

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Tragikomično a sarkasmus v režisérské tvorbě

Alexandera Payna

Magisterská diplomová práce

Autor: Barbora Greplová (Filmová věda / Anglická filologie)

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Olomouc, 2012

Prohlášení autorky

Předkládám svoji diplomovou práci na téma „Tragikomično a sarkasmus v režisérské tvorbě Alexandra Payna“ Univerzitě Palackého v Olomouci ke splnění požadavků pro titul Magistr věd. Prohlašuji, že jsem tuto práci napsala samostatně a dle mého nejlepšího vědomí neobsahuje žádný materiál, který by byl dříve někým jiným publikován nebo sepsán, kromě literatury a zdrojů v práci řádně uvedených.

.....

Barbora Greplová, Olomouc, 20. června 2012

Poděkování

Jsem vděčná panu Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D. za jeho podnětné připomínky, ochotu a asistenci při vedení mé diplomové práce. Zároveň bych chtěla poděkovat panu Alexanderu Paynovi za čas, který věnoval našemu rozhovoru, jenž posléze sloužil jako jeden ze zdrojů mé práce. V neposlední řadě mé díky jde knihovně na Hampshire College, Massachusetts, a jejímu personálu, který svou pomocí nemalou měrou přispěl výzkumu a zpracování tohoto komplikovaného tématu.

OBSAH

1. Úvod	6
1. 1 Vymezení pojmů	8
1. 2 Kritické vyhodnocení teoretické literatury	13
1. 3 Kritické vyhodnocení literatury zabývající se kontextem režisérovy tvorby	16
1. 4 Metodologie práce	18
1. 5 Srovnání s filmaři 90. let a počátku 21. století	21
1. 6 Paynova scénářistická tvorba	24
2. Postavy	27
2. 1 Společenské postavení a vztah postavy k okolí	30
2. 2 Izolace / integrace postavy	37
2. 3 Morální hledisko	40
2. 4 Životní situace / Odvaha a statečnost	47
3. Jednání	62
4. Styl	75
4. 1 Ironie a sarkasmus vytvářené kontrastem filmového obrazu a slova	78
4. 2 Ironie a sarkasmus vytvářené zesměšněním a zlehčováním vážného momentu	95
4. 2. a) Sarkasmus v <i>Občance Ruth</i> vyvolaný postavou Ruth a její jednoduchostí	96
4. 2. b) Sarkasmus v <i>Občance Ruth</i> vyvolaný fanatismem, prázdností a falší skupin	98
4. 2. c) Sarkasmus v <i>O Schmidtovi</i> vyvolaný zesměšněním a zlehčováním situace	101
4. 3 Ironie a sarkasmus vyvolané filmovými postavami	104
5. Závěr	107

6. Anotace	111
6. 1 Annotation	112
7. Prameny	113
8. Literatura	115
9. Přílohy	127
9. 1 Analyzovaná díla	127
9. 2 Rozhovor s Alexanderem Paynem	129

1. ÚVOD

„Zdrojem humoru jsou ty nejbolestivější situace, na které si vzpomenete. Pokud komedie není založena na bolesti, pak není doopravdy vtipná. Kdo se směje víc než lidé na smuteční slavnosti?“

-- Alexander Payne¹

Tragikomično je základním schématem lidské zkušenosti. Zatímco každý jedinec naplňuje tragický vzorec svou smrtí, podílí se zároveň na komické kontinuitě života společnosti.² Tragikomedie je tak přítomná v každodenním životě, tragédie s komedií jsou v něm neodmyslitelně spjaty. Neodlučitelnost obou žánrů v moderním dramatickém díle si uvědomuje i americký režisér Alexander Payne.

Ve své diplomové práci se budu zabývat režisérskou tvorbou tohoto režiséra se zaměřením na celovečerní filmy *Občanka Ruth*³ (1996), *Kdo s koho* (1999), *O Schmidtovi* (2002) a *Bokovka* (2004). V těchto dílech budu sledovat prvky tragikomedie a sarkasmu, které ve větší či menší míře prostupují každý režisérův film, a jsou tak charakteristickým emblémem Paynovy tvorby.

Jako nejstaršímu ze skupiny filmařů, kteří ve stejné době režisérsky debutovali prvními dlouhometrážními filmy a kteří se řadí (přinejmenším svou ranou tvorbou) k nezávislým filmařům přelomu tisíciletí⁴, zatím nebyla Alexanderu Paynovi a čistě jeho režijní tvorbě věnována dostatečná literárně-kritická pozornost. Z dostupných materiálů vyplývá, že větší zájem se o něj projevil, až když jeho dílo začalo tíhnout od nezávislého filmu k mainstreamu, aniž by však bylo hollywoodským systémem pohlceno⁵. Jeho režisérským kolegům, Paulu Thomasovi a Wesu Andersonovým již byla věnována literárně-kritická pozornost a o jejich životě a díle v posledních několika letech vyšly

¹ MOTTRAM, James. *The Sundance Kids: How the Mavericks Took Back Hollywood*. New York : Faber and Faber, 2006, p. 141. ISBN 978-0-571-22267-4.

² LANGER, Susanne K. *Feeling and Form*. New York : Charles Scribner's Sons, 1953, p. 363. ISBN 0684155389.

³ Alternativní název, užívaný v české distribuci společností Bonton Home Video, je *Fetačka*.

⁴ Například Paul Thomas Anderson a Wes Anderson, oba s Paynem debutovali roku 1996.

⁵ Jak tomu je například u režisérů Bryana Singera a Anga Lee, kteří debutovali krátce před Paynem.

publikace *Paul Thomas Anderson: From Hard Eight to Punch-Drunk Love*⁶ a *Wes Anderson: Why His Movies Matter*⁷. Je tedy na čase odpovědět na otázku, „Proč jsou důležité filmy Alexandra Payna?“ Jeho důležitost dle mého názoru spočívá právě v tragikomickém nahlížení na život, tak jak je to zobrazeno v jeho filmech.

Cílem práce bude postihnout tragikomické a sarkastické prvky v Paynově tvorbě. Tragikomedie bude analyzována z hlediska postav, jednání a stylu, přičemž sarkasmu bude věnována větší pozornost právě v rámci kapitoly o stylu.

Filmová postava je v Paynových snímcích reprezentována průměrným obyčejným člověkem, který stojí ve středu těchto filmů a pozornost je soustředěna na jeho život a každodenní problémy. Režisér zkoumá jeho cíle a sny v kontrastu k realitě, která mu ve většině případů znesnadňuje jejich naplnění a vede k hořkému vystřízlivění. Zaměřuje se na to, jakým způsobem se jedinec vyrovnává s nenadálými situacemi, které ho zčista jasna potkávají. Práce se také bude zabývat vztahem postav k rodině, přátelům a obecně společnosti, stejně jako se zaměří na jejich charakterové vlastnosti.

Práce dále rozebere tragikomedii z hlediska jednání, děje, se zaměřením na diváckou percepci a vyvolané emoce, a zanalyzuje význam happy endu v těchto tragikomických filmech s přihlédnutím k ambivalenci diváckého vnímání a režisérově dvojí perspektivě⁸ analyzovaných snímků.

Významnou roli představuje časté použití voice-overu, který bude jedním ze zásadních instrumentů zkoumaných v rámci stylu Paynových filmů. Tento nástroj zpochybňuje naše povědomí o pravdivosti výpovědí postav. Zprostředkovává nám lépe kontrast toho, co si postavy myslí a jaká je skutečnost. „Pravda“ je tak podávána z vícera úhlů a daný kontrast slouží jako zdroj tragikomedie a

⁶ ROOT, Colin. *Paul Thomas Anderson: From Hard Eight to Punch-Drunk Love*. Lambert Academic Publishing, 2009. 64 pp. ISBN 978-3-8383-2255-1.

⁷ BROWNING, Mark. *Wes Anderson: Why His Movies Matter*. 1st ed. Santa Barbara : Praeger, 2011. 190 pp. ISBN 978-1598843521.

⁸ V souvislosti s tragikomedii je dvojí perspektivu nutno chápat jako přístup režiséra, který k situacím ve svém filmu přistupuje tragicky i komicky. Film vytváří s vědomím, že interpretace i nahlížení na něj může být dvojí.

sarkasmu. Pozornost zde bude věnována nejen zmíněnému kontrastu, ale také funkci zesměšnění a zlehčení vážné situace, která dosahuje stejného výsledku jako dříve zmiňovaný způsob.

Celá práce tak zanalyzuje, jakým způsobem režisér prvky tragikomedie a sarkasmu ve svých filmech využívá, jak je rozvíjí a jaká vyznění tato témata mají v kontextu celého díla.

Neméně důležitou součástí práce je vřazení Paynovy režisérské, potažmo scénáristické tvorby do kontextu kinematografie nezávislých amerických filmařů od 90. let 20. století až do současnosti. Alexander Payne je považován za nezávislého filmaře, tato práce tudíž ukáže historické pozadí kinematografie, ve které Paynova tvorba, stejně jako tvorba jeho kolegů, vzniká, a jak jsou výsledná díla zvnějšku ovlivňována situací ve filmovém průmyslu.

1.1 Vymezení pojmů

MERKURIUS: „Co? Chmuříte své čelo, že jsem povídal o tragédii? Bůh jsem přece – změním to. Když chcete, tuhle tragédii předělám na komedii, ale verše zůstanou. Chcete to, nebo ne? Ó, jak jsem zpozdilý, jako bych nevěděl, že ano – vždyť jsem bůh. Víím přece dobře, co si o tom myslíte: udělám tragikomedii – smíchám to;“
-- Plautus, *Amfitryon*⁹

Tragikomedie jako žánr a sarkasmus jako druh humoru jsou neodmyslitelnou součástí dramatických umění už od dob antiky, kam také sahá jejich původ. Tragikomedie v sobě spojuje prvky tragédie a komedie a názvu *tragico-comoedia* poprvé užil Plautus v předmluvě své divadelní hry *Amfytrion* z 2.–3. století př. n. l. Tragikomedie dosáhla velkého rozkvětu hlavně v době renesance v Shakespearových

⁹ PLAUTUS. *Amfitryon a jiné komedie*. 1. vyd. Praha : Svoboda, 1978, s. 204.

a Molièrových dramatech. V 19. a 20. století dala tragikomedie vzniknout novým druhům dramatu, jehož novodobým vyústěním je absurdní drama. Francouzský teatrolog Patrice Pavis uvádí, že tragikomedie je v současnosti stále oblíbenější právě díky svému výsměchu, absurditě a grotesknosti.¹⁰ Spojení tragédie a komedie v moderní době je v podstatě nezbytné, hlavně s ohledem na společenskou situaci 20. století, na válečné a poválečné období, které do umění vrhlo obrazy zničeného světa bez iluzí, světa plného konfliktů.¹¹ „Realistické a předabsurdní období v [tragikomedii] vidí výraz beznadějně lidské situace (...), současnost se s ním naopak plně ztotožňuje (...).“¹² Friedrich Dürrenmatt „vidí v naší době tragické prvky, které však už nelze ztvárnit v tragédii.“¹³ Spojení tragična a komedie je tak přirozeným výsledkem potřeby naší doby.

V rámci tragikomedie dochází k neutralizaci obou protikladných žánrů, oba jsou tedy navzájem neodlučitelně provázány. Pavis ve svém *Divadelním slovníku* cituje německého filozofa Georga Wilhelma Friedricha Hegela,

„subjektivita, která bývá komického rázu, je v tragikomedii traktována vážně, zatímco tragično je oslabeno konečným smírem (...). Na druhé straně (...) tragédie vždycky obsahuje moment tragické ironie nebo komickou mezihru a komedie často otevírá znepokojivé perspektivy (...). (...) komedie implicitně obsahuje tragédii, jež není nic jiného než neukončená komedie.“¹⁴

Samotný pojem tragikomedie není úplně přesně vymezen, jak píše literární kritik Štěpán Vlašín,

„někdy se jí rozumí vážný děj s humorným rozuzlením, jindy naopak komediální zápleтка ústící do vážného nebo tragického

¹⁰ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 2003, s. 411. ISBN 8070081570.

¹¹ Tamtéž, s. 19.

¹² Tamtéž, s. 411.

¹³ Tamtéž, s. 411.

¹⁴ Tamtéž, s. 411.

řešení. V obou variantách se tragično i komično organicky prolínají, ať už formou kontrastu (...), nebo stálou přítomností komického i tragického živlu v syžetu i postavách (...)¹⁵.

Nesnáze při snaze definovat tento pojem potvrzuje i Verna A. Fosterová¹⁶ v rozsáhlé publikaci o tragikomedii, *The Name and Nature of Tragicomedy*¹⁷:

„Vzhledem k tomu, že jsou tragédie i komedie tak různorodé a samy o sobě těžko definovatelné, tragikomedie je obzvláště kluzký žánr, který může zahrnovat tragično i komično, melodrama i frašku, romantiku i satiru v různých kombinacích. Někteří kritici popírají její existenci, popřípadě ji neuznávají jako samostatný žánr.“¹⁸

Absenci jednotné definice zmiňuje i Faye Ran-Moseleyová v knize věnované tragikomedii a tragikomické postavě, *The Tragicomic Passion*¹⁹,

„Absence norem (...) zanechala moderní kritiky v nezáviděníhodné pozici, kdy musí vysvětlovat míšení protikladů jako směs, v níž tragično a komično operují podle nových konvencí a interpretací. Tragikomedii chybí důsledná tradice historických příkladů, které by napomohly k její definici.“²⁰

¹⁵ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. 2. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1984, s. 390.

¹⁶ Verna A. Fosterová působí jako profesorka angličtiny na Loyola University v Chicagu. Zaměřuje se na moderní drama, Shakespeara, ženy v dramatu a teorii dramatu.

¹⁷ FOSTER, Verna A. *The Name and Nature of Tragicomedy*. Aldershot : Ashgate Publishing Limited, 2004. 230 pp. ISBN 978-0754635673.

¹⁸ Tamtéž, s. 10.

