

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Násilí jako zdroj humoru ve filmech bratrů
Coenových**

Maryam Amina Koucha

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

Studijní program: Filmová studia – Televizní a rozhlasová studia

Olomouc 2024

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Násilí jako zdroj humoru ve filmech bratrů Coenových* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum:

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování panu Mgr. Milanu Hainovi, Ph.D., za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Jeho profesionální přístup a spolehlivá komunikace mi byly při psaní této práce oporou. Rovněž bych chtěla poděkovat Mgr. Haně Foltové za korekturu.

Obsah

Úvod.....	6
Cíl a struktura práce	7
Teoretická část.....	10
1. Metodologie.....	10
1.1. Neoformalismus	10
1.2. Zábavné násilí, násilná zábava.....	12
2. Vyhodnocení literatury	14
2.1. Literatura k násilí, humoru a jejich provázanosti s americkou kulturou.....	16
Analýzy	18
3. <i>Potíže s Arizonou</i>	18
3.1. Fanoušek Datla Woodyho a apokalyptický jezdec.....	20
3.2. „Hláškami“ nabitá komedie	21
3.3. Čelisti	21
3.4. Kdo téhle domácnosti šéfuje?	23
3.5. Zvyk je železná košile.....	26
4. <i>Big Lebowski</i>	27
4.1. Týpek, jenž má rád svůj koberec	28
4.2. Hlava v záchodě a pomočený koberec	30
4.3. Sřezte se Američanů, kteří mají zbraně	31
4.4. Rána pěstí, která tě vystřelí až do nebes	32
5. Shrnutí komedií <i>Potíže s Arizonou</i> a <i>Big Lebowski</i>	35
6. <i>Opravdová kuráž</i>	36
6.1. Nalomené ego	37
6.2. Oslíka ne!	38

7.	<i>Balada o Busteru Scruggsovi</i>	40
7.1.	Slavík ze San Saby	41
7.2.	Veselá kopa	42
7.3.	Když se dívám na sebe.....	45
8.	Shrnutí westernů <i>Opravdová kuráž</i> a <i>Balada o Busteru Scruggsovi</i>	47
9.	<i>Fargo</i>	48
9.1.	Titulkové sekvence	48
9.2.	Únos	49
10.	<i>Tahle země není pro starý</i>	51
11.	Shrnutí kriminálních dramát <i>Fargo</i> a <i>Tahle země není pro starý</i>	55
	Závěr.....	56
	Seznam použitých pramenů a literatury	58
	Prameny	58
	Literatura.....	58
	Seznam obrázků	60

Úvod

S násilím se musíme nějakým způsobem vypořádávat každý. V rámci médií se s ním setkáváme na denní bázi, ať už ve zpravodajství, či ve fikční tvorbě. Násilí také často považujeme za zdroj zábavy, ať už se jedná o true-crime podcasty, akční filmy, thrillery, nebo třeba některé počítačové hry. Když se něčím necháme obklopit, daná věc zevšední, a může se stát, že si daného jevu přestaneme všimnout. To by mohlo vést ke společnosti, která je vůči násilí netečná. Mým cílem není rozhodovat, zda je příliš násilí ve veřejném prostoru, či nikoliv, ani jak by měla vypadat „správná“ zábava. Je podstatné zkoumat estetická rozhodnutí ovlivňující divácké porozumění násilí a jeho místo v kinematografii. Mou ambicí je v rámci této bakalářské práce věnovat pozornost a prostor tématu násilí, které je zdrojem humoru.

Předmětem práce je identifikace a rozbor násilných scén ve vybraných filmech bratrů Coenových, kde dané scény fungují jako humorný či komický prvek. Rozhodla jsem se pro tuto konkrétní tvůrčí dvojici, neboť mě v jejich filmech zaujaly výstřední, nekonvenční postavy. Mám také ráda jejich specifický smysl pro humor, který se s násilím vypořádává po svém a vykazuje polemiky s žánrovými konvencemi.

Pro Coenovy je důležitý dialog s jinými texty, práce s žánrovou hybridizací a znalost filmového řemesla stejně jako historie kinematografie. „Joel a Ethan Coenovi jsou filmoví kurátoři. Jejich vyčerpávající znalosti a obdiv k filmu stejně jako k jiným médiím vedou k tomu, že jejich filmy mají vizuální i tematickou inspiraci z mnoha zdrojů z minulosti napříč různými médii, a to způsobem, který zásadním způsobem ovlivňuje i jejich vlastní příběhy. Navíc se většina jejich filmů odehrává v konkrétních historických obdobích, což znamená, že se podílejí na uchovávání, ochraně, zkoumání a přetváření historie, ať už kulturní, společenské, politické, nebo umělecké. Důležité je, že tato kurátorská činnost je tvůrčím procesem, což znamená, že není pouhým prostředkem, jak ve svých filmech shromažďovat díla z minulosti. Jelikož jejich filmová tvorba spočívá v aktivním zapojení, jsou tyto odkazy na prameny více než jen aktem uchovávání.“¹ Pro vystižení tohoto filmařského dua je zásadní právě fakt, že jejich snímky si osvojují různé žánry, styly a konvence, a zároveň je podvracejí, a tak dochází k jevu,

¹ BARRIE, Gregg. *Going down the 'wabbit' hole: a remediative approach to the filmmaking of the Coen brothers*. University of Dundee, 2020. Dizertační práce. University of Dundee. Str. 8.

kdy jsou jejich díla s původními texty neustále ve vztahu respektu, úcty, a zároveň soupeření.² To bylo potřeba vzít v potaz při selekci a řazení filmů a také při výběru metod vhodných pro výzkum této bakalářské práce, proto neoformalistickou analýzu doplním také o analýzu žánru.

Pro své zkoumání jsem vybrala těchto šest filmů: *Potíže s Arizonou* (1987), *Big Lebowski* (1998), *Opravdová kuráž* (2010), *Balada o Busteru Scruggsovi* (2018), *Fargo* (1996) a *Tahle země není pro starý* (2007). Filmy jsou vybrány tak, aby zahrnovaly co největší časový rozsah práce bratrů Coenových a zároveň aby se – v rámci rozdělení filmů do dvojic – jednalo o různé žánry. Ve všech filmech se vyskytuje prvek násilí a všechny z vybraných filmů nějakým způsobem pracují s komedií či komikou. Zvolený počet filmů shledávám jako dostačující vzorek pro určování hypotéz ohledně děl tvůrčí dvojice bratrů Coenových.

Cíl a struktura práce

Cílem této bakalářské práce je identifikovat násilné scény, které vykazují komediální prvky, a na základě identifikace dané scény analyzovat. Tato práce si dává za úkol zjistit, jak a za použití jakých stylových prostředků dochází k efektu humorizace násilných scén, a to v návaznosti na žánrové konvence. Jak daný efekt ovlivňuje žánrové ukotvení? Dá se předpokládat souvztažnost mezi frekvencí fenoménu komického násilí a žánrem daného filmu; to je jistě třeba při analýze zohlednit a následně vyhodnotit tento předpoklad. Za cíl si práce také klade nalézt případné paralely mezi scénami, kde je humor založený na násilí, nebo naopak popsat, jak se od sebe dané scény z konkrétních filmů vzájemně liší, a podrobit je komparaci.

Peter Krämer ve své eseji „Clean, dependable slapstick“: comic violence and the emergence of classical Hollywood cinema nastiňuje čtenářům vztah násilí a komedie v éře klasického Hollywoodu.³ V dobových debatách o mediálním násilí na přelomu milénia se často zapomínalo, že kromě toho, že toto násilí představuje nejen společenský problém, je také záležitostí obrovské zručnosti (ze strany účinkujících a tvůrců) a čiré zábavy (ze strany diváků). Tento úhel pohledu Peter Krämer připomíná a vzpomíná esej *Comedy's Greatest Era* Jamese Ageeho z roku 1949, která rozebírá fyzickou komedii a která je silnou upomínkou na násilnou

² Tamtéž, str. 10.

³ KRÄMER, Peter, SLOCUM, J. David (ed.). *Violence and American Cinema*. New York: Routledge, 2001. ISBN 9780203700570. Str. 103–115.

komedii americké němé kinematografie. V závěru své eseje se Peter Krämer vymezuje vůči filmovému průmyslu a jeho kritikům. Snaží se popírat přítomnost podvojného násilí: vzrušujícího násilí, které se objevuje na plátnech kin, a násilného vzrušení, které přichází od diváků. Toto vymezení diskurzu, které ignoruje podvojný násilí, a přitom žádá uhlazenost a zjemnění, považuje za problematické.⁴ „Je možná nešťastné, že filmoví historici tento diskurz často pokládají za bernou minci a věnují pozornost hlavně filmům z němé éry kinematografie, které průmysl a jeho kritici vyzdvihovali (spíše dramatické snímky než krátkometrážní komedie, filmové týdeníky nebo animované filmy) a nacházeli v těchto filmech hlavně vlastnosti, které okolní průmyslový a kritický diskurz zdůrazňoval. Je velkým úspěchem Jamese Ageeho, že se nenechal zmást dominantním diskurzem úctyhodnosti a místo toho prolomil výroky a zkostnatělé konstrukce o vyprávění a morálce, aby se přímo zabýval účinností komického násilí v grotesce. Po tomto průlomu se otevírá velký prostor pro to, aby se Ageeho práce o němé filmové komedii posunula dále a zkoumala trvalou přítomnost zábavného násilí v americké kinematografii napříč celým stoletím, od groteskních klaunů prvních desetiletí až po akční hrdiny posledních dekad.“⁵

Tato práce má ambice zabývat se tvorbou bratrů Coenových prizmatem zábavného násilí v americké kinematografii, a navázat tak na tradici výzkumu tohoto kontroverzního tématu. Snímky pro případové studie byly vybrány na základě žánrové různorodosti podle Ricka Altmana. Práce si tak dává za úkol zanalyzovat formální i stylové prostředky ve vybraných scénách v rámci neoformalistické analýzy, komplexně přistoupit ke vztahům mezi zábavou a násilím, zohlednit žánrovou hybridizaci filmů a na základě těchto analýz potvrdit, zda se jedná o konzistentní prvek v tvorbě Coenových.

V teoretické části budou představeny teoretické a kritické přístupy k neoformalistické analýze. První část se zabývá násilím v americké kinematografii, přístupem k analýze humoru a charakterizuje humor a násilí jako historicky podložené fenomény od počátků kinematografie. Představuje též filozofické pojednání o zábavném násilí, jak a proč vzniká a jak se může stát,

⁴ Tamtéž, str. 103–115.

⁵ KRÄMER, Peter, SLOCUM, J. David (ed.). *Violence and American Cinema*. New York: Routledge, 2001. ISBN 9780203700570. Str. 115.

že násilí vzbudí v divákovi smích. Předkládá tak teoretický podklad pro tuto bakalářskou práci a uvádí čtenáře do kontextu zvoleného tématu práce.

Po představení základních principů přístupu k tomuto tématu lze přejít k následné analýze. Analýza probíhá na základě předem vybraných děl z období od 80. let 20. století do roku 2018, tedy minulého desetiletí. Výběr pokrývá 40 let tvorby filmařské dvojice bratrů Coenových. Analyzuji jednotlivá díla nikoliv podle časové chronologie, ale rozdělila jsem je do žánrových dvojic podle Ricka Altmana. Prvními analyzovanými filmy budou *Potíže s Arizonou* a *Big Lebowski*, neboť sdílejí premisu o žánrových konvencích, konkrétně se jedná o komedie. Následovat budou westernové filmy *Opravdová kuráž* a *Balada o Busteru Scruggsovi*. Poslední dvojicí s žánrovou shodou budou kriminální dramata *Fargo* a *Tahle země není pro starý*. Při analýze se zaměřím na mizanscénu, konkrétně na prostředí, kostýmy a osvětlení. Dále budu analyzovat kameru, střih a především zvuk. Záměrně byl mezi posledními vybrán kontrastní snímek *Tahle země není pro starý*, který bychom rozhodně nezařadili mezi filmy s předpoklady pro komedii a u kterého se na první pohled zdá, že se zde o humor nedá mluvit. Je to tím, že se jedná o téma, do kterého se humor prostě „nehodí“? Anebo se tam náznaky humoru přeci jen vyskytují? A za jakých okolností? K odpovědím na tyto otázky bych se ráda dopracovala v poslední analýze této práce.

Teoretická část

1. Metodologie

1.1. Neoformalismus

Teoretickým východiskem práce bude neoformalistický přístup k analýze filmu představený Davidem Bordwellem a Kristin Thompson v knize *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu* a dalších spisech. Neoformalismus jako účelný nástroj k provedení filmové analýzy poskytuje souhrn podmínek, podle kterých jednotlivé filmy svou formální a stylistickou konstrukcí vyvolávají určité reakce u diváka, přičemž diváka chápou Bordwell s Thompson jako aktivní subjekt. Neoformalismus také stanovuje předpoklad, že každý prvek a každá figura umístěné ve filmu plní svou specifickou funkci.⁶

Konkrétně se ve své práci zaměřím na ty stylové prostředky, jejichž prostřednictvím násilné scény získávají humorný až groteskní efekt. Zkoumání bude zaměřeno na tato díla: *Potíže s Arizonou* (1987), *Big Lebowski* (1998), *Opravdová kuráž* (2010), *Balada o Busteru Scruggsovi* (2018), *Fargo* (1996) a *Tahle země není pro starý* (2007). Mým cílem není komplexní neoformalistická analýza. Za použití této metody chci dosáhnout dekonstrukce jednotlivých složek daných scén, jimiž jsou postavy, dialogy, kostýmy, filmová hudba a například pohyby kamery, obecněji mizanscéna, zvuk, kamera a střih. Tyto jednotlivé stylové složky budu následně analyzovat z hlediska funkce, kterou plní v konečném působení na diváka, jak ovlivňují jeho percepci zábavných násilných scén. Pro specifickou analýzu zkoumaného jevu se budu věnovat také žánrovým konvencím, při jejichž analýze budu vycházet z knihy *Film/Genre* Ricka Altmana. V této knize se Altman zabývá zkoumáním podstaty filmových žánrů a jejich významu v kinematografii v rámci sémantického, syntaktického a pragmatického přístupu. Přistupuje k filmovým žánrům jako k dynamickým a proměnlivým entitám, které se vyvíjejí a mění na základě různých faktorů, jako jsou kulturní, historické a společenské kontexty, preference publika a trendy v průmyslu.

⁶ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.

Pracuje také s několika pojmy důležitými pro tuto bakalářskou práci. Prvním z nich je *intertextualita*, což je termín, jenž označuje vztahy a odkazy mezi různými texty. Dále se zabývá *hybridizací* žánrů, tedy tím, jak se žánry prolínají a kombinují. A v neposlední řadě využívá termín *konvenční očekávání*, které se utváří na základě divácké zkušenosti publika.⁷ S těmito koncepty bratři Coenové vědomě pracují: například žánrové konvence často používají k tomu, aby narušili konvenční očekávání diváků.

Tímto způsobem komplexně rozeberu vybrané zábavné násilné scény, čímž chci dojít k poznání, jak jsou dané prvky zakomponovány do funkčního celku a vytváří daný efekt na diváka.

Nejprve seznámím čtenáře s konstrukcí fabule daného filmu, abych je před samotnou analýzou seznámila s kontextem filmu, neboť předpokládám, že většina komických scén funguje právě s ohledem na kontext vzniklé situace. Následně identifikuji násilné scény, které mají potenciál působit na diváka jako zábavné, humorné. Tyto scény popíšu v rámci syžetu a podrobím je analýze mizanscény, zvuku, kamery a střihu. Vyhodnotím charakteristické postupy práce se zábavně-násilnými scénami v rámci filmu. Stylistická rozhodnutí zahrnují také žánrové konvence a práce s nimi je zásadní pro tvorbu bratrů Coenových. Blíže se tímto tématem zabývají ze dvou různých úhlů Jeffrey Adams v knize *The Cinema of the Coen Brothers: Hard-Boiled Entertainments*⁸ a Gregg Barrie v dizertační práci *Going down the 'wabbit' hole: a remedial approach to the filmmaking of the Coen brothers*.⁹ Proto se žánry budu zabývat v rámci analýzy stylu, a to konkrétně tak, že na základě jednotlivých žánrových konvencí určím, s jakými žánry Coenové pracují a jakým způsobem. Výsledná zjištění následně zahrnu do celkové analýzy humorného násilí. Vzorce postupů budu poté konfrontovat jak v rámci žánrových dvojic, tak v rámci všech vybraných filmů napříč tvorbou této filmařské dvojice. V závěru bude prostor na vyhodnocení využití filmového násilí jako zábavného prvku v tvorbě bratrů Coenových.

⁷ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. Bloomsbury Publishing, 1999.

⁸ ADAMS, Jeffrey. *The Cinema of the Coen Brothers: Hard-Boiled Entertainments*. New York: Columbia University Press, 2015. ISBN 978-0-231-17461-9.

