нощния клуб, а в същото време героят отчаяно се опитва да се свърже с баща си по телефона и крещи в слушалката „Татко! Татко!“, сякаш призовавайки на помощ бащината фигура, откъсването от която би било санкционирано с наказание. Отново случайно поглежда към сцената и най-сетне е завладян. Сяда на масата при братовчед си и минута след това, там сяда и въпросната певица, която, оказва се, е поканена от братовчедата. Случайността ги събира за трети път.

„Огнено кълбо“ ни представя случката в друга светлина. Младият учен, в ролята Гари Купър, по своя собствена инициатива потегля на градска експедиция в преследване на жаргона, тема за която пише статия, след като установява, че не е в състояние да осъществи



пълноценна комуникация с кварталния боклукчия. Изисканият порядък в дома на учените е нарушен именно от боклукчията, влязъл през задния вход. Подобно на изтласканото в теорията на Фройд, нечистото, намира своя път до повърхността на общественото съзнавано – до елита. Социалното деление започва да се пропуква още от тази сцена в началото на филма. В края на деня, посветен на това „терено изследване“, той отива и в нощен клуб, където открива певицата по прякор „Сладка муцка“ (Sugarpuss) и фамилия О’Шей (O’Shea). Ирландският произход и прякорът несъмнено насочват към героините, любовници на гангстери от киното с хубави лица и неприличен език. След изпълнението ѝ той отива в нейната гримьорната и я кани да участва като експерт в кръгла маса по въпросите на жаргона, на следващата сутрин в градската резиденция, където живее и работи върху енциклопедията заедно с екипа от учени. Следователно героят на Купър е изцяло проактивен в създаването на драматургичната ситуация. Той вижда системата, на която е подчинен, като неадекватна и прекрива нейните ограничения. Закономерно осъзнаването става през езика.

Героинята на Стенуик първоначално отказва, но след като разбира, че е попаднала под прицела на градската прокуратура, бързо съобразява, че е добре да се скрие на последното място, където биха я потърсили. Нейното появяване посред нощ шокира младия лингвист и той прави всичко възможно, за да я отпрати, потискайки собственото си сексуално влечение.

### **Пространства на социалната йерархия**

Действието на „Ярка дама“ се развива в университет. Университетът, исторически като институция, съдържа конотация на затворено пространство, но тук то е отворено. Това илюстрира епизодът в парка – докато двамата влюбени се целуват „тайно“ сред прибраните за нощта лодки, се оказва, че около тях има десетки двойки, които правят същото, епизодът в общежитието, където реално всеки може да влезе въпреки педантичния администратор на входа; както и достъпът на героинята до всички пространства в университетския кампус – лекционни зали, лаборатории, места за почивка, пансион. Тук пространствените отношения смекчават сблъсъка между социалните слоеве.



В „Огнено кълбо“ основната част от действието се развива в градската резиденция на групата учени, езотерично пространство за посветени. То е и строго сегрегирано: голям салон, до който героинята има достъп, зала за конференции, до която също има достъп, но присъствието ѝ на втория етаж където са спалните на професорите е забранено отначало – тя трябва да наруши това правило. Героинята постоянно се сблъсква със символични социални бариери и пристъпва към тяхното рушене. Самото ѝ пристигане в градския дворец е нарушаване на забрана – жена да посещава мястото след падането на мрака. Напомнянето за социалните бариери извежда срещата между различните социални прослойки на преден план. В „Ярка дама“ тази среща е по-скоро от анекдотичен характер. Филмът представя академичните среди като склерозирани и изолирани от обществото, без желание за промяна. Пресъздаден е един популистски дискурс от холивудското кино, наследен най-пряко от мелодрамата<sup>6</sup>, който гледа на интелектуалеца с недоверие и презрение, като към непълноценна личност лишена от виталност, подчинена на рационалността, и която като цяло е негативно конотирана.

Изненадващо в ключовия момент на нейното пристигане, представителите на академичната общност в „Огнено кълбо“ пледират за оставането на героинята в тяхната резиденция. В този филм интелектуалният елит се показва готов да отвори портите на „кулата от слонова кост“, която обитава, и да се учи във всяко едно отношение от „улицата“. Тази готовност се проявява отново, когато, за да спасят двамата влюбени от ноктите на мафията, професорите отвърщат на силата със сила, действат като гангстери и надделяват над истинските! Те влизат в ролята на бащината фигура, която помага на влюбените.



„Огнено кълбо“ (X. Хоукс, 1941)

<sup>6</sup> Belton, J. *American Cinema / American Culture*. New York: McGraw-Hill Inc., 2012, p. 128.