¹⁹ RAN-MOSELEY, Faye. *The Tragicomic Passion*. New York : Peter Lang, 1994. 200 pp. ISBN 0-8204-1551-0.

²⁰ Tamtéž, s. 58.

Sarkasmus je jedním z druhů humoru, stejně jako ironie, absurdno a groteskno, které v sobě směšují prvky tragédie a komiky. Jak píše Fosterová,

„Tragikomedie často zahrnuje související literární fenomény, jako je humor (...), černý humor, satira, ironie a groteskno – to je ta komická hrůza, která v nás vyvolává smích (často nepříjemný) a/nebo potěšení ze strachu.“²¹

Vzhledem k faktu, že různé druhy humoru v sobě spojují prvky tragédie a komedie, pro jasnější vymezení pojmu sarkasmu nám pomůže srovnání daného druhu s dalšími avšak rozdílnými.

Ironickou se rozumí taková výpověď, za jejímž „prvním, zřejmým významem [se] skrývá smysl jiný, hlubší, dokonce protichůdný“²². V ironii často dochází k tomu, že má „hrdina naprosto mylnou představu o vlastní situaci a řítí se do zkázy, přesvědčen, že vyvázne se zdravou kůží“²³. Jak píše Lederbuchová v *Průvodci literárním dílem*²⁴, ironie si klade za cíl „zlehčit či zesměšnit dané téma“²⁵. Postava může také využít tzv. sokratovské ironie, aby znicotněla vlastní osobu, připuštění neznalosti pak vede ke skutečnému poznání.²⁶

Sarkasmus je zesílením této ironie. Oba druhy humoru využívají kontrastních výpovědí za účelem zesměšnění a předpokládají, že divák si je vědom pravé skutečnosti věcí. Odvíjí se od řeckého slova „sarkadzein“ = sekat do masa, rvát maso,²⁷ a znamená zraňující výsměch. „Jestliže ironické vyjádření může působit ještě přátelsky nebo dobromyslně, v sarkasmu převažuje nenávistný nebo cynický pocit, autorem nijak nezastíraný.“²⁸ Sarkasmus byl oblíbený zvláště

²¹ FOSTER, cit. 16, s. 14.

²² PAVIS, cit. 9, s. 208-209.

²³ Tamtéž, s. 209.

²⁴ LEDERBUCHOVÁ, Ladislava. *Průvodce literárním dílem*. 1. vyd. Praha : H+H, 2002. 355 s. ISBN 8073190206.

²⁵ Tamtéž, s. 128.

²⁶ VLAŠÍN, cit. 14, s. 159.

²⁷ Tamtéž, s. 335.

²⁸ Tamtéž, s. 335.

v antice mezi politiky a řečníky, jako byl Démostenés nebo Cicero. Jeho obliba pokračovala i do pozdějších dob (v Anglii to byl například Jonathan Swift se svými pamflety). Častým nástrojem sarkasmu je černý humor.²⁹

Groteskní humor je takový druh komiky, pro který je charakteristický „karikaturní, burleskní či bizarní ráz“³⁰. Je založen na principu deformace a na rozdíl od absurdního humoru má smysl pro logiku, která se projevuje záběrem na konkrétnost a realistický detail³¹. Stejně jako tragikomičnost, tak i grotesknost v sobě mísí tragédii a komedii, „[v]ýsledkem je směs žánrů a stylů, komičnost, která ‚skřípe‘ a znemožňuje divákovi bezstarostně se smát či plakat“³². Pro groteskní humor je také specifická kritika toho, na co svým humorem poukazuje.

Absurdní humor v sobě směšuje jak tragické, tak i komické prvky a směřuje právě k jednomu z těchto žánrů.³³ Výsledný humor divák vnímá jako nerozumný, nesmyslný a nelogický vůči ostatnímu textu či scéně. Popírá zároveň i jakékoliv společenské zákony a principy.³⁴ Absurdní humor je vyhrocením groteskna. Stojí tak v částečné opozici vůči ironii a sarkasmu, které jsou založené na tom, že divák zná pozadí toho, o čem je řeč a je sto pochopit danou situaci. Logika a pochopení je pro ně nezbytné. Logika může za určitých okolností částečně převážit nesmyslnost situace a vyvolat tak u diváků smích, může být také ale „hořkým výrazem skepse individua, slabého a bezmocného postavit se svou logikou nelogičnosti světa (...)“³⁵.

Žánr tragikomedie v sobě může zahrnovat jakýkoliv z těchto druhů komiky. Záleží na tom, který prvek převáží a v čem spočívá zdroj humoru, co jej vyvolává, a jakou roli v něm hrají tragické aspekty.

²⁹ LEDERBUCHOVÁ, cit. 24, s. 296.

³⁰ PAVIS, cit. 9, s. 166.

³¹ Tamtéž, s. 166.

³² Tamtéž, s. 166.

³³ LEDERBUCHOVÁ, cit. 24, s. 6.

³⁴ PAVIS, cit. 9, s. 19.

³⁵ LEDERBUCHOVÁ, cit. 24, s. 6.

1.2 Kritické vyhodnocení teoretické literatury

Výlučně pojem tragikomedie nebo sarkasmu ve filmu nebyl doposud nikým popsán. V rámci svého bádání po relevantní literatuře jsem navštívila knihovny v České republice, Spojených státech amerických a Irsku³⁶; prozkoumala elektronické databáze teoretických prací³⁷, stejně jako portály books.google.com a www.amazon.com.

Jediným pozitivnějším výsledkem mého průzkumu byla kniha *The Tragomic Passion* od Faye Ran-Moseleyové. Tato autorka analyzuje tragikomedii v rámci divadla, literatury a filmu stejnou měrou. Soustřeďuje se však na ty aspekty, které jsou společné všem zmiňovaným dramatickým uměním. Nevěnuje se filmu samotnému a nesnaží se hledat jeho typické tragikomické znaky. Další prozkoumané knihy zabývající se tragikomedii či sarkasmem spojují tyto pojmy s divadlem nebo literaturou a jen velmi sporadicky se objevuje příklad filmového díla. Pokud se příklad vyskytne, slouží spíše jako doplnění, popřípadě dochází ke krátké komparaci konkrétního divadelního díla s jeho filmovým zpracováním. Pozornost však nikdy není věnována čistě filmovým prostředkům či filmovému obrazu.

Nosnou kostrou mojí práce je definice tragikomedie v Pavisově *Divadelním slovníku*, který svou stručností a jasností, zároveň však i strukturou, představuje pro mé téma vhodný odrazový můstek. Tragikomično definuje třemi kritérii:

1. Postavy patří k lidovým i aristokratickým vrstvám, takže se hranice mezi tragédií a komedií stírají.
2. Jednání je vážné, dokonce i dramatické, ale nekončí katastrofou, v níž by hrdina zahynul.

³⁶ Krom českých knihoven, jsem prozkoumala databáze knihoven Hampshire College (USA), Smith College (USA), Amherst College (USA), Mt Holyoke College (USA), University of Massachusetts (USA), Trinity College (Irsko) a University College Dublin (Irsko).

³⁷ Jstor.org, EBSCOhost, WorldCat, Film Literature Index, FIAF International Index to Film Periodicals Plus.

3. Styl osciluje mezi „vysokým a nízkým“, vzletný a emfatický jazyk tragédie se mísí s každodenním a vulgárním jazykem komedie.³⁸

Pavisova kritéria se dají aplikovat na různé aspekty filmového média, neplatí pouze pro divadlo a literaturu. Jeho členění je tak pro mou práci zásadní. K upřesnění budu využívat i dalších teoretických knih, a sice z toho důvodu, že Pavis svá kritéria tragikomedie detailněji nerozvádí.

Jedná se především o již zmíněnou *The Tragicomic Passion* Faye Ran-Moseleyové, kde autorka definuje moderní tragikomedii čtyřmi základními kritérii:

1. Nejednoznačná, dvojitá perspektiva, z nichž jedné chybí řešení, usmíření nebo náhrada.
2. Rozporuplná nebo ambivalentní nálada a vlivy.
3. Problematický a často proměnlivý protagonista.
4. Zahrnutí destabilizujícího a non-naturalistického stylu nebo strategie, např. surrealismus nebo absurdnost, fantazie nebo groteskno.³⁹

Verna A. Fosterová svojí rozsáhlou publikací *The Name and Nature of Tragicomedy* slouží jako další nezbytný zdroj vymezení tragikomedie ve všech třech aspektech, které budou sledovány u Paynova díla. Fosterová se zabývá historickou manifestací a proměnou tragikomedie, přičemž každé období tragikomedie doprovází detailní analýzou příkladného díla.

Má práce také využívá obecných definic tragikomedie z pera Davida L. Hirsta a jeho krátké studie nazvané *Tragicomedy*⁴⁰. Podobně jako Fosterová, i Hirst se zabývá tragikomedii v průběhu věků a staletí a aplikuje své teze a zjištění na konkrétních dílech.

³⁸ PAVIS, cit. 9, s. 411.

³⁹ RAN-MOSELEY, cit. 18, s. 58.

⁴⁰ HIRST, David L. *Tragicomedy*. London : Methuen, 1984. 141 pp. ISBN 0-416-32770-2.

V kapitole o postavách je využito dalších tří významných teoretických knih. Jedním ze zdrojů je Aristotelova *Poetika*⁴¹, která rozebírá tragédii a komedii ve vzájemném vztahu a negativním vymezením tak dopomůže jasnější představě o povaze tragikomičnosti postav v Paynových filmech. Aristotelovy práce využívám z toho důvodu, že žádný z citovaných autorů neposkytuje jasnější rozdělení typologie tragikomických hrdinů. Jisté dělení lze najít u Fosterové, Hirsta a Ran-Moseleyové, kteří analyzováním tragikomedie a její proměnlivosti v průběhu staletí poukazují na odlišnosti a posun v charakteru hrdiny renesanční tragikomedie a tragikomedie moderní. Každý z autorů však vytváří vlastní definici tragikomického hrdiny, kterou pak aplikuje na konkrétní dramatická díla. Podle mého soudu tak tragikomický hrdina nepodléhá žádné jasněji definovatelné typologii právě kvůli nejasné definici smíšeného žánru tragikomedie a kvůli její historické proměnlivosti.

Charakterizací a teorií postavy se kromě Aristotela zabývají také eseje z *Anatomie kritiky*⁴² Northropa Frye, zvláště pak první esej „Historická kritika: teorie modů“, kde se Frye soustředí na členění fiktivních děl v rámci tragických a komických modů, přičemž každému z těchto modů přísluší jeho typický hrdina. Frye ve svém tragi/komickém členění přímo navazuje na Aristotela a rozvíjí tvrzení obsažená v *Poetice*. Na *Poetiku* navazuje i Seymour Chatman v jedné z kapitol *Příběhu a diskursu*⁴³. Poukazuje na nevhodnost Aristotelova spisu pro obecnou teorii postavy a stejnou měrou se zabývá dalšími skupinami/teoretiky, kteří se významně podíleli na vytváření teorie postavy, jako například strukturalisty či formalisty. Chatmanovy poznatky pomáhají přistupovat k teorii postavy modernějším a komplexnějším způsobem, než jak je tomu u Aristotela. Kromě záběru na postavy v rámci příběhu, Chatman soustředí pozornost i na události v příběhu, stejně jako na roli autora/vypravěče v rámci diskursu.

⁴¹ ARISTOTELES. *Poetika*. 6. vyd. Praha : Orbis, 1964. 97 s.

⁴² FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003. 440 s. ISBN 80-7294-078-3.

⁴³ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs*. 1. vyd. Brno : Host, 2008. 328 s. ISBN 978-80-7294-260-2.

Výkladové slovníky literárních termínů, *Průvodce literárním dílem* Ladislavy Lederbuchové a *Slovník literární teorie* od Štěpána Vlašína, jsou jasným a srozumitelným zdrojem termínů jako je sarkasmus či ironie a jako takových je těchto knih využito.

1.3 Kritické vyhodnocení literatury zabývající se kontextem režisérovy tvorby

Do současné doby se nikdo nezabýval komplexnější a důkladnější analýzou Paynovy tvorby. Nikdo se jeho kinematografii nevěnoval z hlediska jednoho z hlavních rysů jeho filmové práce, a sice tragikomického a sarkastického pohledu na život průměrného amerického člověka. Informace o jeho filmech se objevují spíše útržkovitě ve formě kratších a zobecňujících analýz jednotlivých filmů ve sbornících či filmových přehledech, kde je také ve většině případů jeho tvorba srovnávána s díly jiných režisérů jeho generace.

Interpretaci dvou Paynových filmů nabízí kniha Roberta K. Johnstona s názvem *Useless Beauty: Ecclesiastes through the Lens of Contemporary Film*⁴⁴, kde autor v první řadě rozebírá, z jakého prostředí režisér pochází a jaké jsou možné vlivy na jeho dílo. Poté se soustředí na analýzu snímků *Občanka Ruth* a *O Schmidtovi*. Je důležité poznamenat, že je tato kniha psána v duchu eklesiasmu, téměř až z nihilistického pohledu na život; na život, který je plný utrpení a bolesti a člověk s tím nic nezmůže. Proto je Paynova tragikomická a sarkastická tvorba v Johnstonově pojetí obalena ještě přídatnou vrstvou pochmurnosti. Tato publikace je pro mou práci vhodná, protože se zaměřuje na zdroje tragiky v daných filmech. Johnstonovy analýzy se točí kolem tvrzení, že

„naše nejlepší snahy a naše nejupřímnější píle někdy nevytváří nic, co by stálo za to, co by mělo význam. Existuje rozpor mezi tím, co považujeme za realitu a co se ukáže být skutečností, co by

⁴⁴ JOHNSTON, Robert K. *Useless Beauty: Ecclesiastes through the Lens of Contemporary Film*. Grand Rapids : Baker Academic, 2004. 208 pp. ISBN 0-8010-2785-3.

mělo být a co skutečně je, mezi hodnotami, na kterých pracujeme, a životem, který nakonec žijeme. Tato mezera—tato propast, tento nepříjemný prostor mezi našimi představami a skutečností—je prostorem, ve kterém se pohybuje Payne a spisovatel eklesiasmu.“⁴⁵

Právě tento „prostor“ mezi sny a skutečností vytváří a je zároveň zdrojem tragikomična, které zobrazuje Alexander Payne ve svých filmech.