⁹ BARRIE, Gregg. *Going down the 'wabbit' hole : a remedial approach to the filmmaking of the Coen brothers*. University of Dundee, 2020. Dizertační práce. University of Dundee.

1.2. Zábavné násilí, násilná zábava

Účelem této práce je podívat se na to, jak určitý kulturní jev – násilí jako zdroj humoru – funguje v konkrétním médiu, kterým je film. „Humor je bezpochyby vážné téma pro komiky a komedianty, protože si jím vydělávají na živobytí. Je vážným tématem pro ostatní, protože je součástí většiny lidské komunikace: poslechněte si jakýkoli rozhovor a je plný vtipů, slovních hříček, vtipných narážek, slovních přesmyček jen pro samou potřebu jejich existence atd. Navíc lidstvo je jediným živočišným druhem se smyslem pro humor, říkají zoologové, což potvrzuje Aristotelův postřeh, že smích je charakteristickým rysem našeho druhu.“¹⁰

Kdybychom se snažili definovat násilí, je to víceméně snadné. „Násilí je notoricky expanzivní pojem. Zatímco tento termín indikuje jednání nebo chování, které je škodlivé nebo zraňující, při bližším upřesnění se rychle ukáže rozsah jevů, pro které je tento pojem relevantní. Jednotlivci, skupiny a státy podnikají neblahé kroky proti jednotlivcům, skupinám, státům, zvířatům, majetku a přírodě. Poškozování může být fyzické, psychické, nebo dokonce sociologické (působící proti vazbám společenství nebo státu). Ba co víc, hrozba ublížení nebo újmy může být často stejně znepokojující jako samotný čin. A tento čin nemusí mít bezprostřední příčinu nebo odpovědného činitele: systémové nebo strukturální násilí může vzniknout na základě podmínek, jako je rasismus, sexismus, homofobie, třídní nerovnost nebo xenofobie, které se podepisují na daném souboru společenských nebo kulturních vztahů, aniž by nutně musely být objasněny důvody nebo důsledky konkrétních činů. Ještě více základně lze na agresi, sadismus nebo destruktivní chování nahlížet jako na příčinu psychologické nebo fyziologické tendence člověka nebo jeho sociálních skupin – tedy lidské přirozenosti.“¹¹ Ale definovat humor? I Jerry Palmer se tomu raději vyhnul. „Nesnažím se odpovědět na otázku ‚Co je to humor?‘, protože si nemyslím, že je to jedna věc: zdá se, že existuje v řadě různých dimenzí, a teprve když analyzujeme každou z nich zvlášť, můžeme k tomuto tématu přistoupit rozumně.“¹² Pro tento výzkum je daleko důležitější nastínit premisy a teoretické přístupy, které se humorem zabývají.

Jerry Palmer představuje čtenářům zásadní problém ve výzkumu humoru. Tvrdí, že přestože se humorem zabývá mnoho vědních disciplín (antropologie, psychologie,

¹⁰ PALMER, Jerry. *Taking Humour Seriously*. London: Routledge, 1994. ISBN 0_203_38015_0. Str. 1.

¹¹ SLOCUM, J. David. *Violence and American Cinema*. New York: Routledge, 2001. ISBN 9780203700570. Str. 2.

¹² Tamtéž, str. 5.

sociologie i filmová a literární kritika), do nedávna byla tato pole výzkumu striktně oddělována a nedocházelo k propojení objevů z různých odvětví. Je snadné ukázat, jak by se koncepční problémy, které vznikají v rámci jednooborových pojednání o tématu, daly vyřešit, říká Palmer. Například: psychologové si často všimají, že humor má předpoklady k neúspěchu, pokud je zaměřen na něco, co je silně schvalováno většinovým publikem. Zřejmým příkladem jsou vtipy o nějakém vůdci komunity, který je oblíbený. Přesto je dobře známo, že profesionální komici dokáží vyvolat smích skrze právě taková témata. Jedním z možných řešení tohoto paradoxu je, že psychologické experimenty bývají prováděny na základě jednotlivých vtipů, izolovaně, zatímco profesionální komici si dávají mimořádný pozor na to, v jakém pořadí své vtipy řadí tak, aby každý z nich měl maximální účinek a aby publikum bylo před uvedením kontroverzního materiálu dobře „rozehřáté“: i lehké seznámení se strukturou vyprávění by odhalilo, že taková úvaha je na místě.¹³ Než tedy začnu s analýzou filmových děl, je na místě zamyslet se nad tím, jak daný fenomén zábavného násilí vzniká.

Humor byl odjakživa vnímán jako něco, co neohrožuje lidský život. Přesto mají lidé sklony smát se někomu, kdo je zraněný nebo si nějakým nedopatřením ublíží, ne však fatálně. Tradiční filozofie humoru se zabývá nevinným humorem. „Je však filosofickou chybou předpokládat, že veškerý humor je nevinný, nebo že se smějeme jen těm věcem, které nepředstavují hrozbu. [...] Humor úzce souvisí s mocí a tato moc může být použita zlomyslně.“¹⁴ Jarno Hietalahti se domnívá, že násilí funguje také na kulturní úrovni. Může být sociální i kulturní, což znamená, že zvláštní druh strukturálního násilí může být spáchán, i když to není záměrem žádného konkrétního zúčastněného jednotlivce. Je proto třeba humor analyzovat v sociálním kontextu.¹⁵ Hietalahti se věnuje dvěma rozdílným, ale propojeným fenoménům: násilnému humoru a humornému násilí. Své premisy aplikuje na postavu klauna, která je spojována jak s humorem, tak s násilím. Nevyhnutelně se tak potýká s pojmem černý humor, na který se zaměřuji i já ve své práci. „Matthew Winston (1972, 273) poznamenal, že černý humor je násilnou kombinací protikladných extrémů, smíchu a strachu, a je natolik znepokojivý, že diváci nevědí, jak reagovat. Zjednodušeně řečeno, černý humor narušuje morální a společenské hodnoty. Na základě této analýzy je černý humor násilný přinejmenším

¹³ Tamtéž, str. 3, 4.

¹⁴ HIETALAHTI, J. *Smash and Laugh: A philosophical analysis on the relationship between humour and violence*. Online. *Comedy Studies*. 2020, roč. 11, č. 1, str. 36–46. ISSN 20406118. Dostupné z: <https://doi.org/10.1080/2040610X.2019.1692545>. [cit. 2024-01-29].

¹⁵ Tamtéž, str. 38.

ve dvou směrech. Za prvé, zabývá se násilnými tématy. Za druhé, narušuje vysoké morální ideály. Klauni zahrnují oba aspekty.¹⁶ Při analýze postav budu vycházet také z poznatků Hietalahti. Z historického i novodobého hlediska dochází k propuknutí smíchu v situacích, které mají tendenci rozrušit nebo zarmoutit. Nelze z toho však vyvozovat, že na tomto typu humoru není nic vtipného. Empirické důkazy svědčí o opaku. Násilí může být vtipné. Například v řadě televizních seriálů je zábavnost založena na bolesti. Různé druhy pořadů „nejvtipnějších domácích videí“ odhalují smích, ke kterému dochází, když lidé upadnou a zraní se. Ostatně nejedná se pouze o televizní pořady, krátká videa tohoto stylu se hojně objevují také na sociálních sítích. V těchto pořadech je bolest často zapříčiněna nehodou, ale existují i pořady, v nichž je bolest způsobována záměrně. Jackass, Extreme Dudesons a Dirty Sanchez jsou založeny na tom, že si skupina přátel navzájem ubližuje. Pro diváka se způsobená a prožívaná bolest stává přijatelnou prostřednictvím smíchu.¹⁷ To je příklad humorného násilí. Jarno Hietalahti popisuje také násilný humor, v rámci kterého dělí situace na 4 různé kontexty, kdy k jevu dochází. To už se ovšem přímo netýká tohoto výzkumu.¹⁸

2. Vyhodnocení literatury

Tvorbou bratrské dvojice Coenových se zabývá například Jeffrey Adams, který je identifikuje jako filmaře, kteří se z nezávislých, neznámých tvůrců stali elitními režiséry amerického současného filmu produkcí značného objemu své práce na periferii mainstreamového filmového průmyslu.¹⁹ „Pokud věříme tomu, co bratři říkají, je jejich jedinou ambicí jako filmařů poskytnout zábavu. Měli bychom však mít na paměti, že Coenové nerozlišují mezi uměním a zábavou. I tento fakt řadí jejich filmy mezi „postmoderní“.“²⁰ Adams se snaží o komplexní pojetí tvorby bratrů Coenových, dotýká se také souvztažnosti filmů Coenových k zábavnému násilí a humoru všeobecně a využívá k tomu Bachtinův koncept „carnavalesque“ – teorii, která analyzuje sociálně destruktivní síly působící v populárních uměleckých formách. „Carnavalesque humor má vzbuzovat smích, který je spojen s „nižší

¹⁶ Tamtéž, str. 39.

¹⁷ Tamtéž, str. 39.

¹⁸ HIETALAHTI, J. *Smash and Laugh: A philosophical analysis on the relationship between humour and violence*. Online. *Comedy Studies*. 2020, roč. 11, č. 1, str. 36–46. ISSN 20406118. Dostupné z: <https://doi.org/10.1080/2040610X.2019.1692545>. [cit. 2024-01-29].

¹⁹ ADAMS, Jeffrey. *The Cinema of the Coen Brothers: Hard-Boiled Entertainments*. New York: Columbia University Press, 2015. ISBN 978-0-231-17461-9. Str. 15.

²⁰ Tamtéž, str. 3.

vrstvou těla, životem břicha a reprodukčních orgánů'; tedy tělesné funkce, které jsou jinak potlačovány společenskými tabu, jsou vystaveny na odív ve stylu, který Bachtin nazývá „groteskní realismus“.²¹ Toto téma ale není pro Adamse ústřední, jeho hlavním tématem je analýza děl bratrů Coenových jakožto filmařů postmoderny a nalezení vzorce společného pro veškerou jejich tvorbu. „Jedním z mála oprávněných zobecnění, která lze o filmech bratří Coenů učinit, je, že vždy končí v bezvýchodné situaci. Uspokojení konvenčního nebo smysluplného závěru, v němž jsou konflikty vyřešeny a otázky zodpovězeny, je neustále zdržováno a vyprávění i interpretační rozuzlení je neustále oddalováno a odepíráno a postavy i diváci jsou ponecháni napospas temnotě nejistoty.“²² Adams dochází k závěru, že vzorec opakující se napříč filmy bratrů Coenových je otevřený konec, a vrací se tím k tématu, které řešil hned zpočátku, a to je vztah mezi filmaři, diváky a textem. „Coenové nám nedluží odpovědi na otázky týkající se významu jejich filmů. My jsme odpovědní jejich textům. Naše odpověď je na naší vlastní zodpovědnosti. Zábava, a nic víc, je to, co filmař dluží svému publiku, a to, jak můžeme konečně s jistotou říci, je to, co Joel a Ethan Coenovi důsledně, bohatě a umně ve svých filmech dodávají.“²³ S tímto závěrem si dovoluji nesouhlasit. Interakce s divákem je jistě důležitá a na otevřené závěry mají autoři právo. Nicméně filmař, jakožto kdokoli, kdo využívá masové médium, je vůči svému publiku odpovědný a říct, že jediné, co diváku dluží, je zábava, v dnešní době rozhodně není relevantní. O zábavě je důležité polemizovat a podrobovat zábavu analýze je jeden z předpokladů zdravé společnosti. Není to o korektnosti, neuznávání práva na humor či jakýchkoli radikálních zákrocích, nemůžeme však nad zábavou mávnout rukou. Je třeba k ní přistupovat kriticky, a proto svým tématem zaplňuji tuto badatelskou mezeru.

Gregg Barrie se ve své dizertační práci *Going down the 'Wabbit' Hole: A remediative approach to the filmmaking of the Coen Brothers* věnuje předně práci Coenových s žánry, analyzuje texty, se kterými jím zvolené filmy vedou dialog, a zabývá se procesem remediac. Zásadním konceptem spojujícím filmy sourozenecké dvojice je podle Barrieho právě remediac, intertextualita a intermedialita. Ve svém textu se vymezuje vůči Adamsovi, který si podle něj neváží zapojení publika do dialogu s významnými texty a který místo toho, aby tento

²¹ Tamtéž, str. 6.

²² Tamtéž, str. 194.

²³ ADAMS, Jeffrey. *The Cinema of the Coen Brothers: Hard-Boiled Entertainments*. New York: Columbia University Press, 2015. ISBN 978-0-231-17461-9. Str. 200.

proces vnímal jako formu hledání pokladu, ho vnímá jako pouhou „poznávačku“.²⁴ To, co Adams považuje za z většiny adaptační proces, Barrie vnímá jako remediaci, na základě které vzniká unikátní dílo. „V jednadvacátém století žijeme ve stále digitálnějším světě, v němž je možné stáhnout si celou řadu nejrůznějších filmů (žánrů, stylů, režisérů), literatury (beletrie i literatury faktu), hudby, dokonce i malířství a dalších forem umění odkudkoli a stiskem jediného tlačítka. Bratři Coenové se zdáli být připraveni předvídat tento vývoj, protože všech jejich dosavadních osmnáct filmů obsahuje odkazy a narážky na nejrůznější typy mediálních vlivů.“²⁵ Barrie se s tímto výzkumem protíná právě v analýze žánru jakožto konceptu, se kterým bratři Coenové specificky pracují.

2.1. Literatura k násilí, humoru a jejich provázanosti s americkou kulturou

Abych mohla přistoupit k analýze stylistických prvků, formy a žánrového ukotvení, je zapotřebí seznámit se také s odbornou literaturou, která se zabývá fungováním humoru, na jehož základě můžeme následně vyvozovat efekt komických scén na diváka. Zároveň dává tato kapitola prostor prozkoumat literaturu zabývající se násilím v americké kinematografii, jež se vyskytuje už v jejích prvopočátcích.

Jedna z prvních vět, kterými Jerry Palmer uvádí knihu *Taking humour seriously*, říká, že humor a komedie jsou absolutně nedílnou součástí jakékoliv kultury.²⁶ Tato kniha dostává příslibu uvedenému v názvu – přistupuje k humoru vážně a kriticky a v dílčích kapitolách se věnuje nejen vtipům, humoru a komedii z teoretického hlediska. Kniha je rozdělena do čtyř hlavních kapitol a těmi jsou: příležitosti k humoru, funkce humoru, struktura humoru a limity humoru. Nejpodstatnější pro mě byla kapitola *Function and functionalism* (Funkce a funkčnost). V této kapitole si autor klade otázku, jaký je smysl humoru a smíchu, jaké jsou jejich funkce. Z historického hlediska bylo na funkci smíchu pohlíženo jako na součást kolektivní adaptace. Později se teoretici dopracovali ke třem jasným funkcím, které nám Palmer představuje jako: odvrácení nebezpečí, rebelii vůči autoritám a úlevu od mechanické rutiny. To ho přivádí k další zajímavé myšlence a funkci, kterou vysvětluje dále v textu: humor dovoluje

²⁴ BARRIE, Gregg. *Going down the 'wabbit' hole : a remediative approach to the filmmaking of the Coen brothers*. University of Dundee, 2020. Dizertační práce. University of Dundee. Str. 12.

²⁵ Tamtéž, str. 320.

²⁶ PALMER, Jerry. *Taking Humour Seriously*. London: Routledge, 1994. ISBN 0_203_38015_0. Str. 1.

zmínění tabuizovaných témat.²⁷ S touto premisou je dobré přistupovat k této bakalářské práci, neboť samotné její téma je tak trochu tabu.

V americké kultuře hraje násilí důležitou roli. Právě násilím a tím, jak se odráží v kinematografii Hollywoodu, se podrobně zabývá kniha *Violence and American Cinema* Davida J. Slocuma. Tato kniha je rozdělena do tří hlavních kapitol: *Historicizing Hollywood Violence*, *Revisiting Violent Genres* a *Hollywood Violence and Cultural Politics* (Historie hollywoodského násilí, Přehodnocení násilných žánrů a Násilí v Hollywoodu a kulturní politika) a skládá se z tematických esejí a analýz různých autorů. Pro můj výzkum byly stěžejní podkapitoly *Introduction: Violence and American Cinema: Notes for an Investigation*, kterou sepsal David J. Slocum, „*Clean Dependable Slapstick*“: *Comic Violence and the Emergence of Classical Hollywood Cinema* od Petera Krämera a *Violence in the Film Western* od Lee Clark Mitchella. Tyto texty uvádí násilí do kontextu americké kultury a ukazují na kořeny násilí coby zdroje humoru až k počátkům kinematografie. Tato kniha potvrzuje, že fenomén, kterým se zabývám, má dlouho historickou tradici v americké kinematografii, a tak není divu, že stále rezonuje i v současné tvorbě. Ve své analýze využívám poznatky o westernu jakožto žánru, jenž má k násilí specifický vztah.