Но има и нещо по-важно – в приключението си те са придружени от боклукчията, ревнивата матрона икономка, както и от младата наследница с нейния адвокат. Филмът държи да ги въвлече, за да бъде символичното социално помирение пълно и действително всеобхватно. При първото си пътешествие академичната група се проваля, защото им липсват умения – те катастрофират и са заловени от бандитите. При втория опит новосформираната команда е подпомогната от боклукчията, който ги транспортира с неговия камион. Накрая гангстерите буквално са изсипани в него. Това е и ироничен отговор към лидера на гангстерите, който в началото на действието подиграва опита на градския прокурор „да изчисти града“, както и потвърждение на лозунга, че социалното зло може да бъде изкоренено само с общи усилия; тук успехът има като условие премахване на съществуващата социална йерархия.

### **Езикови регистри и патриархат**

Филмите се различават в отношението на двете главни героини към спазването на социалната йерархия, което се изразява през употребата им на езика. Героинята на Джинджър Роджърс от „Ярка дама“ се срамува от начина си на говорене, който я идентифицира като представител на простолюдието, и тя използва изкуствени, предвзети фрази. Персонажът въплътен от Стенуик, напротив, се гордее с богатия си жаргон и игнорира забележките към граматиката ѝ.

Освен отношение към класовата структура, употребата на езика у двете героини, определя и отношението им към рационалността, един от основните принципи на патриархалната система.

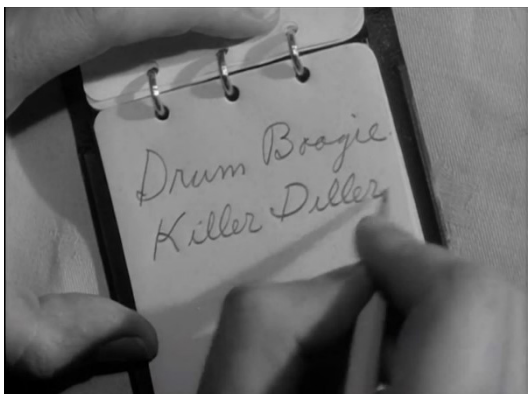
В музикалното си изпълнение Роджърс използва стандартен английски, придържа се към ясен наратив, пресъздаващ история за измамена девойка. Песента на Стенуик, напротив, има текст, почти непроницаем, изпълнен с жаргон, – следователно тя е предназначена за автономен от обществото кръг посветени, към който героите ще бъде присъединен, но и комбинации от срички – които съставят „удоволствието от безсмислицата“ (pleasure in nonsense), инфантилното предезиково удоволствие на субекта да бъде себе си<sup>7</sup>.

Същественото е, че текстът се съпротивлява на рационалното възприемане. Когато протагонистът се допитва до своите съседи по маса

---

<sup>7</sup> Freud, S. *Jokes and Their Relation to the Unconscious*. Penguin Books, 1991

какво означава дадена фраза, те клатят глава неодобрително. Неспособният да се отдаде на чистото детско удоволствие е видян като непълноценен.



„Огнено кълбо“ (Х. Хоукс, 1941)

Опитвайки се да рационализира значението на думите, като ги записва на хартия, „магията“ изчезва. В допълнение говоримата реч във филма измества писмената форма на езика като легитимна. Тя е неконстантна, тя притежава флуидността, с която се асоциира женското пречупване на света.

### Героинята като гранична фигура

Героинята на Барбара Стенуик от „Огнено кълбо“ е истинска царица на нощта. Тя принадлежи към един опасен свят – любовница е на известен гангстер; това вече я посочва като принадлежаща към подземен свят, към скрита реалност. В своите характеристики тя се родее с фигурата на шамана, описана подробно от Елиаде<sup>8</sup>. Тя владее първични, ирационални енергии. Това също я противопоставя на главния герой, подчинен изцяло на рационалността. Нейното изпълнение на сцена е първичен ритуал за консолидация на общността. Тя пее джаз – жанр, базиран на импровизацията, на моментното и непредвидимо създаване на, всеки път ново, артистично произведение от група музиканти. Танцът ѝ е маркиран от кратки, овладени движения – както шаманът, тя контролира тялото си безотказно. Ритъмът на музиката е бърз. Необичайно за джаза, солов инструмент са барабаните. В сцената участва самият Джин Крупа. Това придава актуалност на сцената, въвлича извъндиегетичната публика в

<sup>8</sup> Eliade, M. *Shamanism. Archaic Techniques of Ecstasy*. Penguin, 1989



*Барбара Стенуик в „Огнено кълбо“ (Х. Хоукс, 1941)*



*Джинджър Роджърс в „Ярка дама“ (Дж. Стивънс, 1938)*

изживяването на диететичната. Филмът избира барабана, който е използван в шамански ритуали, заради пряката му връзка с функцията на героинята да обединява общността и да служи за катализатор на първични енергии. И действително останалите музиканти и публиката са доведени до екстаз. Втората песен, която тя изпълнява, е алтернативна версия на първата, но е изпълнена не с барабани, а с кибритени клечки, които се възпламеняват накрая. Огънят също е един от инструментите на шамана, а заглавието на филма „Огнено кълбо“ съответства на огненото кълбо, което влиза в тялото на шамана, когато той е призован от духовете да стане техен посланик.