Kniha *American Independent Cinema*⁴⁶ Geoffa Kinga rozebírá americký nezávislý film, do kterého se Paynova tvorba obecně řadí. Dívá se na tento proud americké kinematografie z hlediska historie a měnícího se chápání názvu „nezávislý“. Analýzou se zaměřuje na základní koncepty tohoto filmového odvětví, jako je žánr, forma a narativ, a soustředí se na alternativní tendence v nezávislém filmu posledních třiceti let. Zabývá se také důležitou oblastí splývání nezávislého filmu s mainstreamovou produkcí, tzv. Indiewoodem. Tento faktor je u Payna, potažmo i dalších režisérů jeho generace, hodně nápadný, vzhledem k tomu, že i sám režisér říká, že se nepokládá za nezávislého filmaře.⁴⁷ Payne tak přinejmenším nečiní v tom smyslu, že by šel ostře proti mainstreamovému hollywoodskému filmu.

Dalším zdrojem informací o režisérově tvorbě ve srovnání s filmaři jeho generace je kniha *The Sundance Kids: How the Mavericks Took Back Hollywood* Jamese Mottrama. Mottram zde věnuje celou kapitolu tzv. druhé vlně „samorostů“⁴⁸, společně s Paulem Thomase Andersonem a Wesem Andersonem, kteří debutovali koncem 90. let, a přidali se tak do řady nezávislých filmařů, jako byl David Fincher, Quentin Tarantino nebo Bryan Singer, jež debutovali o pár let dříve. Sleduje jejich kariéru průběžně od počátků, jak se konkrétně jejich

⁴⁵ Tamtéž, s. 149.

⁴⁶ KING, Geoff. *American Independent Cinema*. Bloomington : Indiana University Press, 2005. 294 pp. ISBN 0-253-21826-8.

⁴⁷ DĚDEK, Honza. Svět nezávislých mě nezajímá: Alexander Payne a jeho osobní filmy. *Právo: Festivalový deník*, 5. 7. 2005, s. 2.

⁴⁸ V originále „maverics“.

„nezávislost“ vyvíjela. Každého z režisérů analyzuje z hlediska jejich vlastního života a problémů, kterými se potýkali na začátku své profesionální kariéry, a jak už samotný název knihy napovídá, jak byly jejich filmy ovlivněny festivalem Sundance. Mottram dále sleduje filmařské vlivy a vzory, které pomáhaly určit profesionální směr, jímž se daní režiséři vydali. Mottram zasazuje Paynovo dílo právě do oblasti satiry. „Doposud byla komedie – nebo přesněji řečeno satira – jeho hlavním výrazovým prostředkem.“⁴⁹ Věnuje také část své pozornosti režisérovi pravidelným spolupracovníkům, kteří tvoří téměř neměnnou součást jeho pracovního týmu.

Knihy esejů nazvaná *Contemporary American Independent Film: From the Margins to the Mainstream*⁵⁰ se soustřeďuje na současný nezávislý film ve Spojených státech, který se velmi posunul od okraje kinematografie a přiblížil se k mainstreamovému filmu. Popisuje hlavně „ekonomické a ideologické důsledky, které doprovází zařazení současných amerických nezávislých snímků mezi mainstream a na okraje kinematografie“⁵¹. V těchto samých kolejích nahlíží i na Paynovu kinematografii, konkrétně pak na snímek *Kdo s koho*.

1.4 Metodologie práce

Metodologicky má práce vychází z analýzy tragikomických prvků a sarkasmu a jejich následné interpretace v rámci Paynovy tvorby.

Trojí členění Pavisovy definice tragikomedie na postavy, jednání a styl představuje ideální odrazový můstek pro snazší definování a zařazení Paynova díla v rámci teorie tragikomedie. Teoretikové zabývající se tragikomedii zaměřují svou pozornost hlavně na postavy a jednání, přičemž Pavisova definice stylu mi dává možnost zahrnout do analýzy i juxtapozici filmového obrazu a zvuku, spojení „vysoké“ tragédie s „nízkou“ komedií prostřednictvím obrazu a slova. Stylem zde tedy neoperuji ve smyslu, který mu přiřkli

⁴⁹ MOTTRAM, cit. 1, s. 141.

⁵⁰ HOLMLUND, Chris. Generation Q's ABCs: queer kids and 1990s' independent films. In HOLMLUND, Chris, WYATT, Justin (ed.). *Contemporary American Independent Film: From the Margins to the Mainstream*. London : Routledge, 2005, pp. 177-191. ISBN 0-415-25487-6.

⁵¹ Tamtéž, s. 1.

neoformalisté, ve své práci se nebudu zabývat čistě filmovým stylem. Stylem zde rozumím spojení vysokého a nízkého, tragédie a komedie, v rámci obrazu a zvuku, jejichž spojení nebo kontrast tvoří tragikomedii potažmo sarkasmus.

Struktura mé práce sleduje Pavisovo členění, je rozdělena na „Postavy“, „Jednání“ a „Styl“. Kapitulu o postavách stavím na několika teoretických knihách, protože Pavisova definice tragikomických postav poskytuje pouze stručný popis. Pro stanovení extrémních mezí tragikomedie využívám Aristotelovy *Poetiky* a jeho definic tragického a komického hrdiny. Stanovení těchto protipólů mi dopomáhá poukázat na tragikomičnost Paynových postav a jejich pozici mezi tragédií a komedií.

Při analyzování Paynových filmových postav mi dále slouží práce zabývající se teorií postavy: *Anatomie kritiky* Northropa Frye a *Příběh a diskurs* Seymoura Chatmana. Oba na Aristotelovo dílo navazují a tvoří tak spojnicí mezi antickou „neotřesitelnou“ pravdou a moderním nahlížením na dramatickou postavu. Frye v první eseji své knihy soustředí svou pozornost na mody fiktivních děl. Vyčleňuje pět druhů modů, pět druhů fiktivních děl, a každý z těchto zmiňovaných má ve svém středu charakteristickou postavu, mu příslušného hrdinu. Paynovi hrdinové spadají ve Fryeho členění do čtvrtého modu, který autor nazývá nízkým mimetickým modem. Tento modus je charakteristický zpravidla pro komedie a realistickou prózu a daný hrdina se nejvíce přibližuje obyčejnému člověku, respektive je typickým příslušníkem společnosti. Frye také poukazuje na rozdílné chápání slova „hrdina“ v rámci tohoto modu, i posléze v modu nižším, ironickém, který může být vystopován v případě filmu *Občanka Ruth*.

Seymour Chatman poukazuje ve svém díle na nevhodnost Aristotelovy teze, že postavy mají sekundární funkci v příběhu, že jsou svým způsobem ploché, aniž by vždy oplývaly hlubší psychologií či komplexnějším morálním charakterem. Modernější přístup tohoto teoretika tak napomáhá mé analýze charakteru Paynových filmových postav.

Kapitola o jednání vychází z definic tragikomedie různých autorů, především Patrice Pavise, Faye Ran-Moseleyové, Verny A. Fosterové a Davida L. Hirsta. Jejich rozborů je využito v rámci vyčlenění typických znaků jednání tragikomedie, jako je hrozba/odvrácení smrti, happy end, percepce a reakce diváků. Reakce obecnstva jsou smíšeného rázu díky souběžnému působení tragické a komické linie příběhů. Rozebírány jsou zvláště emoční reakce.

V rámci jednání je využito i teoretických prací pohlížejících na tragikomedii ze syntaktického/sémantického hlediska. Práce Alastaira Fowlera, *Kinds of Literature*⁵², se zabývá rozlišením žánru a modu v souvislosti se samotným termínem tragikomedie. *Film/Žánr* Ricka Altmana⁵³ zařazuje definování takovýchto termínů do textu, tudíž do syntakticko-sémantické sféry, poukazuje ale i na důležitost vnímání okolního kontextu, jako je např. percepce diváků.

V kapitole o stylu se zaměřuji na juxtapozici obrazu a zvuku především ve spojení se sarkasmem, který je vyvoláván hlavně daným kontrastem/spojením. Jeho zdrojem mohou být ale i samotné postavy, které skrze sarkasmus komunikují. Sarkasmus je v těchto případech neodmyslitelnou součástí tragikomedie. Důležitou roli tu hraje role implikovaného autora, kterým je ve filmech sám Alexander Payne. Daný fenomén je rozebírán v jedné z podkapitol *Příběhu a diskursu* Seymoura Chatmana. Teoreticky je kapitola podložena také definicemi sarkasmu a ironie zmiňovaných autorů Pavise, Lederbuchové a Vlašína.

Dalšími ze zásadních zdrojů informací pro mou celkovou práci jsou samotné Paynovy snímky stejně jako rozhovor s režisérem, který jsem vedla v červnu 2011 v Omaze a ve kterém blíže komentuje danou tematiku.

⁵² FOWLER, Alastair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Boston : Harvard University Press, 1985. 368 pp. ISBN 978-0674503564.

⁵³ Používám český článek Pavla Skopala, „Psát dějiny použití filmových žánrů“, který rozebírá dílo *Film/Žánr* filmového teoretika Ricka Altmana.

1.5 Srovnání s filmaři 90. let a počátku 21. století

Alexander Payne, pravým jménem Alexander Constantine Papadopoulos, se narodil v Omaze ve státě Nebraska roku 1961. Jeho prarodiče byli původem Řekové. Nejdříve absolvoval obory Španělština a Historie na Stanford University v Kalifornii. Roku 1990 vystudoval režii na University of California v Los Angeles (UCLA). Po vytvoření krátkých studentských snímků *Carmen* (1985), *Blink, if You Love Me* (1987) a *The Passion of Martin* (1991), debutoval Payne v roce 1996 celovečerním filmem *Občanka Ruth*.

Všechny vybrané publikace, které zmiňují v kapitole 1.3, řadí Payna a jeho tvorbu do nezávislé kinematografie. On sám se však za nezávislého filmaře nepovažuje a toto označení odmítá.

ALEXANDER PAYNE: „[N]emám rád slovo nezávislý, nikdy jsem ho nepoužil. Raději takovéhle malé filmy, kterým vy říkáte nezávislé, nazývám osobními. Mě svět nezávislých nezajímá, já jsem filmový režisér, který chce točit filmy. Nepovažuji za důležité, odkud na ně získám peníze. Podle mého je nejdůležitější, aby z filmu byl patrný autorův duch.”⁵⁴

V následující kapitole proto nastíním, proč je považován za nezávislého filmaře, jakým způsobem se naopak přibližuje mainstreamovému hollywoodskému filmu a s jakými režiséry ho pojí dané filmařské tendence.

Payne zaujal svým prvním dlouhometrážním filmem *Občanka Ruth* na festivalu Sundance roku 1996. Společně s ním se na festivalu objevily debutové filmy dvou dalších mladých režisérů: *Gambler* (1996) Paula Thomase Andersona a *Grázlové* (1996) Wese Andersona. Všichni se svou tvorbou zařadili mezi nezávislé filmaře. Payne ze všech tří debutoval nejpozději ve věku 35 let. Právě pro tematiku jeho

⁵⁴ DĚDEK, cit. 47, s. 2.

prvního filmu o feťáče, která se nachází uprostřed rozporu dvou extrémních skupin soupeřících o právo ženy na potrat, Geoff King řadí Payna mezi levicové nezávislé filmaře, kteří se zabývají „socialismem, třídní politikou, socio-ekonomickou nerovností a vykořisťováním“⁵⁵. Další režiséři, kteří se soustředí přinejmenším částí své filmařské práce na tuto tematiku ve stejné době, jsou například John Sayles s filmy *Město naděje* (1991) a *Sluneční země* (2002), nebo Michael Moore, v jehož režii vznikly dokumenty *The Big One* (1997), *Bowling for Columbine* (2002) či *Fahrenheit 9/11* (2004). Kingova publikace však chápe nezávislý film jinak. Přihlíží totiž k tomu, jak se během let tento proud kinematografie vyvíjel. King zavádí termín „Indiewood“, čímž zdůrazňuje sloučení nezávislého a komerčního hollywoodského filmu v typ kinematografie, který se objevil v 80. a 90. letech 20. století a nahradil éru hollywoodské renesance, jež trvala od konce 60. let. Indiewood spočíval v tom, že nezávislé filmy vznikaly v produkci velkých filmových studií, ale za podmínek a za použití marketingové strategie, která pro velká studia nebyla typická.

Zdánlivou ambivalentnost v určení, zda Payne je nebo není nezávislý filmař, nejlépe osvětluje označení amerického „New Smart Cinema“. Tento termín zavedl v 90. letech Jeffrey Sconce⁵⁶ a charakterizoval tak americký komerční umělecký film. Filmy sice nemají velký rozpočet, ale vznikají v produkci velkých studií. Zde spojení s Kingovým „Indiewodem“. Paynovy filmy vznikaly také tak. *Občanka Ruth* byla za 3 miliony dolarů natočena za podpory produkční společnosti Miramax, která až do roku 2010 patřila společnosti Walt Disney.⁵⁷ *Kdo s koho* s rozpočtem 8 milionů produkovalo mimo jiné studio Paramount Pictures. *O Schmidtovi* byl natočen za 30 milionů v produkci New Line Cinema, která je dceřinou společností Warner Brothers. Následná *Bokovka* vznikla za 12 milionů pod hlavičkou

⁵⁵ KING, cit. 47, s. 249.

⁵⁶ Jeffrey Sconce se zabývá historií medií a kulturní teorií na Northwestern University v Illinois.

⁵⁷ Nejvýnosnější film roku 1996, *Den nezávislosti*, stál produkční společnost 20th Century Fox 75 milionů dolarů. Během prvního víkendu film vydělal 50 milionů dolarů. *Občanka Ruth* „jen“ 27 tisíc dolarů.

společnosti Fox Searchlight Pictures, která společně s 20th Century Fox patří společnosti Fox Filmed Entertainment.