²⁷ PALMER, Jerry. *Taking Humour Seriously*. London: Routledge, 1994. ISBN 0_203_38015_0. Str. 57–59.

Analýzy

V následujících kapitolách se věnuji analýze vybraných děl z hlediska násilí, které je v daných scénách zdrojem humoru. Nejprve zasazují konkrétní film do kontextu a krátce shrnují základní premisy. V některých z vybraných filmů hraje důležitou roli v komickém vyznění celkového díla postava, proto svou analýzu v těchto případech zaměřuji nejprve na tuto postavu či postavy. Z poznatků, ke kterým docházím v rámci analýzy postav, čerpám v analýze konkrétních scén, kterým se věnuji v rámci následujících podkapitol. Jelikož jsem filmy rozdělila do žánrových dvojic, po každé dvojici analýz následuje kapitola Shrnutí, ve které se věnuji vzájemné komparaci obou filmů z dané dvojice.

3. *Potíže s Arizonou*²⁸

V první z analytických kapitol se zaměřím na snímek *Potíže s Arizonou* (původním názvem *Raising Arizona*) z roku 1987, který spolu napsali a zrežirovali Joel a Ethan Coenovi. Tento komediální film byl produkován nezávislou produkční společností Circle films.²⁹ *Potíže s Arizonou* jsou prvním filmem této dvojice. „Po svém temném a rezervovaném debutu bratři Coenové prohlásili, že chtějí natočit film co nejvíce odlišný od filmu *Zbytečná krutost* (*Blood Simple*, 1984) – cválající namísto loudavého, slunečný namísto ponurého, laskavý a optimistický namísto vražedného a cynického.“³⁰ K analýze násilí, které je zdrojem humoru, jsem si vybrala tři konkrétní scény, které v rámci stylu a žánru analyzuji v podkapitolách Čelisti³¹, Kdo téhle domácnosti šéfuje? a Zvyk je železná košile.

Násilí v *Potížích s Arizonou* je zakotveno v ústředním tématu příběhu filmu. Hlavní postavou a zároveň diegetickým vypravěčem filmu je H. I. McDunnough, nazývaný Hi (Nicolas Cage), několikrát trestaný kriminálník, který se neumí poučit a nehodlá se vzdát svého koníčku – ozbrojených loupeží. S tělovou punčochou přetáhnutou přes hlavu okrádá malé

²⁸ *Raising Arizona* [film]. Režie Joel Coen, Ethan Coen. USA, 1987.

²⁹ IMDb. *Raising Arizona* (1987) – *Company credits*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 20.04.2024]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0093822/companycredits/?ref_=tt_dt_co.

³⁰ EDELSTEIN, David, ALLEN, William Rodney (ed.). *The Coen Brothers: Interviews*. The University Press of Mississippi, 2006. ISBN-13: 978-1-57806-888-3. Str. 17–18. Dostupné také z: <https://archive.org/details/coenbrothersinte0000unse/page/n6/mode/1up>.

³¹ *Jaws* [film]. Režie Steven Spielberg. USA, 1975.

podniky, aby byl následně kvůli své nemotornosti a neschopnosti zadržen policií. Při jednom ze svých pobytů ve vězení v Arizoně se setkává s Edwinou (Holly Hunter), mladou policistkou, do které se na první pohled zamiluje.



Obrázek 1: Zasnoubení při odebrání otisků prstů; detail Hiovyh rukou nasazujících prstýnek na Edwinin prsteník

Při třetím Hiově nepovedeném zločinu se nepoučitelný, notorický zlodějček s pohlednou policistkou zasnoubí. Hiovy pobyty ve vězení se zdají být návštěvou u známých, neboť se v krátkém časovém úseku opakují, Hi se setkává s lidmi, které už dobře zná, a ve familiárním prostředí se cítí natolik dobře, že při snímání otisků prstů nasadí Edwině zasnubní prsten s ujištěním, že za něj zaplatil. Po propuštění z vězení se Hi a Ed vezmou a vedou spolu spokojený, skromný život na předměstí. Hi si najde počestnou práci, která mu nepřijde tolik odlišná od pobytu ve vězení, ale daří se mu sekat dobrotu, a zdá se, že se Edwině podařilo napravit kriminálního. A protože jejich vztah vzkvétá, dojdou Hi s Ed k rozhodnutí – logickému dalšímu kroku – založit spolu rodinu. To se jim však nedaří a s velkým zklamáním zjišťují, že Ed je neplodná. Adopce vzhledem k Hiově kriminální minulosti nepřichází v úvahu, a tak se tato dvojice rozhodne jedno dítě ukrást. V televizi se dozvědí o rodině, do které se narodila paterčata. S úvahou, že není fér, aby někdo měl mnoho a jiný nic, a také s přihlédnutím k předpokladu, že vychovávat paterčata musí být přeci velmi náročné, si Hi a Ed odůvodní své rozhodnutí této nebohé rodině od jednoho dítěte pomoci a naplnit tak své sny. V Americe má přece každý právo na svůj sen.

Ozbrojené loupeže, únos dítěte, to jsou násilné akty prováděné kriminálníky, které se nedají rozumně obhájit, a za jakýchkoliv okolností se jedná o násilí. Místo toho, aby divák s napětím sledoval události filmu a strachoval se o prodavače za pokladnou nebo o osud malého

dítěte, pravděpodobně mu bude spíše do smíchu. Tvůrci tohoto filmu totiž do násilného a zdánlivě nebezpečného prostředí zasadili rámec romantické komedie.

3.1. Fanoušek Datla Woodyho a apokalyptický jezdec

Konvenční romantické situace jako žádost o ruku, svatba, budování nového života v manželství byly popsány jako součást fabule výše. Nyní bych se ráda věnovala konvencím a formálním vodítkům, které navádějí diváka k tomu, aby film vnímal jako komedii. Prvním znakem je sama postava hlavního hrdiny H. I. McDunnougha, jenž si nechává říkat Hi, což není nějaká zlověstná přezdívka, jakou bychom od kriminálního mohli očekávat. Jeho vzhled také není děsivý, naopak. V barevných, veselých polokošilích a s oranžovými pilotkami působí uvolněně a přátelsky a díky do všech stran trčícímu účesu připomíná komickou postavu. Konvence, která v minulosti platila za znak trestance, je tetování. Hi jedno takové tetování má, nedá se ovšem říct, že by dokreslovalo profil zločince. Na své paži má vytetovanou animovanou postavičku Datla Woodyho. Tato kreslená komediální seriálová postava z roku 1940, jež má hvězdu na hollywoodském chodníku slávy, je známá především pro svůj nezaměnitelný smích.

Práce s hlasem Nicolase Cage dodává scénám klid, jeho nikterak zbrklé, flegmatické popisování situací dokresluje pro diváky obraz neškodného ňoumy. Také jeho výrazná gesta a mimika napomáhají k dojmu, že se jedná o komickou postavu. Herectví Nicolase Cage, jež chvílemi působí jako přehrávání, je zásadní konvencí při určování žánru tělesné komedie. Násilí, kterého se dopouští, je pro něj malá pomsta nevyhovujícímu, špatně nastavenému systému. Při loupežích nedochází k fyzickému násilí. K symbolickému aktu násilí se uchyluje jak ze zvyku, tak kvůli sociální nejistotě. Samotná představa manželství Hie a Edwiny, tedy kriminálního živlu a policistky, je groteskní.

Protipólem postavy H. I. McDunnougha je téměř mýtický jezdec apokalypsy Leonard Smalls (Randall „Tex“ Cobb), který na rozdíl od Hie vykonává násilí pro potěšení a jako svou práci. Osamělý jezdec apokalypsy, který se živí jako lovec odměn, je Hiovou ztělesněnou noční můrou. Leonard Smalls je špinavý, zarostlý, kudrnatý motorkář, celý oblečený v kůži, stylizovaný do čerta, s lebkou kolem krku, s magickými schopnostmi z pekla a také se zbraněmi, které se neostýchá použít na kteréhokoliv nevinného tvora. Velice příhodné označení pro tuto postavu je „po zuby ozbrojený“. I tato postava má na své paži tetování, avšak na rozdíl od Datla Woodyho tetování s lebkou konvenčně více zapadá do vizuálu zločince a kriminálního. Tato postava naplňující stereotypní charakteristické rysy recidivisty je až příliš

zlá a její vzezření i činy jsou až příliš jako z katalogu zločinců. Spí venku u ohně, opřený o svou motorku, když vchází do budovy, zahazuje doutnající nedopalek cigarety na koberečnou rohožku, sirku škrtá o zeď, nohy si dává na stůl. Když rozráží dveře k toaletám na benzinové pumpě, vjíždí do nich na motorce. V tu chvíli je ostře nasvícen kontrastním světlem, tím tvůrci docílili efektu tmavé pekelné siluety, jež vyjíždí z oslnivé záře. Jedná se o scénu, která umocňuje charakteristiku Leonarda Smallse jakožto jezdce apokalypsy seslaného na zem s posláním ničit. Tyto scény přehlacené stereotypním zlým chováním jsou podkopávány následujícími scénami a detaily. Když jede Leonard Smalls na motorce v Hiově snu, je točen z podhledu, jak na motorce letí vzduchem. Detail na jeho tetování odhaluje nápis nad lebkou, který zní: MAMA DIDN'T LOVE ME (máma mě neměla ráda). A v neposlední řadě také barva jeho hlasu, který slyšíme v dialogu s Nathanem Arizonou, zní, jako kdyby měl Smalls rýmu. Tato postava je vykonstruovaná do takového extrému, až se i ona zdá být i přes násilné činy, které vykonává, parodickým prvkem.

3.2. „Hláškami“ nabitá komedie

Komediálním prvkem je také opakování: motiv nepovedených loupeží, které vylučují, že by nevydařené počínání Hie bylo náhodou. Opakující se sekvencí je také vrčení uklízečického mohutného vězně, ze kterého by i šla hrůza, kdyby ho nezjemnil Hiův vypravěčský subjektivní komentář o „dobře známých výhledech, zvucích a obličejích, díky kterým se návrat do věznice podobal návratu domů.“ Neposledním prvkem jsou také ironické a vtipné dialogy. Ty jsou zasazeny napříč filmem, ale můžeme si jich všimnout již ve filmovém prologu, například když se Hi nachází před propouštěcí soudní komisí. Členové komise se ho ptají: „Neříkáš nám jen to, co chceme slyšet?“ – „Ne, pane, ani náhodou,“ odpovídá Hi upřímně. – „Protože my chceme slyšet pravdu!“ pokračuje další člen komise. – „Tak to vám pak asi říkám to, co chcete slyšet.“ – Načež se členové komise rozhněvají: „Neřekli jsme ti právě teď, abys to nedělal?“ – „Ano, pane.“ Hra se slovy a s významy vět není v tomto díle ojedinělá a vtipné jsou často i samotné vypravěčovy úvahy. Již z prvních minut filmu můžeme předpokládat, že i přesto, že bratři Coenové nemají rádi přímé závěry o jejich práci, si záměrně zvolili zjevnou kombinaci násilí s komedií, protože právě napětí mezi těmito dvěma póly tvoří speciální atmosféru, ve které do sebe jednotlivé prvky zapadají.

3.3. Čelisti

Významná násilná scéna, ústřední pro syžet filmu, je únos batolete Nathana Arizony Jr. zamilovanou a zoufalou dvojicí. Únos dítěte, ke kterému Hi a Ed přistupují jako k obyčejné

krádeži, není věc, která by se dala rozumně odůvodnit. Avšak to, že Hi a Ed nechtějí miminku ublížit, ani ho nechtějí unést, aby rodiče vydírali, nýbrž chtějí založit rodinu a podělit se o svou lásku, je pro diváky polehčující okolnost. Určitě se k tomu každý divák se svou jedinečnou diváckou i životní zkušeností postaví jinak, ale fakt, že se jedná o film, a ne realitu, což je polehčující okolnost násilí ve filmech, a také fakt, že v průběhu celého filmu nechce nikdo dítěti přímo ublížit, nechává napětí proměnlivé, avšak v mezích. Divák, který se nemusí bát o bezprostřední (ne)bezpečí dítěte, se může dostatečně uvolnit na to, aby se scénami pobavil. Ostatně samotný článek v novinách, který o rodině s paterčaty pojednával, zněl: „Arizonská paterčata jdou domů. Víc než můžeme zvládnout, směje se táta.“ Tento článek je tedy konečným ospravedlněním pro rozhodnutí kriminální dvojice.

„To zní jako Larry,“ komentuje Nathan Arizona dětský pláč z pokoje v horním patře. Ostrý střih nám ukazuje nastalou situaci. Polodetailní záběr ukazuje Hie, jak se snaží utěšit jedno z paterčat. Ze záběru celku následně vidíme celý pokoj: nespočítatelně hraček, které rámuji obraz na stranách, od země až po strop. Uprostřed se skví velká postýlka a v ní čtyři zbylá batolata. Hi se snaží potichu našlapovat tak názorně, že vypadá komicky. Dítě, které má právě v náruči, odkládá do křesla, po cestě k němu nemotorně dupnul na pískací hračku. Další dítě bere do náruče a utěšuje ho, pohupuje s ním a v polodetailu vidíme, že se mu opotilo čelo. Pro tuto scénu je charakteristické hektické a nepromyšlené chování Hie, které jsme viděli v prologu u loupežných přepadení. Když položí druhé dítě na zem a dá mu do rukou hračku, zabírá ho kamera z podhledu, Hi se tak dívá směrem na dítě a gestem naznačuje „zůstaň v klidu,“ napřimuje se a bere do rukou další dítě. Kamera střídá pohledy od Hie na jednotlivé děti a od dítěte na zemi na Hie, čímž divákům narušuje orientaci, a je tak snazší vžít se do Hiovy pozice. Hi třetí dítě pokládá nesystematicky zpátky do postýlky. Batolata se mu doslova valí z postýlky a „utíkají“ každé na jinou stranu, každé si hrát s jinou hračkou. Kamera při zemi ve výšce dětí sleduje cesty batolat za dobrodružstvím a Hiova přehrávaná zmatenost a roztěkanost, často zabíraná z podhledu, tedy z hlediskových záběrů z pohledu batolat, začíná být úměrná situaci. Celá situace je ale hlavně zábava, a to především pro paterčata, proto také sledujeme hlavně jejich pohled. Jedno z batolat se vrhá k pootevřeným dveřím. V tu chvíli se výrazně zapojuje hudba, která rytmem a tempem připomíná soundtrack z *Čelistí*. Tady se malý „žralok“ batolí nezapovídaně, ale poměrně rychle ke dveřím, za kterými se skrývá nebezpečí v podobě schodů a také rodičů zatím pokojně sedících v křeslech o patro níž. Batole neúprosně zrychluje, hudba dodává akci dynamiku a Hi batole tak tak dohání, aby je chytil.



Obrázek 2: Pohyblivá kamera sleduje „malého žraloka“.



Obrázek 3: Vyděšený a zpocený Hi si všímá batolete směřujícího ke dveřím; záběr z podhledu.

Hiovy reakce jsou až klaunovsky komické, jeho tělesné herectví akceleroje napětí, jeho dech se zkracuje a je čím dál tím hlasitější. Poté, co úspěšně uloží tři batolata zpátky do postýlky, opakuje se žraločí scéna. K napětí se přidává ještě fakt, že máma paterčat se zvedá a jde své děti zkontrolovat. Bubny bubnují batoleti na cestu ke schodišti, slyšíme podpatky paní Arizon a po cestě je ještě jedno batole. Hi nakonec za vtipného našlapování obě batolata zachytává včas a mizí s nimi v dětském pokoji. Když do pokoje vejde paní Arizon, unavená a všechna vsedě na ni koukají batolata z jejich postýlky.

3.4. Kdo téhle domácnosti šéfuje?

Ve filmech bratrské dvojice Joela a Ethana Coenových se divák často setkává s kulturními narážkami, společenskými problémy. „Coeni samozřejmě popírají, že by ve svých filmech chtěli vyjadřovat ideologii, ale přesto se pod černými komediami často skrývá

polemika. Zde bychom si měli připomenout prozření filmového režiséra Johna L. Sullivana ve Sturgesových *Sullivanových cestách*, že komedie je stejně nemožná jako politika, a proto je každá umělecká forma oddaná výhradně jednomu nebo druhému odsouzena k nezdaru. Jak naznačují filmy Coenů, je možné, že společensko-politický komentář je účinněji sdělován, je-li inscenován jako komedie.³² Ač samotní tvůrci neradi dělají závěry ohledně čtení mezi řádky ve svých dílech, nelze si nepovšimnout občasných narážek na kulturní a společenské struktury americké společnosti, potažmo soudobé společnosti, jak ji vnímá západ. Také násilí může probíhat v rámci společenských struktur, takové násilí vzniká systematicky a jsou mu podrobováni slabší členové sociální struktury. Tento typ násilí znemožňuje dané skupině domáhat se svých potřeb. Jedná se například o rasismus a sexismus, které se staly ve společnosti tak běžnými, že se staly pro společnost prakticky neviditelné.³³

Se sexismem se setkáváme ve filmu *Potíže s Arizonou* ve scéně, kdy nově za neobvyklých podmínek vzniklou rodinu Hie a Edwiny navštíví Hiovi přátelé z vězení Gale a Evelle. Edwina stojí s dítětem v náruči a čelí tak cizincům sama, zatímco Hi sedí v jejich části záběru. Celé napětí se tak kumuluje mezi záběr a protizáběr. Zatímco Gale a Evelle upírají zrak vzhůru směrem ke stojící Ed, kamera je zabírá z přímého pohledu, stejně jako Ed. Toto rámování naznačuje, že přes povahu návštěvy a fakt, že Edwina shlíží na nevíтанé příchozí shora, v situaci nemá žádnou převahu.