Лицето на Стенуик, видно в мътното отражение на стъклото, е сякаш в друго измерение; през вода – друга стихия, с която са свързани жените в жанра. Декорът на клуба в този филм затвърждава тази връзка – стените са покрити с абстрактни изображения на твари и растения от морското дъно, певицата стъпва върху огледална повърхност наподобяваща водна повърхност.



*Барбара Стенуик в „Огнено кълбо“ (Х. Хоукс, 1941)*



*Джинджър Роджърс в „Ярка дама“ (Дж. Стивънс, 1938)*

Изборът на изпълнителки на главните роли доизгражда персонажите. Двете актриси са познати на публиката първо като танцьорки. Това им качество е избрано заради конотацията на танца като еквивалент на хаоса, анархията, неконтролируемото поведение, неподвластно на разума. Начинът на кадриране на изпълненията им съответства на стиловите потребности на двата филма. Композицията на кадъра от „Огнено кълбо“ (с. 302, долу ляво) има три центъра, Барбара Стенуик е в долния ляв ъгъл, оркестърът е вдясно на кадъра и заема най-голяма част от него, а Джин Крупа е в горния ляв край на кадъра, на заден план, но осветен с прожектор. Само в един кадър от сцената героинята е кадрирана централно. Композицията отговаря на постоянно променящата се динамиката на креативната ситуация. В „Ярка дама“ (с. 302, долу дясно) Джинджър Роджърс е прикована на място през по-голямата част от изпълнението си, заема центъра на симетричната композиция на кадъра. Там е търсено внушение за хармония и съвършенство. Героинята е подчинена на един обединяващ център.



*Барбара Стенуик и Гари Купър в „Огнено кълбо“ (Х. Хоукс, 1941)*

Костюмът на Роджърс допринася за изграждане на романтичната аура на героинята – разголените ѝ рамене са обвити във воал, който целомъдрено ги обвива, останалата част от тялото е покрита от дълга рокля с деликатни проблясъци. Стенуик от „Огнено кълбо“ е облечена в ансамбъл от две части, покрит с едри пайети, който разкрива част от талията, а краката ѝ изцяло<sup>9</sup>. Когато Купър сваля палтото ѝ, той е заслепен и стреснат от блясъка на пайетите. Това заслепление от златен блясък, е сродно с това на героя от мита<sup>10</sup> при срещата

<sup>9</sup> Този провокативен костюм остава незасегнат от цензурата, попадайки в категорията „правдоподобно спрямо персонажа“.

<sup>10</sup> Историята от Западна Ирландия за принца от Самотния остров и дамата от Табър Тинти.

с богинята<sup>11</sup>.

Облеклото на Стенуик кореспондира и с конотирането на героинята като създание, принадлежащо към подводен/отвъден свят, зададено в първата сцена с появата ѝ. Изразителният костюм несъмнено препраща към по-ранни образи от историята на киното, превърнали се в архетипни – Мария от „Метрополис“ (1927) и Лулу от „Кутията на Пандора“ (1929), които също имат силата да подлудяват и подчиняват мъжете на волята си.

Хауърд Хоукс е режисьор, който във филмите си систематично подкопава патриархалната институция. Той създава женски персонажи, които успешно преобръщат патриархалния ред.

### Заклучение

Парадоксално „Огнено кълбо“ (1941), следващ фабулата на „Ярка дама“ (1938), притежава оригиналност и енергия, които го позиционират като първообраз, вдъхновяващ подражание<sup>12</sup>.

Защо всъщност е бил необходим римейк на филм, правен само три години по-рано? Проблемът за обединението на социалните слоеве, който е в центъра му, остава актуален, обществените нагласи се променят и публиката изпитва потребност от нов поглед, който дава нови възможности пред героите – това е редовият принцип на римейка. Но в конкретния случай има по-съществена причина – първият филм „Ярка дама“ разисква актуален социален казус, но не го прави по задоволителен начин. Съюзът между йерархично противопоставените слоеве на обществото, получен на финала на „Ярка дама“ е „по неизбежност“ и само по изключение, той не е взаимно продуктивен, в него няма показано желание за социална трансформация, няма никакъв знак, че социална трансформация е възможна. Не успява да постигне екстатичния анархистичен бунт, който гарантира припознаването от публиката. Този филм не се е състоял като „социологическо събитие“, защото не прави опит да прибави нещо ново към дебата и по този начин да го повлияе. „Огнено кълбо“ търси да възстанови на-

---

<sup>11</sup> Кембъл, Дж. *Героят с хиляди лица*. София: Елементи, 2021, с. 108.