Jak bývá pravidlem u nezávislých snímků, i většina Paynových filmů nevyužívá zvuchých jmen velkých filmových hvězd. Opak pak představuje film *O Schmidtovi* a poslední Paynův film *Děti moje*, kde si hlavní role zahrál Jack Nicholson a George Clooney. Nevyužívá ani drahých lokací a speciálních vizuálních efektů, které jsou typické pro velkorozpočtové snímky. Krůčkem směrem k mainstreamu může být v tomto ohledu poslední film *Děti moje*, který se odehrává v prosluněném prostředí Hawaie.

Jak píše Sconce ve svém článku pro magazín *Screen*, „během let 1991 až 2001 se ‘New Smart Cinema‘ rozvinulo až v marketingovou strategii“⁵⁸. Do tohoto „nezávislého komerčního“ filmu řadí Martina Scorseseho jako předchůdce daného směru, dále pak Alexandera Payna, Todda Solondze (*Welcome to the Dollhouse*, *Štěstí*), Todda Haynese (*Safe*), Anga Lee (*Ledová bouře*), Neila LaButeho (*Mezi námi muži*, *Tví přátelé a sousedé*) nebo Wese Andersona (*Jak jsem balil učitelku*).⁵⁹ Celou skupinu „New Smart Cinema“ staví do kontrastu k dřívějším artovým filmům 60. a 70. let. Tyto dřívější filmy přinášely především experimentování s narativní strukturou a s filmovým stylem, čímž

„kritizovaly realismus buržoazie a/nebo buržoazii jako takovou, zatímco new smart cinema znovu uplatňuje klasickou narativní strukturu, zvažuje spíše než experimentuje za účelem kritiky vkusu a kultury buržoazie. (...) Zatímco (...) kinematografie [new smart cinema] převzala styl klasického Hollywoodu, explicitně se staví do opozice vůči mainstreamovému filmu. (...) Zatímco v 60.

⁵⁸ RAYMOND, Mark. Too Smart, Too Soon: The King of Comedy and American Independent Cinema. *Film Criticism* [online]. 2009, vol. 34, no. 1 [cit. 2012-06-20], p. 19. Dostupné v databázi EBSCOhost, MLA International Bibliography: <http://content.ebscohost.com.proxy2.hampshire.edu/pdf23_24/pdf/2009/53B/01Sep09/52943469.pdf?T=P&P=AN&K=52943469&S=R&D=hlh&EbscoContent=dGJyMNLe80SeqK84yOvsOLCmr0qepRVsKm4SrCWxWXS&ContentCustomer=dGJyMPGus0mzp7dPuePfgeyx44Dt6fIA>. ISSN 0163-5069.

⁵⁹ Tamtéž, s. 18-19.

a 70. letech se umělecký film snažil o aktivistický přístup, zdůrazňování ‚sociální politiky‘ moci, institucí, reprezentace a subjektivity, ‚smart cinema‘ 90. let obrací pozornost – často s ironickým opovržením – na ‚osobní politiku‘ moci, komunikaci, dysfunkční citový život a identitu, to celé v rámci kultury bílé střední třídy.⁶⁰

Paynovy snímky by se do „New Smart Cinema“ daly zařadit jako klasické příklady právě svými hrdiny, kteří nejsou schopni upřímné komunikace se svým okolím, nejsou schopni a ani ochotni si přiznat hořkou pravdu o své životní situaci, marně hledají vlastní já. Režisérův ironický a sarkastický pohled na jednotlivce jde navíc ruku v ruce s kritickým komentářem současné společnosti, zvláště pak střední třídy.

1.6 Paynova scénářistická tvorba

Paynova scénářistická tvorba kopíruje jeho režisérskou tvorbu. Zatím pro každý svůj film napsal i scénář, většina z nich je adaptací literární předlohy⁶¹. S výjimkou svých studentských filmů, epizody „14e arrondissement“ z povídkového filmu *Paříži, miluji Tě* a nejnovějšího filmu *Děti moje* (2011), Payne zatím vždy na scénáři spolupracoval s kolegou scénáristou Jimem Taylorem a právě tato spolupráce se ukázala být dosti významná, což dokazuje i fakt, že každý jejich film získal mnoho ocenění na domácích i mezinárodních festivalech, mezi kterými nechybí ani ocenění Akademie za *Bokovku* (2004).⁶²

Většina těchto snímků obsahuje charakteristické rysy, které budu podrobněji rozebírat v následujících kapitolách. *Blink, if You Love Me*, *The Passion of Martin*, *Občanka Ruth*, *Kdo s koho*, *O Schmidtovi*, *Bokovka*, „14e arrondissement“ a *Děti moje* jsou komicko-

⁶⁰ SARENA. Isolated as a Whole [online]. 11 April 2011 [cit. 2012-06-20]. Dostupné na Internetu: <<http://writereadcreate.blogspot.cz/2011/04/isolated-as-whole.html>>.

⁶¹ Román *Election* (1998) Toma Perrotty, *About Schmidt* (1996) Louise Begleye, *Sideways* (2004) Rexe Picketta a *The Descendants* (2007) Kauai Hart Hemmingsové.

⁶² *Občanka Ruth* získala 4 ocenění a další 2 nominace, *Kdo s koho* 18 ocenění a 18 nominací, *O Schmidtovi* 21 ocenění a 29 nominací a *Bokovka* 98 ocenění s 34 nominacemi.

dramatické filmy, které sice nekončí tragicky, relativně šťastný, respektive neutrální konec však v sobě nese hořkost, pesimismus, životní nenaplnění a zklamání. V těchto filmech režisér přisuzuje svým postavám určité charakteristické vlastnosti, které se neustále ve větší či menší míře opakují. Paynovy postavy se snaží dosáhnout ve vlastním životě, ale i v životech lidí kolem sebe, nějaké změny, aby tak ukázali vlastní důležitost, aby dokázali, že jejich život měl smysl. Ne každý však této změny dosáhne. Někdy si dokonce samotná postava nechce přiznat, že změnu ve vlastním životě potřebuje. A pokud už si tuto skutečnost uvědomuje, ne vždy je ochotná nebo schopná s tím něco dělat.

Paynovy postavy se často ocitají v životní situaci, kdy neví kudy kam; nemají pocit, že by někam patřili, je pro ně však riskantní udělat razantní změnu. I proto se často uchylují k sebeobelhávání, odmítání pravdy, jsou „zamrzlí“ na jednom místě. Typická je pro ně monotónnost v partnerském vztahu a celkově v každodenním počínání.

Většina Paynových hrdinů patří do střední společenské třídy, výjimku představuje jen Ruth Stoopsová (Laura Dernová, *Občanka Ruth*) a Matt King (George Clooney, *Děti moje*). Všechny tyto postavy vyvolávají lítost a soucit svým životem, postojem a chováním. Právě lidé, kteří se dostali do situace, která z nich dělá po psychické stránce outsidersy společnosti, se snaží něčeho dosáhnout, vylepšit vlastní situaci. Je však pravidlem, že v Paynových filmech postavy vysněné důležitosti ani nedosáhnou. Jen pomocí seberealizace mají tito lidé možnost se vyhnout životní monotónnosti a zabředlosti. Režisérovy sdělení je, že se oni sami musí začít snažit dát svému životu smysl a být otevření nové příležitosti.

Ještě během studentských let na UCLA se Payne scénáristicky i režisérsky podílel na natočení jedné epizody z cyklu *Playboye* s názvem *Inside Out* (1991). Snímky, ke kterým Payne napsal scénář, nebo na něm spolupracoval, ale nebyl jejich režisérem, patří mezi typické mainstreamové vysokorozpočtové filmy. Jedním z nich je pokračování kultovního filmu *Jurský park III* (2001) režiséra Joa Johnstona. O několik let později spolupracoval na scénáři filmu

Dennise Dugana, *Když si Chuck bral Larryho* (2007). Jde o hollywoodskou komedii o dvou přátelích, kteří předstírají, že jsou manželé-homosexuálové, aby Larrymu pomohli z finančních potíží. Přes obsazení hlavních rolí významnými americkými komiky (Adam Sandler, Kevin James) a jejich neustálé komické peripetie, můžeme i zde pozorovat serióznější linii příběhu, která se zaměřuje na problematiku diskriminace menšin a registrované partnerství. Tyto postavy však mají málo společného s problémy hrdinů Paynových tragikomických snímků, o nichž bude řeč v následující kapitole.

2. POSTAVY

Hlavní postavy filmů Alexandera Payna jsou klíčové pro tematiku tragikomedie v režisérově tvorbě a jejich důležitost značí i názvy, které odkazují na konkrétní osoby (*Občanka Ruth*, *O Schmidtovi*), popřípadě implikují interakci mezi postavami (*Kdo s koho*, *Bokovka*). Tato kapitola se z několika hledisek zaměří na rozbor hlavních postav. Konkrétně jde o Ruth Stoopsovou (*Občanka Ruth*), Jima McAllistera a Tracy Flickovou (*Kdo s koho*), Warrena Schmidta (*O Schmidtovi*) a Milese (*Bokovka*).

Knihy teoretiků, na kterých je má práce založena, nestanovují žádnou jednotnou typologii postav. Patrice Pavis řadí postavy tragikomedie mezi lidové i aristokratické vrstvy⁶³, čímž se zaměřuje na jejich společenské postavení. Faye Ran-Moseleyová postavu charakterizuje jako problematickou a často proměnlivou.⁶⁴ Verna A. Fosterová rozlišuje dva typy tragikomického hrdiny: hrdinu renesanční a moderní tragikomedie. Podle její teorie se oba protagonisté od sebe liší samotným postavením v rámci vesmíru.

„V renesanční tragikomedii, ať už je příčinou tragédie cokoliv, jsou sebeúcta jedince a smysl jeho utrpení nakonec potvrzeny. Tím stvrzují potenciální tragičnost jeho postavy, která je podle renesanční teorie s největší důstojností a všeobecně reprezentována protagonistou z vyšší třídy. Oproti tomu protagonista moderní tragikomedie reprezentuje běžný typ lidství obestřeného pochybami a obavami, které nakonec nemají řešení; je izolován i od svých nejbližších, není si jistý smyslem vlastní existence, nebo proč trpí. Bez pocitu, že něco znamená, taková postava nemůže být tragická, ačkoliv její situace obvykle je.“⁶⁵

⁶³ PAVIS, cit. 9, s. 411.

⁶⁴ RAN-MOSELEY, cit. 18, s. 58.

⁶⁵ FOSTER, cit. 16, s. 12-13.

Fosterová dále poukazuje na fakt, že v moderní tragikomedii je protagonista velmi často komickou postavou ve světě, který je tragický nebo přinejlepším nejistý. I z toho důvodu chápe jako přirozené, že postavy ze středních či nižších sociálních vrstev jsou vykresleny jako komické spíše než tragické, kdyby už jen kvůli typu jazyka, který používají.⁶⁶

Pro doplnění k hlubší analýze tragikomické postavy Paynových filmů a pro zdůraznění její „průměrnosti“ využívám Aristotelovy typizace hrdiny tragédie a komedie. Jeho tragický hrdina je aristokratického původu, je odvážný a statečný, popřípadě krutý a samolibý. Nachází se v kritickém postavení, v nerovném boji se silami vnějšími, popřípadě se silami vlastního nitra, jimž mnohdy podléhá, ale většinou morálně vítězí. Dosahuje také poznání o sobě samém. Takovýto hrdina je vyobrazen v lepším světle, než jaký skutečně je. Oproti tomu v komedii je hrdina zobrazován v horším světle, což ale neznamená, že jde o zlého člověka.⁶⁷ Aristoteles naznačuje, že hrdina komedie je z morálního hlediska průměrný až podprůměrný. Z jeho díla také vyplývá, že jen takové postavy se mohou jevit jako komické a směšné.⁶⁸ Tragikomický hrdina je směsicí těchto dvou hrdinů. Nelze mu však přesně přisoudit konkrétní vlastnosti. Nelze jednoznačně říct, že z tragédie má jeden určitý charakteristický znak a z komedie zase jiný. Každý tragikomický hrdina v sobě tyto prvky mísí nesouměrně, stejně je tomu tak u Paynových postav.

Na Aristotelovy teze navazuje Seymour Chatman v jedné z podkapitol *Příběhu a diskursu*. Poukazuje na nevhodnost Aristotelova přístupu, který umisťuje postavu na sekundární pozici za jednání, bez kterého postava existovat nemůže. Stejně jako formalisté a někteří strukturalisté ji Aristoteles degraduje na její funkci a opomíjí vnější psychologické či morální aspekty. Chatman tvrdí, že jednání nemůže být bez postav, zvláště pokud se snažíme analyzovat příběhy, ve kterých se „nic neděje“. Zabývá se Aristotelovým rozlišením mezi

⁶⁶ Tamtéž, s. 12.

⁶⁷ ARISTOTELES, cit. 42, s. 37.

⁶⁸ Tamtéž, s. 36-37.

jednajícím, který je pro drama nezbytný a je buď dobrý nebo špatný; a povahou, která může a nemusí být přidána později. Povaha je složeninou osobních vlastností neboli rysů. Polemizuje, zda jednání skutečně určuje tolik důležitý rys jednajícího a zda je vůbec nutné rozlišení na jednající a povahu. Ve výsledku navrhuje pohlížet na jednání i postavy jako na rovnocenné.⁶⁹ V jednotlivých podkapitolách proto budu rozebírat zvláště to, jaké postavy jsou, jejich povahové rysy a vlastnosti, které je vedou ke konkrétnímu jednání, abych poukázala na jejich komplexnost v rámci tragikomedie a na důležitost těchto rysů a vlastností.