³² ADAMS, Jeffrey. *The Cinema of the Coen Brothers: Hard-Boiled Entertainments*. New York: Columbia University Press, 2015. ISBN 978-0-231-17461-9. Str. 11.

³³ HIETALAHTI, J. Smash and Laugh: A philosophical analysis on the relationship between humour and violence. Online. *Comedy Studies*. 2020, roč. 11, č. 1, str. 36–46. ISSN 20406118. Dostupné z: <https://doi.org/10.1080/2040610X.2019.1692545>. [cit. 2024-01-29].



Obrázek 4: Polodetail s důrazem na Edwininu mimiku



Obrázek 5: Detail na Galeovu výsměšnou reakci

Když se Edwina dozví, že nebyli nepropuštěni, ale že utekli, její s přemáháním vřelé chování vůči návštěvníkům zmizí. Kamera zabere Edu s velkým důrazem na mimiku v polodetailu a Ed v tu chvíli narušitele slušně požádá, aby odešli. S pohledem na Hie její tón hlasu přeskočí výš, když dodává, že teď mají doma batole. Gale na to reaguje výsměšně. Je zabírán z detailu, když se vsedě překlání směrem k Hiovi a prohazuje: „Who wears the pants round here, H. I.?” (Kdo téhle domácnosti šéfuje, H. I.?) Nerespektuje tak přání Edwiny ani to, že by její slova měla v této domácnosti jakoukoliv váhu. A jak se k této situaci vztahuje humor? Předně kriminálník Gale si jistě myslí, že to vtipné je. Rukou si tře nos, a zakrývá si tak ústa, a oči upírá k zemi, jako kdyby to říkal nenápadně, aby si toho Edwina nevšimla, přesto slova vyslovuje zřetelně nahlas. Tato gesta si můžeme lépe prohlédnout díky detailu na Galeovu tvář. Nastalá situace je pro nevíтанé hosty zábavná a jistě by tak mohla být vnímána i divákem. Psychické násilí nemusí být pro všechny viditelné, je ale jasným zásahem do integrity jedince.

3.5. Zvyk je železná košile

Poslední scéna, kterou jsem si k demonstraci vztahu násilí a humoru ve filmu *Potíže s Arizonou* vybrala, je ozbrojená loupež, ke které dochází téměř přesně v půlce stopáže filmu. Scéna začíná záběrem na Edwina čekající s malým batoletem v autě a čtoucí mu pohádku o třech prasátkách. Odmlku ve čtení a zmatení v Edině tváři vystřídá podezřívavé rozhlížení. Zvukovou perspektivu dotváří přibližující se policejní sirény. Tento úsek scény je natočen z percepční subjektivity Edwiny – když zvedne hlavu od knížky, aby mimoděk zkontrolovala Hie, snímá ho kamera s návazností pohledu tak, jako ho divák vidí už po několikáté: s dlouhatánskou punčochou přes hlavu a s pistolí v ruce, která míří na prodavače vyndávajícího peníze z kasy. Rozčilená Edwina volající: „You son of a bitch!“ (Ty bastarde!) přisedá na místo řidiče a odjíždí. Hi, který takovou reakci od své ženy nečekal, a tak stojí zmatený před obchodem, se dívá skrz punčochu směrem k přijíždějícímu policejnímu autu. Jeho bezprostřední, zmatené komické reakce jsou přerušeny střelbou. Nestřílí však ani policie, ani Hi, ale rozzuřený prodavač. Jediné, co Hi stihl v obchodě popadnout, jsou dětské pleny, pro které původně šel. Pistolí nestřílí, nechce totiž nikomu ublížit a také kdo ví, jestli v ní má vůbec nějaké náboje. Touto scénou začíná zběsilá komická jízda (a běh), při které Hi utíká (jako) o život, Ed nadává „That son of a bitch!“ (Ten bastard!), malý Nathan Jr. si zakrývá tvářičku kapucí, policie nezvládá s autem dostihnout utíkajícího Hie, který přes punčochu špatně vidí, a objeví se i smečka psů, která se spontánně přidá k dobrmanovi, jehož Hi vyprovokoval vniknutím na cizí zahradu v pokusu o útěk před policejním autem. Je to právě kupení všech těchto prvků, které ze zběsilého útěku dělají zábavnou podívanou.

Velmi proměnlivá scéna s četnými detaily na Hiovy utíkající nohy, celky s autem, které Edwina zběsile otáčí sem a tam ve snaze najít Hie, a celky s policistou vyklánějícím se z okýnka, téměř na okýnku sedícím, a střílejícím na vše okolo, neschopný trefit se do Hie, který běží rovně, a konečně i záběry na pomstychtivého prodavače dohromady působí jako videoklip k písni Cartera Burwella, která celý tenhle pečlivě naplánovaný chaos doprovází. Je to pouze soundtrack beze slov, který ovšem doplňuje hlasový doprovod podobný jódlování, hrající si s výškou hlasu. Tato hra s hudbou dokresluje komediální vyznění celého sledu záběrů.

Při svém útěku Hi probíhá velkým supermarketem, kde i v průběhu svého pokusu uniknout policistům, psům a pomstychtivému prodavači nezapomíná na otcovskou roli a přibrzdí u oddělení s plenami. Tím si proti sobě poštvé dalšího prodavače a zdá se, že každý správný prodavač má pod kasou brokovnici, nebo alespoň menší pistolí. Když je Hi v uličkách

supermarketu obklíčen zezadu zdivočelými psy a zepředu na něj pistolí míří policista, Hi nešťastného strážce zákona odzbrojí tím, že po něm hodí balení plen. Následně tohoto policistu k zemi srazí nákupním vozíkem náhodná nakupující s natáčkami ve vlasech, která za jeku utíká před psí smečkou. Taková scéna není v tomto filmu první ani poslední, kde policisté nejsou schopni dokončit jediný svůj úkol, a ještě u toho působí jako komické figury. U supermarketu Hie vyzvedne Edwina, která ho po cestě domů kárá. Hi za jízdy nabere na silnici opuštěné pleny, které tam upustil při zběsilém úprku před policií. Hi obstaral svému dítěti pleny a dostal tak, ač za neobvyklých okolností, své roli otce. Největšími poraženými tedy jsou policisté, a divákům tak zůstávají pro smích.

Snímek *Potíže s Arizonou* je vystaven na nekonvenční příběhové linii, komických gazích, komediálních postavách a dialogích, jež dodávají dynamiku komickým situacím. Dohromady tyto komediální konvence převažují nad zobrazovaným násilím. Zasazení do přirozeně násilného prostředí staví tyto konvence do rozporu s narativem příběhu. Otec paterčat Nathan Arizona ke konci filmu přistihne Hie a Edwinu, jak dítě vrací do kolébky a loučí se s ním. Arizona je připraven na potenciální násilí a má v ruce zbraň. Tu v průběhu rozhovoru odkládá do dětské postýlky, když si chce pochovat Nathana Jr., a po vrácení dítěte do postýlky k pistoli si ještě chvíli povídá s Hiem a Edwinou, než si vezme zbraň zpátky. Neopatrné zacházení se zbraněmi a také fakt, že zbraň ve filmu vlastní téměř každý, můžeme chápat jako výzvu k zamyšlení. Právě kombinace násilí a humoru je zásadní pro humorné vyznění filmu. Herecké výkony hlavní dvojice postav podtrhují komičnost, s jejímž záměrem byly napsány. Výborným příkladem zkoumaného jevu je také hlavní záporná postava Smallse, jež je vykonstruovaná za pomoci tolika záporáckých konvencí, že se stává parodií sama na sebe.

4. *Big Lebowski*³⁴

Film z roku 1998 *Big Lebowski* je černou komedií, ve které hlavní postava Dude čelí nespravedlnosti a násilí. Znovu se zde objevuje motiv únosu, který bratři Coenové používají

³⁴ *Big Lebowski* [film]. Režie Joel Coen, Ethan Coen. USA, Velká Británie, 1998.

jako prvek, který zápletku dodává naléhavost.³⁵ Přesto díky nepříznivým událostem zažívá tato postava neobvyklá dobrodružství. Snímek dostal rating (hodnocení) R pro všudypřítomné vulgarismy, konzumaci drog, sexualitu a krátké násilné scény.³⁶ K analýze zkoumaného jevu jsem vybrala tři scény, které jsou podrobně analyzovány v podkapitolách Hlava v záchodě a pomočený koberec, Střeste se Američanů, kteří mají zbraně a Rána pěstí, která tě vystřelí až do nebes.

Jeffrey „Big“ Lebowski (Jeff Bridges) bydlí v Los Angeles, je milionář, konzervativec, má svou „trophy wife“ (manželku na ozdobu) a je představitelem a zastáncem kapitalismu v tomto filmu. Není však hlavní postavou. Hlavním hrdinou je hippie Jeffrey Lebowski z L.A., nezaměstnaný rezident, zastánce liberalismu, který si nechává říkat „Dude“. Narativ tohoto příběhu je složitý, nekoherentní a není předmětem této práce, důležité je ovšem znát situaci, která rozeběhne kolotoč událostí, a připraví tak pro hlavního hrdinu dobrodružství, které ho vyvede mimo bowlingové dráhy. Manželka Big Lebowskiho Bunny dluží peníze zámožnému tvůrci pornografických filmů Jackiemu Treehornovi. Ten pošle své lidi Bunnyin dluh vymáhat. Potom, co vymahači donutí Dudea, aby se nalokal vody ze záchodu, a pomoci mu jeho oblíbený koberec, nepříliš bryskně pochopí, že Dude asi nebude ten milionář Big Lebowski. Bunnyini kamarádi využijí toho, že Bunny odjede mimo město za příbuznými, a snaží se od jejího manžela získat peníze pod záminkou, že Bunny unesli, a požadují vysoké výkupné. Big Lebowski si s vědomím toho, že Dude je tak trochu lajdák a pokud se něco pokazí, všichni budou podezírat jeho, najme Dudea jako předavače výkupného. Tak začíná Dudeova cesta za získáním nového koberce a honba za ukradeným kufříkem, ve kterém ale peníze od začátku nebyly. Celá zápleтка tohoto filmu je postavená na podrazu.

4.1. Týpek, jenž má rád svůj koberec

Úvodní scénou diváky provází hluboký hlas kovboje. Diegetický vypravěč se v příběhu párkrát objeví, dodává souvislosti, subjektivně komentuje děj, avšak nijak jej neovlivňuje.

³⁵ EDELSTEIN, David, ALLEN, William Rodney (ed.). The Coen Brothers: Interviews. The University Press of Mississippi, 2006. ISBN-13: 978-1-57806-888-3. Str. 110. Dostupné také z: <https://archive.org/details/coenbrothersinte0000unse/page/n6/mode/1up>.

³⁶ IMDb. *Big Lebowski* (1998). [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 20. 04. 2024]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0118715/?ref_=ttawd_ov.

Zvukovou stopu úvodní scény dokresluje píseň *Tumbling Tumbleweeds*. Kamera sleduje stepního běžce, jak se nechá unášet větrem z divoké stepi do L.A. Stepního běžce můžeme vnímat jako symbol westernu, s jehož konvencemi si tvůrci pohrávají. Dudea můžeme vnímat jako velmi nekonvenčního westernového hrdinu své doby. Tuto postavu charakterizují vlnité vlasy po ramena, knír přecházející do bradky, ležérní styl oblékání a fakt, že všude chodí v pantoflích nebo v sandálkách, které nepůsobí dojmem mužných bot. Dále jsou tady povahové rysy: Dude je bezstarostný, flegmatický, tak trochu lajdák a smolař. Tuto postavu také definuje jeho obliba v bowlingu, popíjení a lehkých drogách. Dude je pokoušen osudem, je obětí násilných činů, jeho tělo je opětovně podrobováno fyzické bolesti. A především je jeho hlavní prvotní motivací pomsta. „Western je zkrátka vždy zaměřen na ukázkou mužné zdrženlivosti, což vyžaduje prokázání obecného excesu v podobě opakovaného násilí. Prvním krokem v tomto procesu a základem, na němž spočívá vše ostatní, je tělo westernového hrdiny, které se vždy nachází ve středu záběru.“³⁷



Obrázek 6: Stepní běžec zaujímající místo uprostřed záběru

³⁷ MITCHELL, Clark Lee, edit. SLOCUM, J. David. *Violence and American Cinema*. New York: Routledge, 2001. ISBN 9780203700570. Str.177–191.



Obrázek 7: Dude zaujímající místo stepního běžce

Stepní běžec z úvodních sekvencí filmu tak předznamenává příchod netypického westernového hrdiny. Stejně jako se stepní běžec nechává unášet větrem, Dude se nechává unášet událostmi života, a nebýt jeho kamaráda Waltera Sobchaka (John Goodman), nenechal by se ničím vyvést z míry, ale ani by se neodhodlal k žádné akci. Je to právě stepní běžec, který se objevuje ve středu záběru po celou dobu, co je součástí mizanscény. Jakmile zmizí, vchází do středu záběru Dude. Symbolicky tak přebírá roli westernového hrdiny, který je ve středu záběru a také středem daného příběhu.

Místo kožených vysokých bot nosí pantofle, místo whiskey pije Bílého Rusa (vodka, kávový likér a smetana na ledu, podává se ve sklenici na whiskey), jeho přítel Donny (Steve Buscemi) zemře při boji s nespravedlností, není však postřelen, ale umírá na infarkt. Neusiluje o pomstu kvůli zavražděné lásce, jak by se dle žánrových zvyklostí dalo očekávat, ale chce pomstít svůj pomočený koberec. Není to tedy jen jeho knír, věčně špinavý od mléka či smetany, podle kterých se Dude může identifikovat jako komická postava. Jsou tu jasné žánrové paralely mezi hlavní postavou a westernovými konvencemi, a pokud toto připustíme, můžeme film dekodovat jako multižánrovou černou komedii, která si utahuje z westernu. V tomto zábavném duchu se nesou také konkrétní násilné scény, které budu analyzovat.

4.2. Hlava v záchodě a pomočený koberec

Když se k Dudeovi vloupají dva vymahači, jeden z nich čapne Duda za krkem, proběhne s ním středem záběru přes chodbu až do koupelny, kde mu potopí hlavu do záchodové mísy. Násilník oslovuje Duda Lebowsky a za použití hanlivých výrazů se ho ptá, kde jsou ty peníze. „Jsou někde tam dole, nech mě se ještě jednou podívat,“ odpovídá sarkasticky Dude

a právě jeho reakce dělají z násilné scény zábavnou podívanou. Jak ve své studii píše Jarno Hietalahti, v jádru humoru se vždy skrývá rozpor, a spouštěči humoru tak bývají nečekané události.³⁸ Dudeův odevzdaný přístup a sarkastické odpovědi jsou neobvyklou reakcí na fyzické násilí. Také fakt, že se vůči strkání hlavy do záchodu nijak neohrazuje, ale vyvede ho z míry pomočený koberec, ubírá scéně na vážnosti. Blondřatý útočník je natáčen z podhledu, což mu přidává na dominantnosti, rozptýlené horní světlo mu dělá mělké stíny ve tváři. Vzdálenější útočník stojící stále v chodbě je nasvícen rozptýleným bočním světlem, což jeho pravou stranu zahaluje do stínu. Po otázce: „Lou, nemá být ten chlap milionář?“ je detailní záběr na Dudea, který sedí na záchodě s promočenými vlasy, nasazenými slunečními brýlemi, které právě vylovil ze záchodu a v pozadí je tapeta s modrými a růžovými balónky. Zvuková stopa se skládá pouze z Louovy odpovědi, která vystihuje daný obraz: „Fuck!“ (Sakra!) Vtipné dialogy propojené se stylistickými prvky z této scény nedělají strastiplnou podívanou, ale naopak zábavu.