<sup>12</sup> Седем години след успеха на „Огнено кълбо“ Хоукс, който е обвързан със Самюел Голдуин по договор, против желанието си прави почти буквален римейк на „Огнено кълбо“ под заглавие „A Song is Born“, използвайки същия сценарий и основната част от творческия екип, с изключение на изпълнителите на главните роли. Филмът е провал – както зрителски, така и сред критиката.



рушения баланс в социалните отношения и го прави, като се опира на мощни древни архетипи. „Ярка дама“ внимава да не навлезе в дълбини, заплашващи стабилността на холивудския дискурс. Развръзката на филма е утвърждение на примирението с интимния партньор, без да успява да надхвърли анекдотичността на сюжета. На финала на „Огнено кълбо“ героите правят избор, който предизвиква социалния ред, но едновременно с това утвърждава прераждането на общността.

Дискурсът на *screwball comedy*, характерно, съдържа в себе си противоборстващи тенденции – консервативна и анархистична, но успява да ги балансира. Филмите, разгледани тук, съдържат и двете тенденции, но във всеки едната е силно преобладаваща. В този смисъл може да се каже, че „Огнено кълбо“ и „Ярка дама“ разсичат изключително устойчивия холивудския дискурс на две, в рамките на един и същ наратив, и правят видими вътрешните му противоречия.

## ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

**Кембъл**, Джоузеф. *Героят с хиляди лица*. София: Елементи, 2021.

**Belton, John.** *American Cinema /American Culture*. New York: McGraw-Hill Inc., 2012.

**Cavell, Stanley.** *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 1981.

**Eliade, Mircea.** *Shamanism. Archaic Techniques of Ecstasy*. Penguin, 1989.

**Freud, Sigmund.** *Jokes and Their Relation to the Unconscious*. Penguin books, 1991.

**Sarris, Andrew.** Sex Comedy without Sex. – In: *American Film*, March 1978.

**Schatz, Thomas.** *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. New York: Random House, 1981.

**Truffault, François.** A Kind Word for Critics. – In: *Harpers*, October 1972.

**Veblein, Thorsten.** *The Theory of the Leisure Class*. Oxford University Press, Oxford World Classics, 2007.

## REFERENCES

BELTON, J. *American Cinema /American Culture*. New York: McGraw-Hill Inc., 2012.

CAMPBELL, J. *Geroyat s hilyadi litsa*. Sofiya: Elementi, 2021.



CAVELL, S. *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 1981.

ELIADE, M. *Shamanism. Archaic Techniques of Ecstasy*. Penguin, 1989.

FREUD, S. *Jokes and Their Relation to the Unconscious*. Penguin books, 1991.

SARRIS, A. Sex Comedy without Sex. In: *American Film*, March 1978.

SCHATZ, T. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. New York: Random House, 1981.

TRUFFAULT, F. A Kind Word for Critics. In: *Harpers*, October 1972.

VEBLEIN, T. *The Theory of the Leisure Class*. Oxford University Press, Oxford World Classics, 2007.

## **SOCIO-CULTURAL COLLISION IN THE SCREWBALL COMEDY. DISCOURSE TRANSFORMATION IN TWO FILMS**

**Abstract.** The practice of the remake in cinema precedes the notion. During the Golden Age of Hollywood, a plot often migrated from one film studio to another, and with that it was subjected to different production practices, style, and ideological bias. The defining criteria, according to which a story was chosen to be re-made, was its relevance to current social issues.

The romantic encounter / clash between representatives of different classes provides the drive of the plot in the screwball comedy. The discourse is organised so as to reach social reconciliation. I will focus on two films, belonging to the genre – “Vivacious Lady” (1938), directed by George Stevens and “Ball of Fire” (1941) authored by Howard Hawks.

The current text will study the ideological differences in the way the two films balance their internal contradictions on the route to social consensus. By means of close analysis, I will outline the key differences, which define the ideological paths that they take, and how these transform the discourse of the Hollywood film within the screwball genre.

*Keywords:* Hollywood discourse, comedy, language, archetypes, anarchy, class collision, patriarchal order

**Ioana Pankova**

ORCID ID: 0000-0003-4108-4901

New Bulgarian University

21, Montevideo Str, 1618 Ovcha kupel 2, Sofia

E-mail: joana\_pankova@yahoo.com