Stejně jako Chatman, i Northrop Frye navazuje na Aristotelovu tezi ohledně zobrazení postav. V první eseji *Anatomie kritiky* definuje jejich typologii a rozčlenění v rámci fiktivních děl. Aristoteles se soustředil na rozdělení v zobrazení hrdinů na postavy lepší, než jací jsou lidé ve skutečnosti (hrdina tragédie), nebo horší (hrdina komedie), popřípadě stejní. Frye toto tvrzení rozvíjí a klasifikuje postavy ne podle morálního hlediska, ale dle velikosti jejich činů, které jsou buď větší než naše jednání, menší, popřípadě přiměřeně stejné.⁷⁰ Člení postavy do pěti skupin, které korespondují s pěti typy fiktivních děl:

1. Mýtu odpovídá hrdina nadřazený obyčejnému člověku. Jde o božskou bytost.
2. Typickým hrdinou romance je člověk nadřazený lidem a jejich okolí svým postavením, koná podivuhodné činy, je však považován za lidskou bytost.
3. Ve vysokém mimetickém modu je hrdina nadřazen svým postavením druhým lidem, nikoli však svému přirozenému prostředí. Je to vůdce, jehož moc, city a schopnosti vyjadřování převyšují ty naše. Chováním však podléhá společenské kritice a řádu přírody. Většina tragédií se řadí do této skupiny.

⁶⁹ CHATMAN, cit. 44, s. 113-118.

⁷⁰ FRYE, cit. 43, s. 49.

4. Hrdina, který je jedním z nás, není nadřazen lidem ani okolí, reprezentuje nízký mimetický modus. Jsme osloveni jeho obyčejností a mírou pravděpodobnosti. Do této kategorie spadá obvykle komedie nebo realistická próza. V daném případě také přestáváme na postavu pohlížet jako na hrdinu v tradičním slova smyslu.
5. Ironický modus prezentuje hrdinu podřazeného svému okolí mocí či inteligencí, který zakouší útrapy ze společnosti, v níž žije. Čtenář či divák se cítí být svědkem děje plného poroby, zklamání a absurdity.⁷¹

Hrdinové Paynových snímků spadají do čtvrté kategorie, pohybují se ale i směrem k páté skupině. Při jejich rozboru budu sledovat tragické/komické aspekty, které z nich dělají tragikomické hrdiny. Využiji k tomu pojetí tragikomické postavy v díle zmíněných teoretiků, stejně jako charakteristických rysů Aristotelova tragického/komického hrdiny. Zkoumáno bude společenské postavení postav, vztah postav ke společnosti stejně jako jejich společenská integrace či izolace. Druhá podkapitola se zaměří na postavy z hlediska morálního, jaká jsou jejich morální pochybení i kvality a co utváří jejich komplexní povahu. V samostatné podkapitole bude věnován prostor životní situaci postav a kritickému stavu, ve kterém se nacházejí. S tím je spojeno téma statečnosti a odvahy; do jaké míry jsou postavy schopné prokázat své přednosti a odhodlat se k činu, aby zlepšili situaci vlastní i lidí kolem sebe, popřípadě zda zůstávají pasivní.

2.1 Společenské postavení a vztah postavy k okolí

Z hlediska společenského tvoří tragikomický hrdina, respektive hrdina Paynových filmů, spojnicí (či přechod) mezi aristotelovským tragickým hrdinou z vyšších společenských kruhů a hrdinou komedie,

⁷¹ Tamtéž, s. 49-50.

který pochází z nižší třídy, popřípadě ze znevýhodněných poměrů. Paynův hrdina je představitelem lidové vrstvy, kterou zmiňuje Pavis ve své deskripci tragikomických postav. Tragédie i komedie jsou v tragikomické postavě neutralizovány a vytváří postavy v mnoha směrech průměrné, v některých dokonce podprůměrné. V rámci Fryeho členění Paynovy postavy spadají do nízkého mimetického modu, místy zasahují i do ironického. Jde o hrdinu, který není „nadřazen ani lidem, ani okolí, je jedním z nás“⁷². V horších případech jde o postavu, jehož „moc či inteligence (...) [je] na nižší úrovni“⁷³. Žádná z filmových postav nepochází z vyšších společenských kruhů a s výjimkou Ruth Stoopsové, která nemá vlastní domov a přespávání na ulici jí není cizí, nejde ani o nižší společenskou třídu. Jeho hrdinové jsou tradičními představiteli střední vrstvy, kteří do společnosti jasně zapadají a nijak z ní nevybočují. Na druhou stranu jde o postavy svým způsobem osamocené, izolované od svého okolí a od ostatních lidí. Pověštinou jde o mentální izolaci. Jak rozvádí Frye,

„V zásadě rovněž rozlišujeme mezi fikcí, v níž je hrdina izolován od své společnosti, a fikcí, v níž se stává její součástí. Tento rozdíl vyjadřují slova ‚tragický‘ a ‚komický‘ (...).“⁷⁴

Daná definice poukazuje na tragikomickou povahu Paynových postav, které jsou příkladnými členy společnosti, v níž žijí. I přesto se v ní však cítí být samy, jako by do ní nepatřily.

Hrdinové Paynových filmů jsou lidé různých věkových kategorií. S výjimkou středoškolačky Tracy, jde však vždy o dospělé osoby, u kterých bychom očekávali, že budou mít určité osobní i profesní zázemí. Předpokládali bychom, že budou mít rodinu, kariéru a jasnější představu o tom, kam chtějí svůj život směřovat.

⁷² Tamtéž, s. 50.

⁷³ Tamtéž, s. 50.

⁷⁴ Tamtéž, s. 52.

Ruth Stoopsová se v mnohém liší od ostatních postav Paynových filmů. Nemá rodinu, domov ani práci; postrádá i životní cíl. Pobývá na ulici či příležitostně v posteli některého ze svých milenců. Žije ze dne na den s nutkavou potřebou sehnat různé inhalační spreje a lepidla. Ze spousty nechráněných sexuálních styků jí „vznikly“ dvě děti, o které se stará její bratr s manželkou a ona se o ně nezajímá. Stejně tak nestojí o další dítě, které čeká. Představuje pro ni spíše překážku než naplnění života.

RUTH: „Tak jo. Jak jsem řekla, potřebuju jít na potrat.“

ZDRAVOTNÍ SESTRA: „Na něco se Vás zeptám, Ruth. Už jste se někdy zamyslela nad tím, co to znamená prodělat potrat?“

RUTH: „Jo, znamená to, že nemusím jít do vězení. A taky, že nebudu mít další dítě. A že budu moct začít normálně žít...“

ZDRAVOTNÍ SESTRA: „Já, já, já, já, já. Nezdá se Vám, že je to trochu sobecké? Neměla byste myslet i na někoho jiného? Na někoho, kdo právě teď žije uvnitř Vás a čeká na své zrození?“⁷⁵

32

Ruth v životě nemá nikoho, o koho by se mohla opřít nebo na koho se spolehnout. Poslední upřímnější kontakt s vlastní rodinou ztrácí ve chvíli, kdy jí její bratr odmítá nadále finančně pomáhat. Z posledních scén filmu je také jasné, že její vztah s matkou není založen na důvěře a lásce.

MÁMA: „Holčičko, nedělej to! Viděla jsem tě v televizi, a tak jsem tady. Ruthy, poslechni mě, nedělej to. Co kdybych potratila já tebe?“

RUTH: „Aspoň bych nemusela šoustat s tvým harantem!“

MÁMA: „Tak to sem netahej! To už je dávno pryč. Bůh mi odpustil.“

RUTH: „Jdi do hajzlu!“

⁷⁵ Převzato z filmu *Občanka Ruth* (00:28:06-00:28:41).

MÁMA: „Ruthy, nedělej to! Vem si peníze!“⁷⁶

Není divu, že se Ruth cítí dobře opečovávána zachránci dětí i skupinou feministek. Jistým způsobem jí nahrazují matku, „berou ji za ruku“ a ukazují směr, kam se v životě vydat a co se svým životem dělat. Ruth doposud postrádala takové směřování, a tudíž si neuvědomuje, nebo jí to přinejmenším nevadí, že ji obě skupiny využívají. Ruth nemá smysluplnější životní cíl, kromě toho, že chce být bohatá a užívat si.

Ruth je také typickým, a v Paynových filmech jediným, příkladem postavy, kterou Faye Ran-Moseleyová nazývá „bláznem“ a již považuje za klíčovou pro chápání tragikomedie 20. století.⁷⁷ Pro postavu blázna je charakteristický akt rebelie, proměnlivé vášně a problematické vnímání takové postavy.⁷⁸

„(...) blázen (...) je nejen směšný, ale i méněcenný, (...) představuje selhání a následky selhání jedince, který se vnitřně neztotožňuje nebo nefunguje podle daných společenských hodnot a norem: (...) blázen symbolizuje hodnoty, které jsou skupinou zavrhovány (...)“⁷⁹.

Ruth svým životním stylem a neustálými změnami v názorech naplňuje poskytnutý obrázek. Jako feťačka a bezdomovec, neschopná chovat se a žít podle stanovených společenských pravidel a konvencí, představuje selhání jedince ve společnosti. Na této společnosti zároveň však dokáže parazitovat. Reprezentuje to, co společnost vidí jako závadné a co se snaží „opravit“. Tuto snahu o nápravu můžeme vidět na stranách obou fanatických skupin.

⁷⁶ Převzato z filmu *Občanka Ruth* (01:29:21-01:29:51).

⁷⁷ RAN-MOSELEY, cit. 18, s. 1.

⁷⁸ Tamtéž, s. 1.

⁷⁹ Tamtéž, s. 2.

Jedna z hlavních postav *Kdo s koho*, Jim McAllister, je na tom ze společenského hlediska lépe než Ruth. Je ženatý, již řadu let učí na střední škole Carver a jeho práce ho baví. Na lidi kolem sebe působí mile a má i přátele, na které se může obrátit, jakými jsou Dave (Mark Harelik) a Linda Novotny (Delaney Driscollová). Jim věří, že povolání učitele pro něj není jen prací, je to naplnění jeho života. „Studenti věděli, že to pro mě není zaměstnání, ale poslání.“⁸⁰

Stejně naplnění však chybí v jeho osobním životě, i když si to sám odmítá přiznat. Jim žije ve stereotypním a monotónním manželství a při první příležitosti také uklouzne a vyspí se s nejlepší kamarádkou své ženy a matkou svého kmotřence, Lindou. Rutinní se jeví ale i jeho práce, kam chodí každý den brzy ráno a den za dnem rozebírá před tabulí to samé učivo občanské výchovy. Tracy Flicková o svém učiteli říká:

TRACY: (*voice-over*) „Když už mám teď větší životní zkušenost, je mi pana McAllistera líto. Člověk, který neustále stojí v jediném nemožném oblečení v jedné místnosti a rok co rok po celý svůj život nepřetržitě tvrdí tytéž věci, zatímco všichni jeho studenti přecházejí na univerzity, stěhují se do velkoměst a vydělávají balíky peněz... takový člověk musí žárlit.“⁸¹

Jim brzy ztrácí stabilitu svého manželství, milovanou práci a stejně tak respekt lidí okolo.

Tracy Flicková působí kontrastně vůči všem dalším analyzovaným postavám. Už i proto, že je minimálně o dvě dekády mladší než ostatní. Je to studentka střední školy Carver a žije sama s matkou (Colleen Campová), která své jediné dceři obětuje veškerý svůj volný čas a pozornost. Tracy je plná síly a odhodlání dokázat v životě mnoho, a životní energie a ambice z ní přímo číší. Na rozdíl od Ruth, Jima, Warrena i Milese jde o postavu s jasně aktivním

⁸⁰ Převzato z filmu *Kdo s koho* (00:04:48-00:04:52).

⁸¹ Převzato z filmu *Kdo s koho* (00:14:21-00:14:44).

přístupem k životu. Své sny a cíle má přesně definovány a nic jí nepřekazí, aby jich dosáhla.

Tracy se může na jednu stranu jevit jako negativní postava, jejíž píle a snažení působí nesnesitelně a otravně. Na druhou stranu je to mladá dívka plná snů a nadějí a divák ji musí litovat v momentě, kdy Jimovým podvodem přijde (i když pouze na chvíli) o svůj sen stát se studentskou prezidentkou na Carveru, když upřímně vzlyká ve svém pokoji obklopena plakáty s inspiračními hesly „Chyť svůj sen a běž s ním“, nebo když důvěřivě podlehne staršímu svůdci Daveovi, protože se s ním cítí konečně doceněná.

Warren Schmidt je nejstarším hlavním hrdinou Paynových filmů. Nyní důchodce, Warren celý život strávil jako zástupce viceprezidenta pojišťovny Woodmen v Omaze ve státě Nebraska. Se svou manželkou Helen (June Squibbová) žije celý život v domku na předměstí Omahy a mají spolu jedinou dceru Jeannie, která bydlí a pracuje v Denveru a se svými rodiči se moc nestýká.

S Warrenem se seznamujeme ve chvíli, kdy je mu na počest jeho odchodu do důchodu vystrojena hostina s kolegy z práce a přáteli. Zdálo by se, že Warren má vše, čeho mohl v životě dosáhnout: rodinu, přátele, kariéru. Na této oslavě to jeho dlouholetý kamarád Ray (Len Cariou) vystihuje slovy:

RAY: „Warrene, chci ti říct, pěkně nahlas, ať to všichni ti mladí borci dobře slyší, že všechny tyhle dárečky prdlajs znamenají. I tahle oslava prdlajs znamená. A sociální zabezpečení a penze taky prdlajs znamenají, všechny ty prkotiny kolem nás vlastně znamenají prdlajs. Důležitá je jedna, opravdu jen jedna věc, Warrene. Vědět, že tvůj život měl kruci hergot nějaký smysl. Pracoval jsi opravdu pro vynikající firmu, pracoval jsi pro jednu z nejlepších firem v okolí. Založil jsi dobrou rodinu, založil jsi skvělý domov,

váží si tě tvoji bližní. Máš přátele na celý život. Když se člověk jako ty může ohlédnout a říct ‚Svůj úkol jsem splnil,‘ odejde na odpočinek a jeho jmění se nedá vyčíslit penězi. Takže, vážení mladí zde v sále, podívejte se na velmi bohatého muže.“⁸²

Warren celou dobu s úsměvem naslouchá, poté vstane a jde si sednout k baru, aby mohl být sám. Z této scény je jasné, že ho s dalšími Paynovými postavami pojí více, než co se na první pohled zdá a životní situace, ve které se ocitá, není ideální pro důchodcovský věk. Manželka Helen ho často rozčiluje a její zvyky se mu protiví. Připadá mu, jako by vedle něj žila cizí osoba. Jeho jediná dcera žije v jiném státě a chystá si vzít muže, který je podle Warrena trouba a není Jeannie hoden. Desetiletí, jež věnoval své práci v pojišťovně Woodmen se druhý den po Warrenově odchodu promění do několika kartónových krabic odvezených na smetiště. Warrenovi je dáno najevo, že ho není nikde potřeba. A právě s touto kritickou situací se snaží vypořádat.