4.3. Střezte se Američanů, kteří mají zbraně

Dude a jeho kamarádi Walter (John Goodman) a Donny (Steve Buscemi) mají oblíbenou volnočasovou aktivitu, bowling. Tento sport berou velmi vážně. Velmi vážně ho berou také filmaři, kteří estetiku filmu vystavěli kolem bowlingových koulí. Zpomalené a nepřiměřeně dlouhé záběry, hráči vždy uprostřed záběru, mužská těla v polodetailech a kamera jízdou dopředu sledující dráhu koule. Ze všech těchto záběrů můžeme vyvodit, že se postavy pohybují v prostředí, které se bere vážně. Naše hlavní postavy mají s bowlingem spojené rituály a u bowlingových drah se tato trojice přátel pravidelně setkává a řeší zde své všední problémy. A také ty nevšední. Od první bowlingové scény si můžeme všimnout, že Walter je poněkud cholerický, tvrdohlavý a na postavu Dudea má velký vliv, je schopný ho vyburcovat k akci, konkrétně k žádosti o kompenzaci za koberec od Big Lebowskiho. Walterova agrese nabírá nového směru, když jeden z hráčů u vedlejší dráhy udělá faul. „Přešlap!“ křičí Walter z plných plic na Smokeyho vzdáleného ne dál než pár metrů. Smokey nesouhlasí a chce si do zápisu zapsat osmičku. To odstartuje hádku, jež vyeskaluje detailem na Walterovu ruku, když z batůžku vytáhne pistoli. Kamera z polodetailu zabírá tváře všech účastníků konfliktu a jediný, kdo tuto situaci emočně prožívá, je rozzuřený Walter a pes jeho bývalé manželky.

³⁸ HIETALAHTI, J. *Smash and Laugh: A philosophical analysis on the relationship between humour and violence*. Online. *Comedy Studies*. 2020, roč. 11, č. 1, str. 36–46. ISSN 20406118. Dostupné z: <https://doi.org/10.1080/2040610X.2019.1692545>. [cit. 2024-01-29].

Komická absurdita celé situace spočívá v nepřiměřené reakci a také faktu, že dané symbolické násilí divák neočekával.

4.4. Rána pěstí, která tě vystřelí až do nebes

Z nadhledu sledujeme, jak si Dude hová na nově nabytém koberci, na walkmanovi si pouští pouští ASMR v podobě Venice Beach League Bowling Playoffs 1987. Když otevře oči, kamera zabere z podhledu z Dudeova hlediska dva cizí muže v modrých džínových kombinézách a uprostřed stojící zrzavou ženu v zeleném plášti; všichni se dívají dolů na Dudea. Jeden z mužů, ten, jenž stojí z Dudeova pohledu nalevo, se rozpráhne a synchronizovaně se zvukem koule narážející do kuželek se zatemní záběr a v Dudeových představách, které prožívá během mráкот, se objevuje slavnostní ohňostroj, a to přímo uprostřed záběru, kam udeřila pěst. Následující snová scéna se odehrává z pohledu Dudeovy mentální subjektivity.



Obrázek 8: Dude plující vzduchem s panoramatem města v pozadí

Pod Dudem se rozsvěcí noční město L.A. a on nad ním proplouvá z levého okraje záběru. V dalším záběru je Dude zabírán zepředu, jak plave vzduchem, v pozadí je panorama rozsvíceného města; tento záběr je velmi vizuálně atraktivní. Když Dude zpozoruje povědomou ženu v plášti, jak pár metrů před ním plachtí na jeho koberci, udělá pár temp rukama. Kamera se přibližuje a z detailu snímá jeho zaujatou tvář. Žena v zeleném plášti se mu stále vzdaluje a také kamera, která snímá jeho tvář, se oddaluje jízdou dozadu, až je v záběru Dudeova paže, na konci které se objevuje bowlingová koule. Chvíli se ještě vznáší vzduchem, než si uvědomí tíhu koule, která ho táhne k zemi, a s rukou napřed se po hlavě řítí k zemi. Tento moment je typický pro animované komedie, kdy gravitace začne fungovat ve chvíli, kdy si ji padající postava uvědomí.



Obrázek 9: Na zmenšeného Dudea se valí bowlingová koule, je vidět její stín.

Po dopadu se Dude ocitá zmenšený mezi koulemi vedle bowlingové dráhy. Jak se koule přibližuje, je stále více znatelné, že je nasvícená kontrastním světlem a vrhá na Dudea hrozivý stín. Střídáním záběrů a protizáběrů na kouli a na Dudea očekává divák nevyhnutelný náraz. Dude stáhne ruce k tělu a koule na něj dopadá přesně v místě, kde je díra na palec.



Obrázek 10: Hlediskový záběr z vnitřku bowlingové koule



Obrázek 11: Hlediskový záběr z vnitřku bowlingové koule

O tom se divák přesvědčí při následujících záběrech, které snímají pohledy ven skrz díru bowlingové koule, kde Dude uvízl. Koule se neúprosně přibližuje ke kuželkám, to vidíme, když se převrací seshora dolů skrze hlediskové záběry, čímž kamera kopíruje pohyb koule. Když se zvedá, můžeme vidět rozmazanou siluetu tajemné ženy v zeleném plášti. Při nárazu do kuželek se kuželky rozlétají do stran uprostřed rozlehlé temnoty, vytvořené pomocí vizuálních efektů. Temnota této snové sekvence pohlcuje vše kromě červeného světla, které se po postupném rozsvícení záběru skrze „prolínačku“ ukáže jako pager značící nepřijatý hovor. V tu chvíli se Dude probouzí ze snového poblouznění, do kterého ho dostala rána pěstí. Celý sen značil násilnou scénu, při které dostal párkrát do hlavy a byl mu odcizen koberec. Tvůrci nenutí diváka, aby se na přímé fyzické násilí díval, a přesto po snové scéně divák pochopí, že Dudeovi se musí pořádně točit hlava, i s přihlédnutím ke zmatení, které mu sen s prvky z reálného dění musel navodit. To celé doprovází píseň *The Man in Me* od Boba Dylana, který v ní zpívá „what a wonderful feeling“ (jaký skvělý pocit), diegetická zvuková stopa, která hraje Dudeovi ze sluchátek, potvrzuje, že situace pro Dudea nebyla traumatickým zážitkem. Tvůrcům se kreativním způsobem podařilo udělat z násilné scény něco zábavného a vtipného, zároveň neztratili divákův soucit. Naopak, při sledování záběrů snímaných skrz díru v bowlingové kouli se mohla divákům zamotat hlava podobně jako Dudeovi.

Podobná snová sekvence se odehraje po tom, co Dudea zdroguje Jackie Treehorn, který chce zpátky peníze, jež mu dluží Bunny. Bowlingové kulisy zůstávají stejné, zde ovšem nejde o násilí, ale spíše o erotickou scénu vykonstruovanou v Dudeových představách během toho, co odpadl z drinku, který mu namíchal Treehorn. Má v sobě prvky metacinema, jedná se o úvodní titulky k implicitnímu pornografickému filmu odehrávajícím se v Dudeových

představách. Bowlingová koule a kuželka jsou v pohybu, jako by se jednalo o logo produkční společnosti a nad nimi se objevuje nápis „Jackie Treehorn presents“, další nápis uvádí hlavní role: The Dude, Maude Lebowski (dcera Big Lebowskiho, která se stala Dudeovou milenkou). Název krátkého erotického snového filmu zní *Gutterballs*³⁹. Tento nápis svítí přes dvě bowlingové koule s jednou kuželkou stojící svisle uprostřed. Erotická symbolika by snad ani nemohla být víc do očí bijící. Dude je v této scéně vizualizován pomocí kostýmu do opraváře, tvůrci si tak pohrávají s dalším klišé, tentokrát ovšem ze zcela odlišného žánru, než je western. Maude je pro změnu stylizována do vikingské bohyně. Je zajímavé, jak stejná stylizace a podobné kulisy tvůrci filmu použili pro nakládačku i pro erotickou představu muže posedlého bowlingem. Tvůrci v rámci této scény velmi nekonvenčně pracují s hranicí sexuální explicitnosti, aniž by ji překročili.

Suchý humor této černé komedie se s násilnými scénami doplňuje a kombinace prvků humoru a násilí do sebe v rámci fabule zapadá. Zkoumaný fenomén je často vystaven na parodování westernových konvencí. Pro komické vyznění scén je esenciální vykonstruování postavy Didea. Nekonvenčně zobrazené násilí analyzované v kapitole Rána pěstí, která tě vystřelí až do nebes je osvěžujícím prvkem, jenž pracuje s násilím na bázi implicitních významů.

5. Shrnutí komedií *Potíže s Arizonou* a *Big Lebowski*

Oba komediální filmy jsou velmi odlišné. V *Potížích s Arizonou* se jedná o komedii tělesnou, která se opírá o herecké výkony hlavních postav, zatímco ve filmu *Big Lebowski* je hraní více strohé, humor sušší a také je zde více násilných scén. Ale můžeme zde nalézt i nějaké paralely, a to jak mezi filmy, tak mezi analyzovanými scénami. *Potíže s Arizonou* i *Big Lebowski* nabízejí poměrně hodně scén k analýze. Důležitou komediální konvencí je v obou filmech komická hlavní postava. V případě *Potíží s Arizonou* se jedná o postavu H. I. McDunnougha a v opozici k němu postavu Leonarda Smallse, opravdového zlého kriminálního. Ve filmu *Big Lebowski* komickou postavu zastával Dude. Velký podíl na násilných scénách, které mohou na diváka působit jako humorné, má scénář, konkrétně

³⁹ Jedná se o pojem popisující bowlingové koule, které nesrazí ani jednu kuželku a skončí ve žlabu.

vtipné dialogy. Humor ve scénách podporuje také styl a forma. Společným stylovým znakem je například důraz na detail. Většina násilí ve scénách byla symbolická či fyzická, ale našel se i případ strukturálně-společenského násilí, které jsem analyzovala v podkapitole Kdo téhle domácnosti šéfuje?. Všimla jsem si také role, které zastává v komediích policie – často postavy policistů působí jako komické, nepřiliš schopné a jejich chování je parodováno. Absurdní situace se zbraněmi se vyskytují v obou filmech a dostupnost zbraní je ve filmech vyčnívajícím prvkem, je to tedy možné číst jako politický komentář. Pokud tyto filmy ve svých divácích vyvolají smích, pravděpodobně se v průběhu filmu naplní všechny výše uvedené funkce smíchu: odvrácení nebezpečí a s ním přichází úleva, rebelie vůči autoritám a díky nekonvenčnímu zasazení příběhů může dojít i k úlevě od mechanické rutiny.

6. *Opravdová kuráž*⁴⁰

Opravdová kuráž (*True Grit*) z roku 2010 je již druhou filmovou adaptací románu Charlese Portise z roku 1968. V té první z roku 1969 si zahráli John Wayne a Glen Campbell. V originále nese stejný a původní název *True Grit*, v češtině ji ovšem najdeme pod názvem *Maršál*. Tento překlad přilnavě sedí ke zpracování. V první adaptaci je totiž hlavním hrdinou maršál, zatímco v jejím remaku se více pracuje se vztahy hlavní trojice postav a opravdová kuráž je v něm více přiznána mladé dívce. Jedná se o další film bratrů Coenových, do jehož hlavní role byl obsazen Jeff Bridges. V následujících kapitolách Nalomené ego a Oslíka ne! se budu věnovat analýze násilných scén, které mohou působit jako humorné. Film dostal rating PG-13 za některé intenzivní sekvence obsahující westernové násilí včetně znepokojivých výjevů.⁴¹

Hlavní postavě byl krutě zabít milovaný rodinný příslušník, postava poháněná touhou po pomstě putuje na koni divokou krajinou, aby našla a potrestala zloděje a vraha. Zní to jako klasická westernová zápleтка, až na to, že postava, která má opravdovou kuráž, je v tomto příběhu čtrnáctiletá dívka Mattie (Hailee Steinfeld). Ta chce vraha svého otce dopadnout, dovést před soud a následně nechat popravit. Nejprve usmlouvá co nejlepší cenu za otcovu

⁴⁰ *True Grit* [film]. Režie Joel Coen, Ethan Coen. USA, 2010.

⁴¹ IMDb. *True Grit* (2010) – Parents Guide. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 20. 04. 2024]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt1403865/parentalguide?ref_=tt_stry_pg.

pozůstalost a z těchto peněz si najme lovce odměn Roostera Cogburna (Jeff Bridges). I přes Roosterovy protesty se nenechá odradit a vyrazí na svém ponym dohlédnout na Roosterovo počínání. Vraha Toma Chaneyho (Josh Brolin) se snaží zadržet také texaský ranger La Boeuf (Matt Damon). Tito dva zkušení kovbojové mají pomoci dívce k vysněné pomstě. Nakonec je to však Mattie, kdo pomáhá zkušeným mužům v jejich cestě za spravedlností a také balíkem peněz.

6.1. Nalomené ego

Při prvním setkání Mattie s La Boeufem se odehraje násilná scéna, v níž je dívka vyhrožována výpraskem. Mladá dívka se ovšem nenechá zastrašit, a právě její pohotová reakce dá vzniknout humoru v této scéně. Dané vyhrožování je sociálně a kulturně podmíněné, La Boeuf Mattie jakožto dítě, a navíc ženského rodu nepovažuje za sobě rovnou, a tak si k ní dovoluje takové chování. Scéna začíná detailním záběrem na Mattiinu spící tvář. Naproti její posteli zády k oknu sedí na židli pro ni cizí muž a pokuřuje z dýmky. Jakmile se dívka probudí, La Boeuf se jí představí: „Jmenuji se La Boeuf, právě jsem přijel z Yell County.“ – „My v Yell County nemáme žádné rodeo clauuny,“ odsekne Mattie s pohledem na kostým rangera. Ten má na sobě westernové oblečení působící jako klišé pro halloweenské večírky: třásně na rukávech a dolním lemu kabátku, kolem pasu připevněné náboje, na kožených botách ostruhy a vtisknutý symbol hvězdy a v neposlední řadě konečky vlasů nagelované do stoupající vlnky. Její zdánlivě drzé chování je jen odpovědí na drzost La Boeufa. To on přišel, zatímco spala, a pokuřoval v jejím pokoji bez pozvání. Každá dospělá žena by se jistě ohradila, jenže k dospělé ženě by si to texaský ranger pravděpodobně nedovolil. Dialog pokračuje v podobném duchu. La Boeuf sděluje své plány s Tomem Chaneyem a chce se ke dvojici Rooster a Mattie přidat. Ta nabídku odmítá. Zatímco se La Boeuf pohupuje na židli a přidržuje se postele, Mattie zůstává v posteli. Záběry na její tvář ukazují pot na čele i vlasy, které se při spánku k čelu potem přilepily. La Boeuf je uražen a vyhrožuje dívce obtěžováním a výpraskem: „Ve svém vyjadřování nejsi příliš sladká. Když jsem tam tak seděl a pozoroval tě, přemýšlel jsem, že bych si ukradl polibek, ačkoliv jsi velmi mladá a nemocná a ne moc hezká. Ale teď mám chuť tě pětkrát či šestkrát přetáhnout páskem přes zadek.“ Ač je „steal a kiss“ (ukrást polibek) zaběhnutá fráze, postrádá konsensus a dívka se nebojí ohradit: „První možnost by byla stejně nepříjemná, jako ta druhá.“ Rangerova oplzlost, která se snažila znít jako vrchol gentlemanství, nezůstala viset ve větru, naopak, tím že se Mattie ohradila, udělala z La Boeufa hlupáka a svým sarkasmem vnesla do scény humor.

6.2. Oslíka ne!

Násilí na zvířatech diváky z nějakého důvodu popouzí mnohem více než násilí na lidech.⁴² Empatie, která spojuje diváka se zvířaty, má jistě své opodstatnění. Možná ve zvířatech diváci spatřují nevinnost, v násilí na nich nespravedlnost, možná bude hlavním důvodem naší empatie bezbrannost. Násilí na zvířatech rozpoutává silné divácké reakce. Scéna, kdy k násilí dochází na zvířeti, je přítomna také ve filmu *Opravdová kuráž*. V prvním záběru scény vidíme dva jezdce na koních, Mattie a Roostera, jak se přibližují k dřevěné chalupě. Slyšíme nešťastné hýkání osla a při polodetailním záběru na hlavní postavy můžeme z jejich tváří číst nelibost. Když se nám naskytne bližší pohled na skrovnou chatku, stojí před ní uvázaný osel, který se přesouvá ze strany na stranu za neustávajícího hýkání.