Miles, hrdina *Bokovky*, je rozvedený učitel angličtiny, který si marně snaží splnit svůj sen a vydat vlastní román. Žije sám, jedinou rodinou je mu matka (Marylouise Burkeová) a sestra, které však bydlí daleko a Miles je moc nenavštěvuje, aby nemusel poslouchat otázky o tom, kdy se znova ožení. Je to člověk, který čas od času nemá peníze. I to je jeden z mála důvodů, proč svou matku navštíví, aby si od ní „půjčil“. Pro Milese je těžké oprostít se od představy, že se k němu někdy jeho exmanželka Viktorie (Jessica Hechtová) vrátí. Má tak problémy navázat nový vztah s rozvedenou číšnicí Mayou, která sdílí jeho vášeň pro víno a literaturu. Miles má obecně problémy se ženami a jeho sexuální výdobytky jsou omezeny na osamělé večery s porno časopisy. Jeho kamarád Jack (Thomas Haden Church), se kterým se během filmu

⁸² Převzato z filmu *O Schmidtovi* (00:04:34-00:05:59).

vydává na cestu, se zdá být Milesovým jediným přítelem, jenž je schopný vystát Milesovy melancholické a depresivní stavy.

2.2 Izolace / integrace postavy

Northrop Frye rozlišuje mezi dvěma typy fikce. Jde o fikci tragickou, v níž je hrdina izolován od své společnosti, a ve fikci komické je naopak začleněn a stává se součástí společnosti. Slova „tragický“ a „komický“ zde přitom nejsou omezena na pouhé chápání v rámci dramatických forem, jde též o způsob nahlížení na děj.⁸³ Paynovi hrdinové reprezentují typ obyčejného člověka, běžného představitele moderní společnosti, který jen velmi málo jedná v rozporu se zákony společnosti, v níž žije (s výjimkou Ruth a do jisté míry i Tracy⁸⁴). Je její nedílnou součástí, stejně jako je typické pro hrdinu komedie. Jim, Warren i Miles jsou naprosto běžnými představiteli společnosti, ve které žijí. I přesto tyto postavy mohou působit izolovaně. Verna A. Fosterová v *The Name and Nature of Tragicomedy* potvrzuje izolaci postav, kdy představitel moderní tragikomedie je obyčejným člověkem, jenž trpí pochybnostmi a obavami nejen o vlastní existenci; je také izolován od svých nejbližších právě pro tyto smíšené pocity.⁸⁵ Psychickou izolovanost rozvíjí i Frye v rámci tragédie nízkého modu, kdy „[h]rdina zůstává osamocen se svou slabostí“⁸⁶, zůstává vnitřně izolovaný, neschopný upřímnosti, a tím je vylučován ze společnosti, do které by chtěl patřit. Jak sám Alexander Payne vysvětluje, jeho filmy poukazují na typický rys Američanů spojený s tématem izolovanosti.

⁸³ FRYE, cit. 43, s. 52.

⁸⁴ Tracy a hlavně Ruth svým chováním vybočují ze svého okolí. Obě jsou však zároveň integrovány do společnosti. V případě Ruth to demonstruje závěrečná scéna. Ruth odchází z kliniky nezpozorována a nerozpoznána nikým z obou skupin, čímž je utvrzena její obyčejnost a náležitost ke kolektivu; je potlačena její individualita. Tracyina ambicióznost a snaživost ji odlišuje od ostatních vrstevníků. Nemění však nic na tom, že jako všichni ostatní i ona je řádnou studentkou střední školy a i ona prožívá milostná zklamání jako její vrstevníci Paul (Chris Klein) či Tammy (Jessica Campbellová).

⁸⁵ FOSTER, cit. 16, s. 13.

⁸⁶ FRYE, cit. 43, s. 55.

ALEXANDER PAYNE: „Jsou to filmy o lidech, Američanech, kteří tvrdí, že jsou v pořádku, ale ve skutečnosti jsou zoufale osamocení a nešťastní. Svým způsobem (...) se příjemnou a zábavnou cestou snažím odstranit masku toho ‚Ahoj, jak se máš? – Mám se dobře.‘, abych odkryl tu zoufalou osamělost a smutek, jenž se skrývá uvnitř.“⁸⁷

Paynovy postavy nejsou schopny najít spřízněnou duši, které by se otevřely a svěřily s problémy a pochybami. Je pro ně těžké nalézt někoho, kdo by jim opravdu rozuměl. Ruth by si přála žít jako normální lidé⁸⁸ a patřit mezi ty, se kterými se stýká. Z její interakce s oběma skupinami je však jasné, že není schopná patřit skutečně ani k jedné z nich. Ve filmu *Kdo s koho* učitel Dave v rozhovoru s Tracy vystihuje tragickou podstatu její postavy: „Lidé podobní tobě musí za svou velikost platit daň. A tou daní je samota.“⁸⁹ Miles by také chtěl zapadnout do společnosti, ve které žije, stejně jako Ruth. Po rozvodu s Viktorií je však pronásledován neschopností sblížit se s jinou ženou. Tato událost společně s faktem, že je na Jackově svatbě obklopen šťastnými páry, zatímco on zůstává sám a opuštěný, posilují tragický aspekt dané postavy.

Pokud Paynovy filmové postavy nejsou izolované od společnosti, ve které žijí, na začátku, ztrácí stabilitu svého okolí postupně v průběhu filmu, tak jak se děje u Jima a Warrena. Jim má stálou společenskou pozici jak ve školním kolektivu, tak i ve svém manželství. Tato pozice je však otřesena po jeho podvodu s hlasovacími lístky a odhalené nevěře. Warrenova izolovanost je nám nastíněna již na začátku filmu, kdy na oslavě odchodu do důchodu odejde od stolu a těch, kteří jsou pokládáni za jeho nejbližší rodinu a přátele, aby mohl sedět sám u baru. Plně se však projeví, až když své pocity sděluje Vicki Ruskové (Connie Rayová). „Znám Vás jen asi tak

⁸⁷ Přeloženo z *Rozhovoru s Alexanderem Paynem*. Byl pořízen autorkou této práce 1. června 2011 v Omaze ve státě Nebraska, USA. Digitální zvukový záznam je uložen v osobním archivu autorky této práce. Přepis originálu je součástí práce jako příloha 9. 2.

⁸⁸ Parafrazováno z filmu *Občanka Ruth* (00:28:26-00:28:28).

⁸⁹ Převzato z filmu *Kdo s koho* (00:09:55-00:10:04).

hodinu, že ano? A přitom mám pocit, že mi rozumíte líp než kdy moje nebohá žena Helen po 42 letech manželství.“⁹⁰ I když se Warren dále snaží být součástí života své dcery a být tak součástí konkrétní společnosti, ona jej svým nezájmem izoluje.

Slabost postav, která je izoluje od jejich okolí a o které mluví Frye, vyvolává náš soucit a sympatie. Jde totiž o zkušenost, kterou jsme s hrdiny schopni sdílet. Jejich situace nás dojí. Dojetí má tendenci se soustředit na jediného člověka, který je součástí silně individualizované společnosti.⁹¹ Je to právě izolace jednotlivce od společnosti, do které se snaží dostat, kterou Frye považuje za základ patosu, nebo-li dojetí,

„Podstatou dojetí je vyobcování jednotlivce naší úrovně ze společenské skupiny, kam patří nebo kam chce patřit. V tradici kultivovaného dojetí má proto ústřední postavení studie izolované mysli, tedy příběh o tom, jak je někdo, kdo se nám zřetelně podobá, zlomen konfliktem mezi vnitřním a vnějším světem, mezi imaginativní skutečností a světem společenského konsensu. (...) Takové postavy důvěrně známe z řady komedií, kde jsou nahlíženy zvenčí, takže se jeví jen jako společenské masky.“⁹²

Dojetí v Paynových filmech není vyvoláno tragickou smrtí nebo obětí postavy. Je vyvoláno slabostí a psychickou izolací postav, rozporem mezi sny a realitou, mezi vnější integrací postavy do společnosti a její vnitřní izolací.

Moderní tragikomedie se tak soustředí na to, aby zobrazila „komické postavy, které se ocitají ve světě, jenž se o ně nezajímá a chová se k nim nepřátelsky“⁹³; jinými slovy, tento „svět je tragický, nebo přinejlepším nejistý“⁹⁴. Je to právě izolovanost od jeho nejbližších, která běžného člověka přibližuje hrdinovi tragédie.

⁹⁰ Převzato z filmu *O Schmidtovi* (01:05:20-01:05:38).

⁹¹ FRYE, cit. 43, s. 56.

⁹² Tamtéž, s. 56-57.

⁹³ Tamtéž, s. 167.

⁹⁴ Tamtéž, s. 12.

Skutečně tragická postava by však musela něco znamenat pro společnost, musela by být něčím významná; a takoví Paynovi hrdinové nejsou. Jsou stejně významní jako lidé okolo nich. Odtud se tedy vzdalují směrem k hrdinovi komedie, aniž by dosáhli některého z obou extrémů.

2.3 Morální hledisko

Aristoteles se v druhé kapitole *Poetiky* věnuje charakterům postav a tvrdí, že tragédie zobrazuje lidi lepší, než jací jsou lidé nyní, kdežto komedie je zobrazuje horší a co se morálního charakteru týče, postavy se liší buď špatností nebo čestností.⁹⁵ Z tohoto hlediska se tragikomické postavy – stejně jako postavy Paynových filmů – nachází mezi těmito dvěma extrémy a jejich zobrazení se blíží, či rovná tomu, jaké postavy skutečně jsou v reálu. Nelze na ně proto nahlížet jako na černobílé postavy. Jejich povahy jsou daleko složitější. Problematičnost a ambivalence tragikomických postav, kterou rozebírá Ran-Moseleyová, je zdůrazňována i samotným Paynem.

40

ALEXANDER PAYNE: „Musíte být empatický ke každému. Lars Von Trier by řekl, že i k Hitlerovi. Když se chystáte znázornit postavu, musíte zároveň rozumět tomu, kdy postava vidí samu sebe jako dobrého člověka. Každý je hrdinou svého vlastního příběhu. Každý je svým způsobem dobrý člověk. Tohle musíte chápat. Ale pak je na mně, abych se na ně zaměřil a poukázal na to, v čem jsou slepí.“⁹⁶

V souladu s konvencemi komedie nízké mimésis jsou Paynovi filmoví hrdinové co do ctností průměrní.⁹⁷ Jde o obyčejné lidi s obyčejnými životními problémy. V jednotlivých kapitolách spisu *Etika*

⁹⁵ ARISTOTELES, cit. 42, s. 36-37.

⁹⁶ Přeloženo z *Rozhovoru s Alexanderem Paynem*, cit. 89.

⁹⁷ FRYE, cit. 43, s. 62.

*Nikomachova*⁹⁸ Aristoteles rozebírá morální kvality jedince, které spoluvytváří jeho charakter a činí ho lepším/horším co do srovnání s obyčejnými lidmi. Patří mezi ně odvaha, střídmost, štědrost, velkorysost, velkomyslnost, poctivost, mírnost, pravdivost, cud a spravedlnost.⁹⁹

Paynovy postavy zdatelně projevují jen některé z těchto vlastností/ctností, respektive se proti nim proviňují. Každá postava oplývá jinou mírou ctností a každá se také rozdílnou měrou proviňuje proti morálce. Všeobecně však jde o postavy průměrného charakteru, u kterých nedochází k žádným morálním extrémům. Takovéto postavy můžeme jen čistě obrazně nazývat „hrdiny“. Northrop Frye na netradiční užití tohoto termínu poukazuje právě v rámci nízkého mimetického modu, „[n]ěkdy na autora dolehne udržitelnost pojmu ‚hrdina‘, jenž má v dříve zmíněných modech mnohem užší význam. Proto měl Thackeray pocit, že svůj *Trh marnosti* (Vanity Fair) musí označit za román bez hrdiny.“¹⁰⁰ Paynovy filmy by se podle tohoto vzoru daly lehce nazvat filmy bez hrdiny. V případě Paynových filmových postav jde o lidi neškodné, popřípadě oplývající určitými morálními kvalitami, ale zároveň se dopouští i morálních pochybení. Toto pochybení však není stejného charakteru jako u Aristotelova tragického hrdiny, jakým je například Oidipus, jemuž chyba v úsudku přinese zkázu, stejně jako lidem kolem něho.¹⁰¹

U Paynových postav dochází v některých případech k jistému poznání o sobě samém a tudíž i částečnému morálnímu vítězství. Tímto se přibližují hrdinovi aristotelovské tragédie. Pokud postavy tohoto vítězství dosáhnou, je to také vyváženo morálními přestupky. Hrdinové se v mnoha případech chovají nemorálně, dopouští se lži a podvodů, což je spojuje s aristotelovským hrdinou komedie.

⁹⁸ ARISTOTELES. *Etika Nikomachova*. 1. vyd. Bratislava : Pravda, 1979. 272 s. ISBN 75-067-79.

⁹⁹ Tamtéž, s. 73-113.

¹⁰⁰ FRYE, cit. 43, s. 50.

¹⁰¹ ARISTOTELES, cit. 42, s. 48.

Po morální stránce se Ruth propadá hlouběji než ostatní postavy, protože zcela frivolně zachází s lidským životem. Co do ctností, Ruth je očividně podprůměrnou postavou. Svě nenarozené dítě bere jako artikl, se kterým může obchodovat a jako na aukci přijmout nabídku od toho, kdo dá víc. Jeden ze dvou momentů, kdy si Ruth uvědomí, co potrat skutečně znamená, je na klinice, kde jí pustí kazetu propagující zákaz potratů. Po jejím zhlédnutí to vypadá, že zděšená Ruth nebude ochotná k potratu přistoupit. Na to, co viděla, však zapomene v okamžiku, kdy jí skupina feministek nabídne finanční kompenzaci, pokud se „svobodně“ rozhodne potrat podstoupit.

Ruth je bezpáteří člověk a má daleko i ke střídmosti. Vlastnímu prospěchu je ochotná přizpůsobit svoje chování, způsoby, řeč i své názory, které tak nikdy nejsou její. V jiném filmu by mohla být pokládána za negativní postavu. Z *Občanky Ruth* však není zřejmé, jak se dostala do té sociální situace, ve které se nachází; proč žije na ulici a nemá žádnou blízkou osobu, na kterou by se mohla s upřímností obrátit o pomoc. Důležitou roli hraje i fakt, že je její postava postavena do kontrastu se skupinami zachránců dětí a feministek, kteří jí manipulují pro svůj vlastní prospěch, zatímco zvnějšku se tváří, že chtějí Ruth pomoci. „Ti křesťané a lesby se snaží učinit změnu v životě druhých lidí, zatímco jde ve skutečnosti o jejich vlastní životy.“¹⁰² Ruthin zkažený charakter se tak ve výsledku ztrácí v moři pokrytectví a fanatismu těchto dvou skupin a ona z něj vyvstává téměř jako nejracionalnější člověk, který si prostě jen snaží zachránit holou existenci a vytěžit z už tak mizerné situace co nejvíce.

Její charakter se blíží hrdinovi komedie ironického modu, kdy se „sebevětší darebák (...) může jevit méně provinilým než celá společnost“¹⁰³. Stejně jako hrdina tragédie ironického modu můžeme i Ruth považovat za oběť obou skupin, za obětního beránka. Ruth není vinná ani nevinná. Nevinná se může zdát, protože si nezaslouží veškeré útrapy, které se jí v životě očividně přihodily. Naopak její

¹⁰² Přeloženo z *Rozhovoru s Alexanderem Paynem*, cit. 89.

¹⁰³ FRYE, cit. 43, s. 63.

vina se projevuje tím, že přísluší ke společnosti viníků a ke světu, kde nelze podobným příkořím uniknout.¹⁰⁴

Jimova postava oplývá střídmostí i štědrostí, je výborným přítelem jak svým vrstevníkům, tak i studentům na Carveru. Dokáže jim naslouchat a správně poradit či je v jejich životě nasměrovat. Jeho schopnost řešit vše v klidu také mluví ve prospěch jeho charakteru. Ve svých hodinách často mluví o morálce a etice, čímž prokazuje svůj zájem o to, aby se lidé kolem něj chovali správně a morálně. V úvodních scénách filmu se Jim ptá svých studentů, jaký je podle nich rozdíl mezi morálkou a etikou. Nikdo z nich není schopen tyto termíny správně vysvětlit (až na Tracy), což naznačuje, že s morálkou a etikou bude ve filmu nakládáno, jako by šlo o prázdná slova, která se člověk učí ve škole, ale o jejich významu v životě toho moc neví. Následující rozhovor mezi Jimem a kolegou Davem o jeho poměru s Tracy dané tvrzení potvrzuje:

JIM: „To, co teď děláš, je nemorální, je to zločin.“

DAVE: „Jime, neblázni, já nechci lekce z etiky, jasný?“

JIM: „Nemluví o etice. Mluví jen o morálce.“

DAVE: „V tom je rozdíl?“¹⁰⁵

V čem se však Jim sám velkou měrou protiví proti morálce, je jeho neupřímnost k sobě samému, k tomu, v jaké životní situaci se ocitá. Nejde však o zaslepenost postavy, neupřímnost je přirozenou součástí jeho amerického charakteru.

ALEXANDER PAYNE: „Když byste se [Jima McAllistera] zeptali, ‚Jak se máš?‘, i kdyby měl ten nejhorší den, i kdyby mu zrovna zabili rodiče, tak by odpověděl, ‚Mám se dobře.“

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 59.

¹⁰⁵ Převzato z filmu *Kdo s koho* (00:12:25-00:12:38).

Jo, mám se fajn.‘ (...) Není to nutně zaslepenost, ale spíše lpění na kulturní tradici, na tom, jak se v takové kultuře máte chovat. Ta vás nutí, abyste říkali, ‚Všechno je v pohodě, jsem silný, mám se dobře,‘ ale ve skutečnosti to tak není. Jste člověk, jste zranitelný a váš život je svým způsobem na nic.“¹⁰⁶

K upřímnosti vůči sobě samému Jima nedonutí žádné okolnosti ani problémy. To, že podvedl svou manželku Diane (Molly Haganová) se stalo zčistajasna. „Prostě se to najednou stalo. Nikdo z nás to nečekal, ani neplánoval. Ale začali jsme a hned jsme věděli, že není cesty zpět. Byl to zázrak.“¹⁰⁷ Jim dění kolem sebe bere s falešným optimismem a vírou, že všechno je vlastně v pořádku. Že jeho postava zůstává v sebeklamu po celou dobu filmu a nepodstupuje žádný morální vývoj, dokazuje závěrečný monolog. Jim trvá na tom, že se v životě posunul dál a v New Yorku se mu daří výborně. Když však hodí kelímek od Pepsi po limuzíně, v níž odjíždí Tracy, která zcela očividně dokázala jít za svým snem, v daný moment Jim dokazuje svou neschopnost přijmout vlastní malost a nedůležitost.¹⁰⁸ Není schopen se v životě skutečně posunout a sám sebe pouze obelhává. I proto ho tolik vyděsí, když v muzeu, kde pracuje jako průvodce, mezi malými školáky zahlédne novou znalostí dychtivou „Tracy“.

Kromě neupřímnosti se Jim také dopouští velkého morálního přestupku vůči spravedlnosti ve chvíli, když úmyslně překazí Tracy, aby vyhrála studentské prezidentské volby. „Kdo ví, kam bude chtít v životě vyšplhat. Kolik lidí bude kvůli ní ještě trpět. Musel jsem ji zastavit. Hned!“¹⁰⁹ Nedokáže si však sám přiznat, že Tracy chce zastavit ne kvůli ostatním lidem, ale kvůli sobě, aby ona nedokázala to, k čemu on nikdy neměl odvahu. Jeho činy ho očividně ani nemrzí.

¹⁰⁶ Přeloženo z *Rozhovoru s Alexanderem Paynem*, cit. 89.

¹⁰⁷ Převzato z filmu *Kdo s koho* (00:48:34-00:48:45).

¹⁰⁸ Jde zde o analogii mezi korporátními konkurenty Pepsi a Coca-Colou, která je podle Tracy a jejího výzkumu jedničkou na trhu a Pepsi jí pouze šlape na paty.

¹⁰⁹ Převzato z filmu *Kdo s koho* (01:15:10-01:15:20).

U jeho postavy nedochází žádného morálního vítězství a proto ani v divákovi nemůže vyvolat soucit.

Postava Tracy působí zpočátku nevině, přitom sebevědomě a dychtivě. Nechybí jí hrdost ani ambice, kterých má spíše více než méně. V jistých chvílích dokáže být až vypočítavá. Výsledky studentských voleb zná již dopředu a před samotným vyhlášením vítěze si v duchu říká, „Dělej překvapenou, dojde pomalu na pódium, buď skromná a poděkuj za neuvěřitelnou poctu.“¹¹⁰ Jen málokdy nechá hněv či podráždění převzít kontrolu nad svou vyrovnaností. Dojde tomu například ve scéně, kdy omylem strhne ze stěny vlastní plakát, a rozhodne se tak strhat i plakáty ostatních kandidátů, aby nebyla sama, kdo přišel k újmě. Věří, že vše je v rukou osudu a co se má stát, se stane.

Její postava prochází v očích diváka přerodem z nevinné dívky v odhodlanou kandidátku, která ví, že podvod je nutný, když se chcete dostat na vrchol. Proto ji ani tolik netrápí, že strhá ze zdi plakáty svého rivala Paula Metzlera. Netrápí ji ani to, že její vinu za daný přestupek vezme na sebe někdo jiný, v tomto případě Paulova sestra Tammy. Ve výsledku však Tracy působí spíše naivně než vypočítavě. Omylů a podvodů se dopouští „jakoby omylem“, protože má strach přijít o své sny, kvůli kterým na sobě tak tvrdě pracovala a kterým hodně obětovala. Je pro ni nepochopitelné a vyvolává v ní vztek to, že by volby měl vyhrát někdo, kdo o to ani tolik nestojí a kdo pro to v podstatě ani nemusí hnout prstem.

Stejně jako to je charakteristické pro Jima, i Warrenova postava v sobě tlumí spoustu pocitů a potlačuje svou pravou tvář. Proto působí umírněně a vyrovnaně. Při večeři v karavanu u Johna (Harry Groener) a Vicki Ruskových to na něm Vicki pozná.

¹¹⁰ Převzato z filmu *Kdo s koho* (01:17:41-01:17:48).

VICKI: „Z Vás mám pocit, že i přes ten pozitivní postoj k životu, dobrou náladu, jste v nitru moc smutný člověk. (...) Je to víc než jen pouhý zármutek ze ztráty. Je to něco hlubšího. (...) Já myslím, že je to hněv, (...) hněv a taky možná strach, osamělost.“¹¹¹

Celoživotní honba za zabezpečením rodiny si na Warrenovi vyžádala, že k sobě nebyl dlouhá léta upřímný. A tato upřímnost se začíná pomalu objevovat, až když přijde o svou stabilitu; stabilitu práce a manželství. Poté, co odejde do důchodu a jeho žena Helen zemře, se Warren snaží najít nový smysl života. Smrt manželky i další nepříjemnosti nese statečně a s důstojností. Pomalu se začíná otevírat a dávat průchod vlastním hluboko ukrytým pocitům skrze osobní dopisy, které píše svému šestiletému svěřenci Nduguovi do Afriky. Dává průchod svému vzteku, když se ze schovaných Heleniných dopisů dozví o jejím poměru s jeho kamarádem Rayem. Nový smysl života částečně nachází ve chvíli, kdy se rozhodne přesvědčit Jeannie, aby se neprovdala pod svou úroveň, což z Warrenovy perspektivy vyznívá noblesně, ve skutečnosti však tento muž nedokáže naslouchat přáním a názorům své dcery. Správně se zachová až ve chvíli, kdy odsune vlastní zájmy a názory stranou a podpoří manželství Jeannie s Randallem, kterého považuje za naprosto nevhodného partnera pro svou dceru.

Miles je frustrovaná postava a dává to neustále najevo. Jeho velkou morální předností je smysl pro přátelství, který na cestě s Jackem do Napa Valley demonstruje několikrát; například ve chvíli, kdy ví, že se Jack nechová správně vůči své snoubence Christine (Alysia Reinerová). Drží však při svém příteli a neprozradí jeho blížící se svatbu před Stephanie (Sandra Ohová), kterou poznali během jejich

¹¹¹ Převzato z filmu *O Schmidtovi* (01:03:54-01:04:47).

týdenního výletu. Ve scéně, kdy Jack zapomene svou peněženku se snubními prsteny v domě servírky, se kterou ho přistihl její manžel, se Miles odhodlá svému kamarádovi pomoci a jde hledat peněženku do domu, ze kterého musel Jack utéct nahý. Aby Jackovo zranění nosu, které mu způsobila Stephanie poté, co se dozvěděla o jeho svatbě, působilo hodnověrně, Miles navíc svolí, aby nabourali jeho auto, aby to vypadalo, že Jack své zranění utrpěl při nehodě. Nakonec se správně zachová i vůči Maye a Stephanie, když Maye přizná pravou povahu jeho a Jackova výletu.

Na rozdíl od Jima si Miles svou patetickou životní situaci uvědomuje, je upřímný k sobě samému, ale nevidí žádné východisko, které by přineslo lepší výsledky. Čas od času mu z jeho trápení pomůže láhev vína či ho ještě více potopí telefonát exmanželce Viktorii. Ve velké většině filmu mu chybí odvaha s tímto stavem něco udělat.

2.4 Životní situace / Odvaha a statečnost

S tragickým hrdinou Paynovy postavy sdílí kritický stav, ve kterém se nacházejí. Oba se ocitají v boji s vnějšími silami, popřípadě se silami vlastního nitra, což je u Paynových postav častější případ. Protagonisté často trpí pochybnostmi týkající se jejich života a samotné existence.

Většina Paynových postav se snaží získat uznání svého okolí i širší společnosti. Již ze začátku, popřípadě postupně během filmu, však pozbývají kontrolu nad svým životem, nad svým osudem. Jak říká jedna z postav *Kdo s koho*, osud se nemá pokoušet, nedá se ovlivnit. Když se snažíte zasáhnout, stejně se stane, co se má stát a vy pak jen trpíte.¹¹² Postavy Paynových filmů sní o tom, že dosáhnou něčeho, co by jim zajistilo věčné jméno. Tuto svou vidinu projektují i do životů lidí kolem sebe a snaží se o změnu i v jejich životech. Povětšinou však

¹¹² Parafrázováno z filmu *Kdo s koho* (00:04:11-00:04:26).

jejich snahy selhávají a mívají se účinkem. Jde o zásadní kontrast reality a snů, jenž posiluje tragikomické rysy postav.