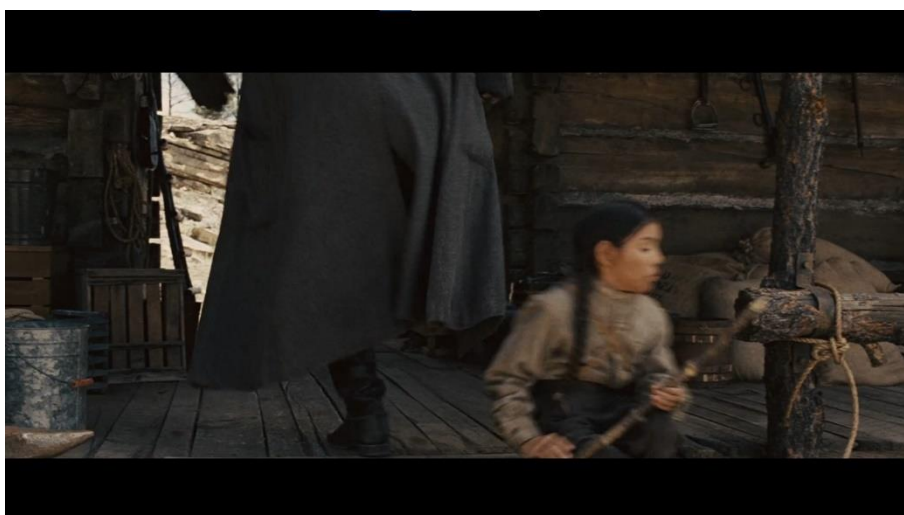
Obrázek 12: Polodetail na osla, kterého trápí děti; v pozadí můžeme vidět Mattie s Roosterem, jenž právě sesedá z koně, aby oslu pomohl.

Když se kamera přemístí na protizáběr směrem za děti, které drží nebohého osla na provazu, odhaluje se divákům důvod hýkání. Děti osla trápí špičatým klackem z jedné strany a koštětem ze strany druhé. Roosterovi se osla zželí, přispěchá k dětem, provaz přeřízne a vystresovaný osel se dá na útěk. Když následně Rooster shodí malého trýznitele z verandy, je násilné chování opodstatněno, a i dívce stále sedící na verandě, která osla také trápila, Roosterův pád přijde vtipný.

⁴² V dětství jsem viděla film *Mezi vlky* s Liamem Neesonem, kde letadlo ztroskotá v pustině. Všude kolem je jen sníh a vlci a parta přeživších z letadla se snaží přežít s nadějí, že je někdo přijde zachránit. Když byla lidská postava brutálně roztrhána vlky, nehnula jsem ani brvou, oči jsem si začala zakrývat ve chvíli, kdy lidé zabíjeli vlka. Kdokoliv z mého okolí, s kým jsem mluvila o Johnu Wickovi, měl pochopení pro rozpoutání vendety kvůli zabitému štěněti.



Obrázek 13: „Kdo se směje naposled...”



Obrázek 14: ... ten se směje nejlíp,“ viz Roosterovy kožené boty ve středu záběru.

Kamera zůstává na místě, a tak když Rooster vylézá schody na terasu, dostávají se jeho nohy ve vysokých kožených botách do středu záběru. Ve středu záběru ještě chvíli zůstává i spolupachatelka násilí na oslovi, než ji Roosterova noha skopává z verandy, aniž by se otočil zpátky na kameru. Nyní je to dívka, která hekne, a ten zvuk přináší divákovi pocit zadostiučinění, dochází k uspokojení očekávání. Zlo bylo potrestáno a publikum se trestu může zasmát.

Motivací komické scény s oslem je odvrácení nebezpečí s následnou úlevou a pocitem zadostiučinění, motivací scény analyzované v podkapitole Nalomené ego je především rebelie vůči autoritě. Nejedná se o komedii, a tak je frekvence daného jevu mnohem menší než v předchozích dvou analyzovaných filmech. Zábavnou figurou tohoto filmu je Mattie, která

svou kuráží a také neodbytností nadlehčuje atmosféru provázející hlavní postavy při putování nevlídnou krajinou. Ve filmu se objevuje více násilí surového než toho spojeného s humorem, což se však dá považovat za žánrovou konvenci. Také je třeba mít na paměti, že se jedná o adaptaci, tudíž jsou již předem stanovené určité mantinely příběhu.

Westernové drama *Opravdová kuráž* je první z vybraných filmů, ve kterém dochází k úmyslnému násilí na zvířeti. Zároveň je zde tato scéna spojena s humorem. V původním filmu *Maršál* s Johnem Waynem se daná scéna vůbec nevyskytuje. Jedná se tedy o tvůrčí invenci, v přidání této scény do syžetu můžeme spatřovat autorský styl dvojice Joela a Ethana Coenových.

7. *Balada o Busteru Scruggsovi*⁴³

Televizní snímek *Balada o Busteru Scruggsovi* z roku 2018 vznikl pro VOD platformu Netflix. Zatím poslední film dvojice bratrů, již začínali jako nezávislí tvůrci, je tak distribuován na jedné z nejmainstreamovějších platform současně doby. Příběh je rozčleněn do série šesti povídek, dané povídky jsou inspirovány starými westernovými příběhy. Film dostal rating R pro některé velmi násilné scény.⁴⁴

Ač je narativ jednotlivých povídek inspirován klasickým westernem, už jen propojenost příběhů, a především vyvrcholení filmu poslední povídkou, v sobě skrývá coenovský smysl pro humor. Závěrečná povídka diváky přenese do kočáru s pěti lidmi, kteří se rozpovídají o svých životech, „aby řeč nestála“, a nechají se konverzací ukolébat do nestřeženého klidu. Některé postavy vzbuzují sympatie, některé nikoliv. V předchozích povídkách vždy jedna z hlavních postav zemře a jak si můžeme povšimnout, tři postavy sedící v kočáru na jedné straně se v příbězích již objevily. Teď se ovšem dozvídají, že jsou uvězněni v pasti perverzní dvojice lovců hlav. Takovéto zakončení povídkové série vyznívá, že všichni nakonec umřeme a vše má svůj konec. Dodává to filmu určitou grotesknost.

⁴³ *The Ballad of Buster Scruggs* [film]. Režie Joel Coen, Ethan Coen. USA, 2018.

⁴⁴ IMDb. *The Ballad of Buster Scruggs (2018) – Parents Guide*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 20.04.2024]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt6412452/parentalguide?ref_=tt_stry_pg.

Jedná se o velmi komplexní dílo, které se odkazuje na předchozí filmy bratrů Coenových i samo na sebe. Touto remediací se blíže zabývá Gregg Barrie ve své diplomové práci, ve které dochází k závěru, podle něhož vše naznačuje tomu, že se pro tvůrčí dvojici jedná o ukončení jedné éry.⁴⁵

7.1. Slavík ze San Saby

Hlavní postavou první povídky je Buster Scruggs (Tim Blake Nelson). S Busterem se divák seznamuje hned v prvních záběrech. Velký celek ukazuje pustou, vyprahlou krajinu a uprostřed záběru Bustera na jeho koni Dannym, jehož prozatím můžeme vidět jako bílou šmouhu, za kterou se zvedá světlý prach. Z velké dálky můžeme slyšet také Bustera, jak si prozpěvuje. V následujícím polocelku se nám potvrdí, že jde skutečně o osobu na koni, která zpívá, a dokonce k tomu hraje na kytaru. Vše, co má něco společného s Busterem, se zdá být dokonalé. Svým kostýmem a pozitivním naladěním připomíná českou legendární postavu Limonádového Joea.⁴⁶



Obrázek 15: Prolomení čtvrté stěny

Jeho čistoskvoucí bílý oblek doplněný bílým kovbojským kloboukem dává divákům falešná formální vodítka, že se jedná o kladnou postavu. Se svým bílým kostýmem a stejně bílým koněm do svého prostředí velmi nezapadá. Busterův kůň Dan dokonce přizpůsobuje rytmus své chůze Busterově písni. Buster velmi často pracuje s bořením čtvrté stěny, aby se mohl vychloubat divákům a komentovat každou nastalou situaci ze své strany. Na plakátu

⁴⁵ BARRIE, Gregg. *Going down the 'wabbit' hole : a remediative approach to the filmmaking of the Coen brothers*. University of Dundee, 2020. Dizertační práce. University of Dundee. Str. 293–325.

⁴⁶ *Limonádový Joe aneb Koňská opera* [film]. Režie Oldřich Lipský. Československo, 1964.

WANTED je označený jako mizantrop, jako kdyby mizantropie byla zločinem, pro který se takové odměny za něčí hlavu vypisují. Ostatně sám Buster se vůči takovému označení ohrazuje.

Buster vstoupí do rozpadající se chatrče, kde si chce zahrát partičku pokeru a popít whiskey jako správný kovboj, ale hned jak za sebou kopnutím zabouchne dveře, je jasné, že do daného prostředí nezapadá. Stavení je děravé, potemnělé a všechny ostatní figury objevující se v mizanscéně jsou špinavé, mrzuté a vousaté. Dokonale oholený Buster se s úsměvem opráší, a dokonce i prach, který se vteřinu drží ve vzduchu na místě ve tvaru Busterovy postavy, je bílý a působí čistým dojmem. Tahle zhmotnělá nadsázka diváka utvrzuje v čistotě a dobrých úmyslech hlavní postavy. Busterova květnatá řeč jistě přispívá k nevrlosti místního osazenstva. Ve skutečnosti není o nic lepší než ostatní postavy příběhu. Rád hraje karty, pije whiskey, a když se naskytne příležitost, neváhá střílet. Po slovní přestřelce se ho naštvaný kovboj a vítaný zákazník podniku s rukou na koltu zeptá, jestli má nabito. Polocelek, ve kterém vidíme postavu Bustera Scruggse a jeho vážnou tvář, ostrým střihem ve sledu vteřin přechází na detail Busterovy ruky, která vytahuje zbraň a od boku střílí. Následující detail ukazuje díru v hlavě kovboje po Busterově kulce. Buster žertovně dodává: „Ano, vypadá to tak,“ zatímco vrací pistoli zpátky do pouzdra. Na konečné vyznění scény působí zaměřování se na detail, vtipné „hlášky“ a také využití momentu překvapení.

7.2. Veselá kopa

Když Buster vchází do salonu a rozhlíží se, kamera kopíruje jeho pohled panoramatickým záběrem z percepční subjektivity. Slyšíme hlahol podniku. Buster je nucen odevzdat všechny zbraně, neboť jsou v salonu zakázané. Od stolu s kartami právě odchází jedna postava, kterou chce Buster nahradit. Ostatní hráči mu dovolí pokračovat pouze za podmínky, že bude hrát se složenými kartami. Velký detail nám odhalí líc karet. Následující záběry ukazují tváře hráčů v polodetailu. Busterovi je nařízeno, že teď už musí hrát. Joe: „Viděls je, tak hraj.“ Střídají se záběry na Bustera s protizáběry na Joea, stupňuje se napětí. „Jinak co,“ drze odsekává Buster. Joe se zvedá od stolu, tváří se zachmuřeně a pomalý vertikální švenk zvedá pohled kamery směrem vzhůru, tak aby Joe zůstal po celou dobu v záběru a byl snímán lehce z podhledu. Joe má v této situaci navrch, jelikož je i přes zákaz salonu ozbrojen, což potvrzuje i rámování záběru. Když Joe vytáhne pistoli, nastane krátký prostřih na hráče na klavír, jenž přestane hrát a s doutníkem v puse se otáčí směrem k napínavé scéně. Spolu s ním se k odehrávající se scéně otáčí i zbytek salonu, což potvrzuje i zvuková stopa zaznamenávající vrzání nábytku, které je po ustání diegetické hudby hrané na klavír pronikavé. Zatímco Buster

Scruggs vede delší monolog o morálce, střih diváky na moment přesune na opocený obličej dalšího hráče v polodetailu, sedícího po Busterově levici. Jeho výraz ve tváři značí nervozitu, jeho ruka vykazuje třes, když si s ní přiklání sklenici alkoholu k ústům. Upozornění na nervozitu přihlížejícího dělá atmosféru ještě dusnější. Květnatě, velmi slušně a zdoluhavě (tak jak to má v oblibě) Buster žádá Joea, aby odložil zbraň. Joe odjistí zbraň a stále snímán z podhledu pronese hlubokým hlasem: „Jinak co?“



Obrázek 16: Záběr celku, na kterém můžeme vidět ozbrojeného Joea, neozbrojeného Bustera a přihlížející osazenstvo salonu.



Obrázek 17: Nečekaný zvrat situace



Obrázek 18: Joe je zastřelen svou vlastní rukou.

Napětí vrcholí záběrem celku, ve kterém můžeme vidět celou postavu Joea z boku, připraveného vystřelit, a také celou siluetu neozbrojeného Bustera. Celé osazenstvo salonu napjatě sleduje eskalující scénu. Buster pohotově dupne na povolenou lať stolu, a opačný konec latě tak zespoda vrazí do předloktí Joea. Tatáž ruka, která drží zbraň, je vymrštěna směrem na Joeovu hlavu. Na první dupnutí se tak Joe kvůli lati střílí do hlavy. Buster však lať zadupne v rytmu ještě dvakrát. Slyšíme tedy tři výstřely a zděšené výkřiky, než se tělo Joea svalí do židle a spolu s ní na zem. Tato vizuálně pestrá scéna využívá momentu překvapení a zároveň absurdity přehnaného vyeskalování situace. To jsou předpoklady pro to, aby scéna fungovala jako zábavná. Tady ovšem situace nekončí, záleží na reakci publika. To si Buster uvědomuje, vysvětluje, že není vychytralý od přírody, ale když je člověk neozbrojený, musí mu to pálit jako Archimedovi. Obchází kolem vyděšeného publika, sahá postavě rozklepaného hráče na rameno, což je chlácholivé gesto a začíná zpívat improvizovanou písničku Mrzout Joe. Kamera v pohybu pozoruje Bustera, jak se přibližuje směrem ke klavíru a je to právě zvuk klavíru, který podpoří jeho hlas. Buster tak začne zrychlovat a z ponuré písni se rychlejším tempem stává veselá. Píseň si pomalu získává osazenstvo salonu, postavy se přidávají do zpěvu, pohupují se do rytmu diegetické hudby, Buster vyskakuje na bar, kde začíná tančit.



Obrázek 19: Buster Scruggs si získává publikum na svou stranu písní – polodetail na dříve rozklepaného hráče.

Že je vše v pořádku, divákům potvrzuje záběr v polodetailu na celou dobu rozklepaného hráče, který se nyní radostně přidává do zpěvu a tance. Z podhledu je v tuto chvíli snímán Buster, který se na baru předvádí, vykopává nohy do vzduchu a přidržuje se lustrů. A takto se z přestřelky stala muzikálová scéna. Absurdita scény přidává na komičnosti a odlehčuje důsledky násilí. Také fakt, že o život přišel muž, který porušoval pravidlo o zákazu zbraní, je polehčující okolností pro vyznění scény.



Obrázek 20: Buster Scruggs tančící na stole; záběr z podhledu

7.3. Když se dívám na sebe...

Joea přispěchá pomstít jeho bratr, který okamžitě vyzve Bustera na souboj. Když se Buster Scruggs objevuje v záběru celku, s pohledem přímo do kamery vysvětluje divákům, že tady na západě se všechno vystupňuje. „Jedno zapadne do druhého. Měl bych se o něj dokázat rychle postarat.“ Buster se přibližuje ke kameře a ta se pomalou jízdou přesouvá směrem od něj,

až se Joeův bratr i Buster ocitají uprostřed záběru. Během krátké konverzace se vystřídají hlediskové záběry obou pistolníků, následují polodetaily, jež po zdůraznění perspektivy v prostoru vrací situaci zpátky k napětí, blíže k emocím postav. „Mám to odpočítat?“ ptá se Buster a automatická věta Joeova bratra ze zdvořilosti zní: „Ne, pane.“ To se mstiteli stane osudným. Buster neváhá a okamžitě střílí. Nejdřív vidíme téměř nehybnou ruku Joeova bratra podél stehna připravenou sáhnout po zbrani v detailu, poté Busterovu ruku v mžiku sahající po zbrani a střílící na protivníka a následně opět protivníkovu ruku v detailu, která přichází o ukazováček.

Busterovo chování je velmi kruté a je vidět, že se před kamerou předvádí. Situaci za řevu Joeova bratra komentuje slovy: „Ostatní prsty nezmáčknu spoušť...“ V polodetailu vidíme zděšeného muže s rukou u hlavy, jak mu za zvuků střelby postupně mizí jeden prst za druhým. Když mu na ruce nezbyde ani palec, Buster dokončí svou větu. „...ale nemůžu si být jistý.“ Scéna působí komicky, protože je celá velice nepravděpodobná. Počítá se zde opět s momentem překvapení a také s účinkem, který může mít přehnaná reakce. Poraněný muž se marně snaží vyprostit zbraň z pouzdra levou rukou.



Obrázek 21: Buster Scruggs se vytahuje svými schopnostmi, zatímco v pozadí můžeme vidět Joeova bratra, který konečně vyprostil zbraň z pouzdra.

V tu chvíli Buster pokračuje ve svém vytahování. Vytáhne zrcátko, a s přiznaným vědomím, že mu zbývá poslední kulka, míří zády k protivníkovi pohledem do zrcátka. Rámování záběru dělá tuto situaci více napínavou. V rámci mizanscény vidí divák z přímého pohledu v polodetailu Busterovu horní část postavy až téměř po konec klobouku, po stranách salon a obchod a v dálce vedle Busterovy tváře ječícího Joeova bratra, snažícího se vymanit zbraň z pouzdra. Následuje hlediskový záběr, který v detailu snímá zrcátko a s ním jeho odraz.

Během dalšího z Busterových monologů, ve kterém popisuje, jak správně zamířit, kamera sice nepřeostří, ale je dobře zřetelné, že se protivníkovi podařilo vytáhnout zbraň z pouzdra a zamířit na Bustera. V ten moment Buster střílí, strefuje se a Joeův bratr padá mrtev k zemi. Kamera ve výšce země zabere mrtvé tělo směrem od bot a také nohy Bustera Scruggse, který na místo činu stihl dojít. Když se záběr vrátí na Busterovu tvář, zakončí tuto scénu slovy: „To mi připomíná jednu píseň.“

Po této scéně následuje ještě jedna další, ve které přijíždí jezdec celý v černém, na černém koni, hrající na foukací harmoniku. Souboj s ním se stane Busterovi osudným, nechá se zastihnout nepřipravený stejně jako před chvílí Joeův bratr. Po výstřelu následuje detailní záběr na Busterovu zmatenou tvář. Nemůže pochopit, jak se mu to mohlo stát. Vždyť ještě před chvilkou se s pohledem do kamery vychloubal, jak by mu za ta mrtvá těla měli hrobníci platit. Musí si z hlavy sundat klobouk, který je, jak je vidět v detailním záběru, prostřelený naskrz a od krve. Dodá ještě: „No, tak to není dobré.“ Naposledy zkontroluje v zrcátku díru v hlavě, ze které vytéká krev a konečně padá mrtvý k zemi.

Násilí jako zdroj humoru se v tomto filmu objevuje hojně, nejvíc napříč celou první povídkou. Tvůrci velmi precizně budují napětí, využívají správného načasování a momentů překvapení, dialogy – zde spíše monology – jsou vtipně napsané, nejčastěji se jedná o situační komické reakce či použití slovních hříček, absurdity a sarkasmu. Důležitá je v těchto scénách také práce s rámováním záběrů. Hlavní motivací komických prvků v analyzovaných scénách je úleva od mechanické rutiny, avšak celkové vyznění série povídek více motivuje rebelie vůči autoritám. Více než v předchozích filmech se zde pracuje s absurditou a nereálnými prvky. Zábavná je také pointa analyzovaného příběhu. Pokud si western zakládá na příběhu mužnosti, pak Buster Scruggs se snažil dosáhnout oné glorifikované mužnosti tím, že bude lepší než všichni ostatní. Boj o krále toxické maskulinity nelze vyhrát, vždy přijde někdo rychlejší, mladší, se zvučnějším hlasem, prostě někdo lepší, kdo zaujme vaše místo. Tento závěr můžeme vnímat jako parodickou odpověď žánru.

8. Shrnutí westernů *Opravdová kuráž* a *Balada o Busteru Scruggsovi*

Opravdová kuráž je poměrně vážný film, jistě bychom ho žánrově nezařadili mezi komedie, a i přes pár vtipných hlášek se ve filmu příliš humorných situací neobjevuje. Přesto

je zde pár násilných scén propojených s humorem. Dalším faktorem, který v četnosti tohoto jevu hrál svou roli, je fakt, že se jedná o adaptaci a filmový remake. Určité hranice příběhu stejně jako žánrové konvence dávají tvůrcům menší plochu, v jejímž rámci lze s příběhem manipulovat. I přesto se do příběhu tvůrčí invencí dostala scéna s oslem, ve které se zkoumaný jev nachází a která se v původním filmu *Maršál* vůbec nevyskytuje.

Balada o Busteru Scruggsovi není klasickým westernovým filmem. V některých zobrazených situacích klasickému westernu vzdává hold, v jiných ho paroduje. Toto žánrové vymezení je mnohem přístupnější k použití násilí jako humorného prvku. Zatímco v *Opravdové kuráži* absurdní situace vůbec nenastávají, *Balada* tímto jevem oplývá. Společným stylistickým prvkem jsou opět důrazy na detail, vtipné dialogy a monology. Násilí v obou filmech je velmi surové, v *Baladě* je však až přemrštěné, a tak dává vzniknout komickým scénám.

9. *Fargo*⁴⁷

Snímek z roku 1996 je kriminální thriller produkován společností *PolyGram Filmed Entertainment* ve spolupráci s *Working Title Films*.⁴⁸ *Fargo* je o zadlužené postavě jménem Jerry, která se snaží získat peníze na splacení dluhu. Po nepovedených pokusech dojde k drastickému řešení. Nechá unést svou ženu dvojicí zločinců, aby mohl požadovat výkupné od svého bohatého tchána, který je zároveň jeho nadřízeným. Plánovaný nenásilný únos ovšem nejde podle plánu, a odstartuje tak sérii vražd a násilí, se kterými Jerry nepočítal. Případ tří vražd začne vyšetřovat těhotná policistka Marge Gunderson (hraje Frances McDormand), která si úspěšně spojuje zdánlivě nesouvislá vodítka.

9.1. Titulkové sekvence

Bílé titulky na černém pozadí v úvodním záběru uvádějí, že se jedná o skutečný příběh. Následuje upozornění, že události zachycené v tomto filmu se odehrály v Minnesotě v roce 1987. „Na žádost pozůstalých byla jména změněna. Z úcty k mrtvým byl zbytek vyprávěn přesně tak, jak se odehrál.“ Ostatní titulky jsou černé na bílém pozadí a ke konci titulkové sekvence se za tzv. prolínačky objevují telegrafní sloupy po pravé straně a v dálce světla auta

⁴⁷ *Fargo* [film]. Režie Joel Coen, Ethan Coen. USA, Velká Británie, 1996.

⁴⁸ IMDb. *Fargo* (1996). [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 20.04.2024]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0116282/?ref_=ttco_ov.

v zasněžené krajině. Napříč bílou mlhou prolétá pták a auto se pomalu pohybuje uprostřed záběru směrem ke kameře. Ponurou náladu dokresluje soundtrack Cartera Burwella, v němž jsou zřetelně rozeznatelné housle.



Obrázek 22: Ponurá nálada plynoucí z bílé tmy po tzv. prolínačce

V závěrečných titulcích se však objevuje standardní právní doložka, která tvrdí opak. „Osoby a události zobrazené v této inscenaci jsou smyšlené. Žádná podobnost se skutečnými osobami, žijícími či zemřelými, není zamýšlena ani by neměla být vyvozována.“ Dá se předpokládat, že úvodní titulky jsou tvůrčím záměrem bratrů Coenových, kterým se pomocí nich daří nastolit specifickou atmosféru a udržovat napětí.

9.2. Únos

Manželka Jerryho Jean Lundegaard (Kristin Rudrud) sedí doma na gauči, plete a sleduje v televizi gastronomický pořad. Směje se a vypadá uvolněně. Když vyhlédne z okna, vidí postavu s černou kuklou přes hlavu a s páčidlem v ruce. Postava dojde až k oknu, opře si páčidlo a přitiskne ruce v rukavicích k oknu, aby si stínila, a nahlíží dovnitř.



Obrázek 23: Jeanin pohled z okna



Obrázek 24: Neohrožený únosce se rozhlíží po domě, ale Jean nevidí.

Na první pokus Jean nevidí, a tak se přesouvá k dalšímu z oken, aby vnitřek domu prozkoumala. Jean osobu únosce a její nešikovné počínání po celou dobu sleduje za zvuků televizního pořadu. Střídají se záběry polodetailu Jeaniny tváře a také tváře zakryté kuklou. V následujícím záběru celku, který je točen zpoza Jean, můžeme vidět, jak se únosce rozprahuje s páčidlem v ruce. Jean stále nereaguje a sedí na gauči s pletením v klíně. Až když se třísťí sklo, Jean doslova vyletí z gauče. Zahodí pletací jehlice a za křiku utíká od okna. V pozadí záběru únosce číslo 1 (Steve Buscemi) zdlouhavě rozbíjí okno a dává tak Jean čas reagovat. Ovšem v tu chvíli vstupuje do domu dveřmi únosce číslo 2 (Peter Stormar), který ji chytá zezadu kolem pasu a úst. Jean se do ruky únosce zakousne a ten ji pustí na zem. Přímý záběr polocelku ukazuje postavu únosce, který si prohlíží poraněnou ruku, v pozadí se Jean dere do schodů a zprava přichází únosce číslo 1, který se teprve teď úspěšně dostal dovnitř. Únosce číslo 2 s klidným hlasem prohlásí, že potřebuje mastičku.



Obrázek 25: Přímý záběr polocelku; v pozadí Jean na útěku

Tato situace je komická právě díky odevzdanému a neprofesionálnímu přístupu dvojice únosců. Tomuto efektu dopomáhá práce s kompozicí. Diváci také vědí, že se o postavu Jean nemusejí příliš obávat, neboť je to celé domluvené. To se ovšem změní v následujících minutách: publikum pozná krutost těchto únosců ve chvíli, kdy věci nejdou podle plánu. Další scéna, ve které by se zkoumaný jev objevoval, se ve *Fargu* již nevyskytuje.

Nastolení a udržování ponuré atmosféry nejde příliš skloubit s komickými scénami, jak dokazuje tento příklad. Povaha násilných skutků vykonaných ve *Fargu* neumožňuje zkoumaný jev typický pro tvorbu bratrů Coenových zařadit do většího počtu scén. Motivace násilí v tomto filmu je žánrově pevně ukotvena. I přesto se do filmu promítl tento coenovský rys, aniž by narušil vyznění filmu.

10. *Tahle země není pro starý*⁴⁹

Posledním filmem této analýzy je opět kriminální thriller, který je ještě tísnivější než o 11 let starší *Fargo*. Filmová adaptace románové předlohy Cormaca McCarthyho z roku 2007 je plná explicitních násilných scén. Zkoumaný jev analyzuji v jediné scéně, která se

⁴⁹ *No Country for Old Men* [film]. Režie Joel Coen, Ethan Coen. USA, 2007.

odehrává mezi hlavním činitelem násilí v tomto snímku a docela náhodným prodávčem, žijícím mimo ruch města. Film dostal rating R pro silné grafické násilí a některé výrazy.⁵⁰

Příběh se odehrává v Texasu roku 1980 a sleduje lovce Llewelyna Mosse (Josh Brolin), který objeví peníze a drogy v místě hromadné střelby. Když se rozhodne vzít si peníze pro sebe, začnou Mosse pronásledovat nejen další lovci, ale také policie. Snímek zkoumá morální dilemata, náhodu a násilí. V tomto filmu násilí není pouhým prostředkem pro dosažení dramatického efektu, ale je pečlivě začleněno do vyprávění a tvoří důležitý prvek pro zkoumání charakterů a jejich rozhodnutí.

Hned na začátku filmu se objevuje hlavní záporná postava tohoto příběhu Anton Chigurh (Javier Bardem), který také vykonává nejvíce násilných scén v rámci syžetu. Jeho chování je velmi kruté a surové.



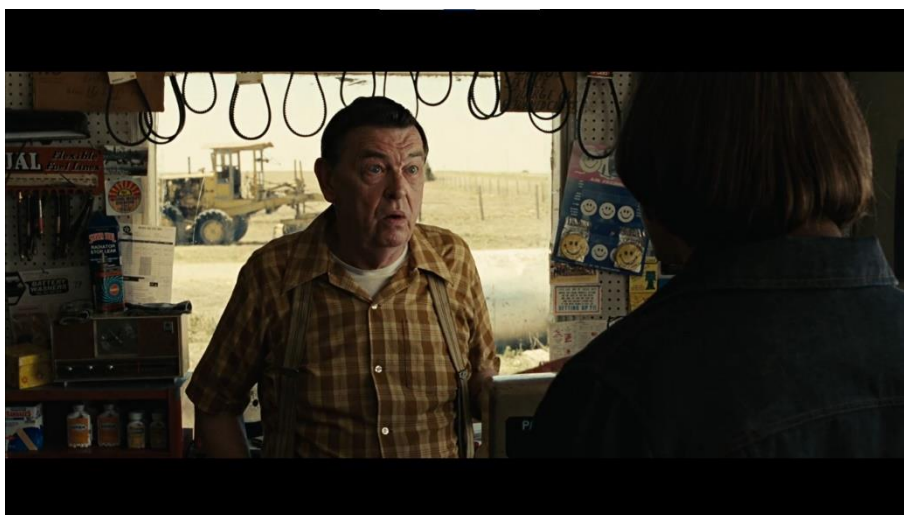
Obrázek 26: Čerpací stanice ve velkém celku

Ve dvacáté minutě se Chigurh objevuje v malém osamoceném obchůdku s autodíly. V předcházejícím velkém celku můžeme vidět malý obchůdek u čerpací stanice, za ním malý rodinný domek a u silnice ceduli s původním nápisem „GIVE YOUR CAR A BRAKE, STOP HERE“⁵¹. Některá písmena z nápisu opadala či vybledla. Toto formální vodítko nás navádí

⁵⁰ IMDb. *No Country for Old Men* (2007). [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 20. 04. 2024]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0477348/?ref_=nv_sr_srs_g_0_tt_2_nm_6_q_tahle%2520ze.

⁵¹ Tento nápis je slovní hříčkou. Na takových cedulích bývá napsáno „Give your car a break“, což znamená „Dopřej svému autu přestávku.“ Ač se jedná o slova se stejnou výslovností, slovo „brake“ má jiný význam – jedná se o brzdu. Tvůrci tak opět pracují s konvencemi a nenaplněným očekáváním.

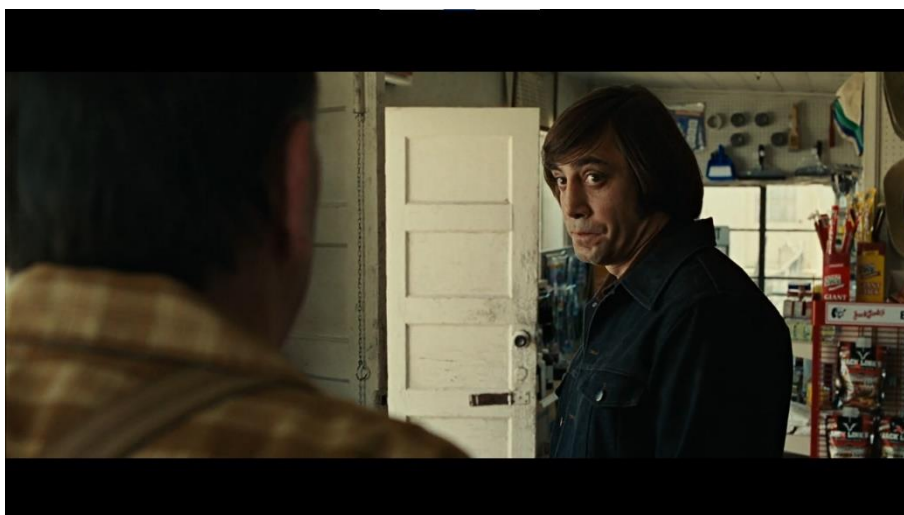
k myšlence, že se jedná o starý, nepříliš opečovávaný podnik uprostřed ničeho. Když Chigurh vstupuje do obchodu, v polocelku se uprostřed záběru nachází postarší prodavač (Gene Jones), který má sklopenou hlavu a něco si zapisuje. Chigurh jde původně jen zaplatit za palivo a oříšky z obchodu, prodavač se ale snaží být zdvořilý a vést neformální rozhovor. V průběhu dialogu se zvyšuje napětí, jelikož Chigurh mluví ve výhružných hádankách a diváci vědí, že už dva muže (z toho jednoho policistu) nemilosrdně zabil. Kamera střídá záběry s protizáběry. Pomalé tempo této scény je dalším faktorem, který pomáhá budovat napětí a tísnivou atmosféru. „Můžu vám ještě něco nabídnout?“ ptá se prodavač, na kterém je znát, že začíná být nervózní spolu s diváky. „Na to už jste se mě ptal,“ odpovídá Chigurh a ušklíbá se. Prodavači je situace velmi nepříjemná, jak můžeme vyčíst z jeho mimiky, a upozorňuje zákazníka, že bude zavírat. Z Chigurhova výrazu a chování můžeme poznat, že se náramně baví. Pokračuje v hovoru: „Kdy zavíráte?“ – „Ted’. Ted’ zavíráme,“ odpovídá prodavač. – „Ted’ není žádný čas. Kdy zavíráte?“ – „Zpravidla když se setmí. Když se setmí,“ opakuje nervózní prodavač.



Obrázek 27: Záběr polocelku ukazující prodavače; v pozadí za oknem můžeme vidět denní světlo.

V záběru polocelku je za prodavačem vidět skrz okno ven, kde je stále denní světlo. Chigurh to ze svého postavení vidí, tedy chápe, že mu prodavač lže a chce se ho co nejrychleji zbavit, a tak si povzdechne. „Nevíte, o čem mluvíte, je to tak?“ Chigurhovi bylo nepříjemné, když se ho prodavač začal vyptávat na osobní informace, jen aby zabil čas, a tak se teď vyptává on prodavače, v kolik chodí spát, jestli bydlí v tom domku vedle, a zabíjí tak nejen čas, ale jakýkoliv komfort, který do té chvíle v tom malém prostoru zbýval. Na stěnách prodejny jsou pověšené spousty věcí, zároveň je místnost nasvícena rozptýleným světlem. To dovytváří efekt stísněného prostoru. Chigurh mluví tichým, hlubším klidným hlasem a jeho klid budí hrůzu. Když dojí balíček oříšků, které jedl v průběhu konverzace s podobnými automatickými gesty, jako když jíme popcorn u sledování filmu, zeptá se: „Co nejvíc jste kdy ztratil při hodu mincí?“

Způsob, jakým oříšky jí, je dalším prvkem, jenž naznačuje, že se vrah baví. Chigurh se dále snaží donutit prodavače, aby si vybral, panna nebo orel. Prodavač chce vědět, o co se sází, diváci už možná tuší, že o svůj život. „Já to nemůžu říct za vás, nebylo by to fér,“ dodává Chigurh. Pojetí spravedlnosti a náhody touto postavou je sondou do násilné duše. Zabít policistu bylo fér, o osudu prodavače musí rozhodnout mince z roku 1958; toto zfanatizované jednání diváka nechává lépe poznat tuto hlavní zápornou postavu. Když prodavač díky správnému tipu vyhraje svou svobodu, Chigurh se lehce pousměje a říká: „Dobrá práce!“ Prodavač chce minci strčit do kapsy, ale dostane přednášku od svého zákazníka, aby si ji nedával jen tak do kapsy, je to přece jeho šťastný čtvrtáček. „Kam si ho mám tedy dát?“ – „Kamkoliv, jenom ne do kapsy, nebo se zamíchá s ostatními a stane se z něj jen obyčejná mince,“ odvětí Chigurh pozvedaje obočí a protahuje obličej v grimase říkající: „No, není to tak?“ Právě napětí vyeskalované detailním záběrem na minci, která odhaluje prodavačův osud, dává vyniknout tomuto zábavnému zakončení scény.



Obrázek 28: „No, není to tak?“

Tato situace je zábavná a vtipná, hlavně pro postavu Chigurha, ale také pro diváky. Dialog je totiž napsaný s důrazem na absurditu a sarkasmus. Chigurhem projevované pobavení je motivováno jeho komplexní a těžko pochopitelnou povahou. Jeho chování je prvkem, který spolu s pomalou dynamikou scény a prostorem působícím kvůli stylistickým prvkům stísněně, pomáhá budovat a udržovat napětí scény. Divák zde po nenaplněném očekávání další vraždy může pociťovat úlevu z odvráceného nebezpečí, která je jednou z funkcí smíchu. Zároveň je daná sekvence naplněna takovým napětím, že člověku ve smíchu brání. Během filmu *Tahle země není pro starý* se frekvence násilných scén zvyšuje, humor už se ale objevuje jen velmi zřídka.

Tahle země není pro starý je – dá se říci – nervy drásající thriller, ve kterém k humoru není příliš příležitostí. Násilí a lidská povaha jsou ústředním tématem tohoto filmu. Dochází zde i k násilí na zvířeti, je ale vykonáno v sebeobraně a na zvířeti, které bylo k násilí vycvičené. Jediná násilná scéna nějakým způsobem interagující s humorem je mnou analyzovaná scéna Chigurha s prodávacem. Přesvědčivý pomalý dialog budující napětí podporuje stísněná, málo osvětlená mizanscéna a také realistické herecké výkony obou postav.

11. Shrnutí kriminálních dramát *Fargo* a *Tahle země není pro starý*

Tahle země není pro starý a *Fargo* využívají komediálních konvencí poskrovnu. Pro obě analyzované scény těchto filmů platí, že tyto konvence fungují v rámci budování napětí, jako protipól k násilí, které se ve filmech odehrává. V obou filmech můžeme identifikovat stejné funkce komických scén: odvrácení nebezpečí. V případě *Farga* se jedná o odvrácení dočasné, v *Tahle země není pro starý* přichází na konci scény i úleva, která dovoluje chápat celou scénu v zábavném duchu. Ze stylistických prvků jsou společným prvkem záběry polodetailu tváří, v nichž můžeme číst emoce. Ve *Fargu* je zásadní také rámování a komplexní snímání děje v rámci mizanscény, zatímco pro *Tuhle zemi* je zásadnější intimní, stísněné prostředí vytvořené rozptýleným nasvícením a mizanscénou plnou rekvizit.

Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo zaměřit se na násilné scény ve filmech bratrů Coenových, které na diváka mohou působit jako komické. V teoretické části jsem si položila tuto výzkumnou otázku: jak a za použití jakých stylových prostředků dochází k danému efektu, tj. ke komedializaci násilných scén? Také mne zajímalo, jak tyto scény pracují s žánrovými konvencemi.

Abych mohla odpovědět na výzkumné otázky stanovené v teoretické části, analyzovala jsem v následující části práce jednotlivé filmy a srovnávala je pomocí jejich rozdělení do dvojic na základě žánrů. Těmito neoformalistickými analýzami jsem došla k závěrům a výsledkům, které popisuji v následujících odstavcích.

Využití stylových prostředků v rámci jednotlivých komických násilných scén je značně individuální a odvíjí se od toho, zda film buduje komediální atmosféru postupně a od začátku, či se jedná o defacto izolovaný jev. Často se ale opakují komické figury založené na parodii či absurditě, detailní záběry tváří, které umožňují srozumitelné čtení emocí díky mimice, a vtipné dialogy, které pracují s nadsázkou, ironií, sarkasmem a absurditou. V komediích *Potíže s Arizonou*, *Big Lebowski* a také v *Baladě o Busteru Scruggsovi* dotvářejí zkoumaný efekt také kostýmy. K zábavnému násilí dochází při momentech překvapení, přehnaných reakcích, ale také vtipným vypointováním situací.

Četnost komických scén můžeme přisuzovat žánru: zkoumaný jev byl s největší frekvencí využíván právě v komediích *Potíže s Arizonou* a *Big Lebowski*. To, že se humor tak často střetává s násilím, působí jako autorský znak tvůrčí dvojice Joela a Ethana Coenových. Zábavné násilí je totiž Coenovými využíváno i mimo komedie. Je zřejmé, že pro udržení vážné a tísnivé atmosféry ve filmech, které to vyžadují, jako jsou *Fargo* a *Tahle země není pro starý*, není mnoho prostoru pro komické scény či humor. Přesto se i v těchto filmech alespoň jedna taková scéna vyskytuje.

Coenové velmi často pracují s westernovými konvencemi, a právě jejich parodováním dosahují komického efektu, jak jsem se tímto jevem zabývala v podkapitolách věnujících se postavám Hie a Smallse z filmu *Potíže s Arizonou*, Dudea z *Big Lebowski* a Bustera Scruggse z *Balady o Busteru Scruggsovi*. Zároveň se jedná o části analýz, ve kterých jsem se věnovala hlavním postavám, působícím jako komické figury.

„Jako tvůrci jsou Coeni individualisté mezi individualisty. Na rozdíl od jiných současných nezávislých filmařů, jejichž filmy mají tendenci být autobiografickou výkladní skříní, to, co R. Barton Palmer nazývá ‚zvláštnostmi individuálního autorství‘ (2004: 28), Coenové dávají přednost práci v neosobních generických formách, měnící styl s každým novým filmem. Jedním z mála konzistentních vzorců jejich filmařského vývoje je snaha udělat v každém filmu něco jiného,“⁵² píše Jeffrey Adams. S tímto stanoviskem souhlasím a ke konzistenci tvorby Coenových bych doplnila opakující se prvek, dá se říct fenomén, využití násilných scén jako zdroje humoru a komediality. Použití násilných scén, které mají také komediálním podtext a mohou v divákovi spolu s obvyklými reakcemi, jako jsou strach, opovržení či úzkost, vyvolat také smích, je opakujícím se prvkem v různých filmech napříč žánrově různorodou filmografií bratrů Coenových.

⁵² ADAMS, Jeffrey. *The Cinema of the Coen Brothers: Hard-Boiled Entertainments*. New York: Columbia University Press, 2015. ISBN 978-0-231-17461-9. Str. 2.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

1. *The Ballad of Buster Scruggs* [film]. Režie Joel Coen, Ethan Coen. USA, 2018.
2. *Big Lebowski* [film]. Režie Joel Coen, Ethan Coen. USA, Velká Británie, 1998.
3. *Fargo* [film]. Režie Joel Coen, Ethan Coen. USA, Velká Británie, 1996.
4. *Jaws* [film]. Režie Steven Spielberg. USA, 1975.
5. *No Country for Old Men* [film]. Režie Joel Coen, Ethan Coen. USA, 2007.
6. *Limonádový Joe aneb Koňská opera* [film]. Režie Oldřich Lipský. Československo, 1964.
7. *Raising Arizona* [film]. Režie Joel Coen, Ethan Coen. USA, 1987.
8. *True Grit* [film]. Režie Joel Coen, Ethan Coen. USA, 2010.

Literatura

9. ADAMS, Jeffrey. *The Cinema of the Coen Brothers: Hard-Boiled Entertainments*. New York: Columbia University Press, 2015. ISBN 978-0-231-17461-9.
10. ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. Bloomsbury Publishing, 1999.
11. BARRIE, Gregg. *Going down the 'wabbit' hole: a remediative approach to the filmmaking of the Coen brothers*. University of Dundee, 2020. Dizertační práce. University of Dundee.
12. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.
13. EDELSTEIN, David, ALLEN, William Rodney (ed.). *The Coen Brothers: Interviews*. The University Press of Mississippi, 2006. ISBN-13: 978-1-57806-888-3. Dostupné také z: <https://archive.org/details/coenbrothersinte0000unse/page/n6/mode/1up>.

14. HIETALAHTI, J. Smash and Laugh: A philosophical analysis on the relationship between humour and violence. Online. *Comedy Studies*. 2020, roč. 11, č. 1, str. 36–46. ISSN 20406118. Dostupné z: <https://doi.org/10.1080/2040610X.2019.1692545>. [cit. 2024-01-29].
15. IMDb. *Big Lebowski (1998)*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 20. 04. 2024]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0118715/?ref_=ttawd_ov.
16. IMDb. *Fargo (1996)*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 20.04.2024]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0116282/?ref_=ttco_ov.
17. IMDb. *No Country for Old Men (2007)*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 20. 04. 2024]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0477348/?ref_=nv_sr_srgs_0_tt_2_nm_6_q_tahle%2520ze.
18. IMDb. *Raising Arizona (1987) – Company credits*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 20. 04. 2024]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0093822/companycredits/?ref_=tt_dt_co.
19. IMDb. *The Ballad of Buster Scruggs (2018) – Parents Guide*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 20. 04. 2024]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt6412452/parentalguide?ref_=tt_stry_pg.
20. IMDb. *True Grit (2010) – Parents Guide*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 20. 04. 2024]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt1403865/parentalguide?ref_=tt_stry_pg.
21. KRÄMER, Peter, SLOCUM, J. David (ed.). *Violence and American Cinema*. New York: Routledge, 2001. ISBN 9780203700570.
22. MITCHELL, Clark Lee, edit. SLOCUM, J. David. *Violence and American Cinema*. New York: Routledge, 2001. ISBN 9780203700570.
23. PALMER, Jerry. *Taking Humour Seriously*. London: Routledge, 1994. ISBN 0_203_38015_0.
24. SLOCUM, J. David. *Violence and American Cinema*. New York: Routledge, 2001. ISBN 9780203700570.

Seznam obrázků

Obrázek 1: Zasnoubení při odebírání otisků prstů; detail Hiových rukou nasazujících prstýnek na Edwinin prsteník.....	19
Obrázek 2: Pohyblivá kamera sleduje „malého žraloka“	23
Obrázek 3: Vyděšený a zpocený Hi si všímá batolete směřujícího ke dveřím; záběr z podhledu.	23
Obrázek 4: Polodetail s důrazem na Edwininu mimiku	25
Obrázek 5: Detail na Galeovu výsměšnou reakci	25
Obrázek 6: Stepní běžec zaujímající místo uprostřed záběru	29
Obrázek 7: Dude zaujímající místo stepního běžce	30
Obrázek 8: Dude plující vzduchem s panoramatem města v pozadí.....	32
Obrázek 9: Na zmenšeného Dudea se valí bowlingová koule, je vidět její stín.	33
Obrázek 10: Hlediskový záběr z vnitřku bowlingové koule	33
Obrázek 11: Hlediskový záběr z vnitřku bowlingové koule	34
Obrázek 12: Polodetail na osla, kterého trápí děti; v pozadí můžeme vidět Mattie s Roosterem, jenž právě sesedá z koně, aby oslu pomohl.....	38
Obrázek 13: „Kdo se směje naposled.....	39
Obrázek 14: ... ten se směje nejlíp,“ viz Roosterovy kožené boty ve středu záběru	39
Obrázek 15: Prolomení čtvrté stěny	41
Obrázek 16: Záběr celku, na kterém můžeme vidět ozbrojeného Joea, neozbrojeného Bustera a přihlížející osazenstvo salonu.....	43
Obrázek 17: Nečekaný zvrát situace	43
Obrázek 18: Joe je zastřelen svou vlastní rukou.	44
Obrázek 19: Buster Scruggs si získává publikum na svou stranu písni – polodetail na dříve rozklepaného hráče.....	45
Obrázek 20: Buster Scruggs tančící na stole; záběr z podhledu	45

Obrázek 21: Buster Scruggs se vytahuje svými schopnostmi, zatímco v pozadí můžeme vidět Joeova bratra, který konečně vyprostil zbraň z pouzdra.	46
Obrázek 22: Ponurá nálada plynoucí z bílé tmy po tzv. prolínačce	49
Obrázek 23: Jeanin pohled z okna.....	50
Obrázek 24: Neohrožený únosce se rozhlíží po domě, ale Jean nevidí.	50
Obrázek 25: Přímý záběr polocelku; v pozadí Jean na útěku	51
Obrázek 26: Čerpací stanice ve velkém celku	52
Obrázek 27: Záběr polocelku ukazující prodavače; v pozadí za oknem můžeme vidět denní světlo.	53
Obrázek 28: „No, není to tak?“	54

NÁZEV:

Násilí jako zdroj humoru ve filmech bratrů Coenových

AUTOR:

Maryam Amina Koucha

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRAKT:

Tématem této práce je neoformalistická analýza násilných scén, které vykazují komediální prvky. Ve svém výzkumu jsem se zaměřila na tvůrčí dvojici bratrů Coenových. Pro své zkoumání jsem vybrala těchto šest filmů: *Potíže s Arizonou* (1987), *Big Lebowski* (1998), *Opravdová kuráž* (2010), *Balada o Basteru Scruggsovi* (2018), *Fargo* (1996) a *Tahle země není pro starý* (2007). Filmy jsou vybrány tak, aby zahrnovaly co největší časový rozsah práce bratrů Coenových a zároveň aby se – v rámci rozdělení filmů do dvojic – jednalo o různé žánry. V analytické části se zabývám rozbořem formálních i stylových složek filmů a také žánrovými konvencemi. Filmy v žánrových dvojicích následně podrobuji komparaci. Ve svém výzkumu jsem došla k závěru, že zábavné násilí je konzistentním prvkem tvorby bratrů Coenových. Výsledkem mé práce je také určení kauzality mezi žánrem a četností zkoumaného jevu v jednotlivých filmech.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Joel a Ethan Coenové, neoformalismus, žánrové konvence, zábavné násilí, absurdní situace

TITLE:

Violence as a Source of Humour in Coen Brothers' Films

AUTHOR:

Maryam Amina Koucha

DEPARTMENT:

Department of Theater and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRACT:

The topic of this thesis is a neo-formalist analysis of violent scenes that exhibit comedic elements. In my research I focused on the creative duo of the Coen brothers. The six films I have chosen for my research are *The Trouble with Arizona* (1987), *The Big Lebowski* (1998), *True Grit* (2010), *The Ballad of Buster Scruggs* (2018), *Fargo* (1996) and *This Country's Not for Old Men* (2007). The films have been chosen to cover as much of the wide range of the Coen brothers' work over time as possible, while at the same time – within the division of the films into pairs – they are of different genres. In the analytical section, I analyse the formal and stylistic elements as well as genre conventions. Then I subject the films in genre pairs to comparison. In my research, I have concluded that entertaining violence is a consistent element of the Coen brothers' work. As a result of my work, I have also determined the causality between genre and the frequency of the phenomena under scrutiny in each film.

KEYWORDS:

Joel and Ethan Coen, neo-formalism, genre conventions, entertaining violence, absurd situations