Od tragického hrdiny odlišuje Paynovy postavy jejich odvaha a statečnost, respektive nedostatek obou. Jen těžko prosazují vlastní touhy a přání, některé postavy jakoby zapomněly, že mají vlastní sny. Svou statečnost a odvahu prokazují jen ve chvílích, kdy chtějí pomoci někomu jinému. Neodvážejí se jednat statečně ve vlastním životě. Bojí se, že by mohla přijít taková změna, která by je vrhla do ještě horší situace, než v jaké se nacházejí teď. A právě tento aspekt je s tragickým hrdinou spojuje; to, že se nacházejí v kritickém stavu, na křižovatce života. Některé Paynovy postavy neprojevují svou statečnost během celého trvání filmu, zůstávají uzavřeny v komfortní zóně monotónního a prázdného života a nejsou si ochotny přiznat, že je potřeba udělat rozhodující krok, aby změnili svůj život, ne jen život lidí kolem. Některé z nich se o tento krok pokusí a závěr filmů by se dal interpretovat tak, že dostávají novou naději do budoucna.

Ruth Stoopsová nebojuje toliko s vnitřními silami, jako spíše s těmi vnějšími. Na rozdíl od pozdějších Paynových postav je její životní cíl povrchní a do jisté míry dětinský. Chtěla by být bohatá a mít se dobře, aniž by pro to musela cokoli udělat. Jen těžko by se dala nazvat odvážnou a statečnou; a to ani ve vztahu k druhým. Nemá k tomu důvod. V koutku duše ví, že jí její teatrální zoufalství pomůže, aby se nad ní někdo naivně slitoval. Ruth si nepřipouští vlastní zoufalou situaci a nejde jí ani o to, aby pomohla lidem kolem sebe. Existuje pro ni pouze ona sama. Že se nesnaží zlepšit život lidí kolem sebe, dokazuje i fakt, že její dvě malé děti vychovává její bratr a ona se o ně nezajímá. Za svým bratrem přijde jen tehdy, když potřebuje peníze.

Životní situace Ruth se zdá být nejhorší ze všech Paynových postav. Na svůj věk (třicátnice) nemá za sebou nic; nic, o co by se mohla opřít, nebo na co by mohla být hrdá. Nemá zdá se ani vlastní sny o smysluplnější budoucnosti, po ničem neprahne kromě drog a

peněz. Její život postrádá jakékoliv hodnoty a snahy o vytvoření těchto hodnot (například její děti) jsou odsunuty do pozadí či stranou, aby tak své „problémy“ neměla na očích.

Ruth se nesnaží činit dobro, jak to můžeme do jisté míry sledovat u Jima, Warrena i Milese. Snaží se jen o to, aby ze situace vždy něco vyplynulo pro ni. Svým způsobem je to žena mazaná, avšak většinu filmu se projevuje jako hloupá a lehce manipulovatelná osoba.¹¹³ Její názory nejsou pevné a nemají dlouhého trvání. Jen málokdy se stane, že by mluvila sama za sebe a její slova plynula z vlastní hlavy. Velice ráda si přisvojuje myšlenky druhých a vydává je za své vlastní. Ruth v jedné scéně reaguje na výzvu policie, aby si vybrala, jestli zůstane v domě Diane (Swoosie Kurtzová) se skupinou feministek, nebo jestli se vrátí ke Gail (Mary Kay Placeová) a Normovi (Kurtwood Smith) a odmítne tím podstoupit potrat.

RUTH: „Tak já teda zůstanu tady. A půjdu na potrat, jak jsem chtěla. Protože jsem občan a mám právo si vybrat a vy se snažíte... a jsem žena a... a moje tělo patří mně. Že jo.“¹¹⁴

Ruth tak jen omílá fráze, které jí okolní skupiny neustále podsouvají.

Ruth se zřídka postaví proti názorům těch, kteří se o ni zrovna starají, protože by tím přišla o střechu nad hlavou a o pomocnou ruku, které se bojí pustit. Připomíná velké dítě, které zkouší, co dospělí dokážou ještě strpět. Působí jako figurka, se kterou si okolí dělá, co chce. Když Gail vezme Ruth do obchodu, kde pracuje její manžel Norm, je Ruth oblečená do mikiny s králíčky a připomíná dětskou panenku, kterou si její majitelka nastrojila. Je to postava, která je vždy závislá na druhých lidech a bez jejich pomoci se propadá hlouběji do problémů.

¹¹³ Ruth hraje roli obětího beránka obou skupin, jak již bylo zmíněno v podkapitole o morálce.

¹¹⁴ Převzato z filmu *Občanka Ruth* (00:54:27-00:54:53).

V případě Jima McAllistera je kritický boj, stejně jako odvaha a statečnost, prezentován jiným způsobem. Tento učitel střední školy Carver zůstává v sebeobelhávání po celou dobu filmu bez jediné známky sebeuvědomění si, že by něco bylo špatně. Nechce si přiznat, jak zle na tom je hlavně jeho manželství. S manželkou Diane si nemají co říct, když se každý den setkají u večeře. Mlčenlivě jen pojídají z talíře. Oba manželé si jsou psychicky velmi vzdáleni, neumějí si navzájem sdělit své problémy a pochyby. Vypadá to, že je nic už nespojuje. Doposud nemají děti a jejich manželství je pouhým stereotypem. Jim však divákovi ve voice-overu říká:

JIM: (*voice-over*) „Díky Bohu za Diane. Byla mou nejlepší přítelkyní a zdrojem lásky a síly. Samozřejmě že to někdy i zaskřípalo, ale vždycky jsme to překonali. Po devíti letech jsme si byli bližší než kdykoli předtím.“¹¹⁵

I přes veškeré peripetie a nesnáze, které se mu v životě přihodí, Jim je neustále plný falešného optimismu a sounáležitosti s americkou kulturou, která ho nutí takovým být.

Diane svého manžela jako žena nepřitahuje. Proto Jim po nocích sleduje ve sklepě porno. Když se se svou ženou miluje, představuje si Lindu a Tracy. Ve voice-overu přitom s upřímností sděluje: „Jak už jsem říkal, můj život se příjemně odvíjel“.¹¹⁶ V jejich partnerském vztahu chybí jakákoliv vášeň a ta nepřichází ani z Dianiny strany, které jde zdá se jen o to, aby otěhotněla. Jim se při sexu s ní cítí poněkud nervózně, protože ho ona svou řečí neustále rozptyluje. Když je po všem, se slovy „dobrá práce“ ho poklepe po zádech, čímž jejich manželský styk degraduje na pouhou výrobu dětí.

Jim nemá odvahu změnit svůj život, ani když blíže pozná Lindu Novotnou, ženu, která v něm probouzí život a vášeň. Je to manželka bývalého kolegy Davea, která jej vyhodila z domu poté, co se dozvěděla o jeho aféře s Tracy. Pro Jima Linda představuje něco

¹¹⁵ Převzato z filmu *Kdo s koho* (00:17:37-00:17:50).

¹¹⁶ Převzato z filmu *Kdo s koho* (00:34:42-00:34:46).

nového. Má pro něj daleko více sex-appealu než jeho vlastní žena. Možná je to i proto, že v jejich aféře je to ona, kdo má kontrolu. Jim se ji snaží svést cestou z nákupního střediska. Ve chvíli, kdy projíždějí kolem hodinového motelu¹¹⁷, se jí Jim zčistajasna zeptá, jestli si tam chce zamluvit pokoj. Konsternovaná Linda jeho nabídku odmítne se slovy, že to není vtipné.¹¹⁸ Pár dní poté ho však sama svede ve svém domě. Jim jako by zapomněl na to, co ještě před pár dny říkal o svém manželství a jak spokojený se svým životem byl. I poté, co Diane přijde na jeho nevěru a Linda se s ním odmítá znovu setkat¹¹⁹, Jim pořád přechovává názor, že vše je v pořádku a věci jsou takové, jaké mají být. Nemá odvahu podívat se pravdě do očí a s falešným optimismem sám sobě říká, „Příští den jsem se rozhodl, že se svým životem něco udělám. To, že mě Diane vykopla z domu, mě jakýmsi zvláštním způsobem vyburcovalo. Nebral jsem to jako překážku, ale příležitost. Říkal jsem si, že všechno se dá nějak vyřešit.“¹²⁰

Jim není odvážnou postavou ve svém vlastním životě. Aby nemusel přemýšlet nad tím, jak změnit svůj život, bere jako své poslání měnit životy lidí kolem sebe. Na začátku filmu je uveden jako učitel, který se snaží ovlivňovat životy svých studentů tak, jak je podle něj etické a morální. Jim o svých studentech říká:

JIM: (*voice-over*) „Měl jsem je rád. A myslím, že oni mě taky. Ovlivňoval jsem životy mnoha studentů v období jejich dospívání a tuto zodpovědnost jsem bral vážně.“¹²¹

Jim si myslí, že v životech studentů Carveru hraje důležitou roli. Uvědomuje si, že zkušenosti v raném věku určují to, jací jeho studenti budou jako dospělí. Ve výsledku však svým životním příkladem (podvod s hlasovacími lístky a nevěra) své studenty ovlivňuje negativně a oni k němu ztrácí respekt. Jim tuto „zodpovědnost“ vůči

¹¹⁷ Na motelu ironicky visí nápis „Vítejte, obchodníci se semeny“.

¹¹⁸ Parafrázováno z filmu *Kdo s koho* (00:33:08-00:33:27).

¹¹⁹ Stává se tak v ten samý den, co ho svede.

¹²⁰ Převzato z filmu *Kdo s koho* (01:23:30-01:23:45).

¹²¹ Převzato z filmu *Kdo s koho* (00:04:55-00:05:07).

studentům bere jako naplnění svého života, který je jinak prázdný. Profese učitele mu dává pocit důležitosti, jenž nedokáže získat jinde.

Postava Tracy Flickové je zářným příkladem snílka, který věří, že píle a vytrvalost člověku přinese ovoce. Jak píše Robert K. Jonhston v knize *Useless Beauty*,

„*Kdo s koho se zabývá propastí mezi ‚středozápadní‘ (americkou? protestantskou?) vírou, že tvrdá práce by měla a musí přinést úspěch i štěstí, a skutečnostmi života, které často odporují tomuto názoru.*“¹²²

Tracy se po celé studium na Carveru domnívá (a zároveň se tím i utěšuje), že až se dostane na univerzitu v Georgetownu (a je pro ni samozřejmé, že se tam dostane!), všechno bude jinak a daleko lepší, protože bude mezi vzdělanými lidmi; mezi lidmi, jako je ona. Ani její očekávání však není naplněno, když ji vidíme vyběhnout ze svého pokoje na kolejích v pyžamu a natáčkách na chodbu, kde po zemi sedí studenti a za zvuků hlasité hudby „žijí svůj život“, zatímco je Tracy okřikuje, aby byli zticha.

Tracy však nikdy nepřestává přesvědčovat sebe, stejně jako lidi okolo, že tvrdá práce dovede člověka až tam, kam se chce dostat. Dotyčný tomu ale musí obětovat vlastní osobní život. Ironickou fackou do tváře těm, kteří jí nevěří a tajně se jí posmívají, však je, když Tracy nakonec přes veškerá úskalí získává to, o co tak dlouho usilovala a ze všech postav je na tom nejlépe, když ji na konci filmu vidíme vycházet z luxusního hotelu a nasedat do auta s republikánským poslancem za stát Nebraska.

¹²² JOHNSTON, cit. 45, s. 150.

Warren Schmidt se Jimovi v mnoha věcech velice podobá. Po stránce sebeobelhávání však jeho postava nevyznívá tak tragicky jako Jimova, protože Warren nakonec dojde alespoň nějakého prozření.

Stejně jako Jim, i Warren se naučil lhát o svém životě, přikrášlovat ho a s úsměvem si říkat, že není tak zle, i když pravda je divákovi známá. Warren si nechce přiznat – ani lidem kolem sebe – že jeho život není tak bohatý a že vlastně nedokázal to, co v životě dokázat chtěl. Nechce si přiznat, že ani ta rodina, kterou založil, ho neuspokojuje a není taková, jakou by ji chtěl mít. Když mu po večeři na počest jeho odchodu do důchodu volá dcera Jeannie z Denveru a ptá se, jaká byla večeře, s úsměvem odpoví, „Byl to moc pěkný večer. Ano, prima.“¹²³ Divák však ví, že skutečnost je jiná a že Warrenovi byly během večeře připomenuty věci, které se pokoušel odsunout do pozadí; nad kterými možná nikdy neměl čas uvažovat.

Warren se snaží zůstat alespoň do jisté míry aktivní i v důchodu, a jde proto navštívit svého nástupce v pojišťovně Woodmen, Garyho (Matt Winston), a snaží se mu nabídnout pomocnou ruku. Gary ho ale s úsměvem odmítne a snaží se ho zbavit. Je vidět, že ho Warren zdržuje a je pro něj nepotřebný. Při návratu domů Warren uvidí na ulici v odpadcích krabice se svými věcmi, hromady spisů, které během celé své kariéry vytvořil. Vše, na čem celou dobu pracoval, je teď nechtěný odpad. To, co primárně představovalo zdroj smyslu jeho života, je pryč. Když se vrátí domů, manželka se ptá, jak to šlo v kanceláři. „Jo, dobrý. Ještěže jsem tam šel. Potřeboval s něčím píchnout, to víš, mladí kluci,“¹²⁴ odpoví s falešným úsměvem Warren. Stydí se Helen přiznat, že je nepotřebný.

Jediný moment, kdy si Warren dovolí být upřímný ohledně své životní situace, je když píše dopisy svému šestiletému svěřenci do Afriky, Nduguovi.

WARREN: (*voice-over*) „Je mi 66 a nedávno jsem šel do důchodu jako asistent viceprezidenta a pojistný matematik

¹²³ Převzato z filmu *O Schmidtovi* (00:07:34-00:07:36).

¹²⁴ Převzato z filmu *O Schmidtovi* (00:15:48-00:15:55).

v pojišťovně Woodmen... Ztraceně, místo mě tam šoupli nějakýho kluka, kterej... je to zajíc, kterej zná ze školy jenom teorii a umí nacvakat akorát tak numera do počítače, ale hned jak jsem ho viděl, tak jsem poznal, že o odhadu rizikovosti ví kulový. A řídit oddělení taky neumí, spratek nafoukanej!... No dobře. 66, to ti asi připadá hodně. A víš, že mně taky? Protože, když se podívám do zrcadla a vidím ty vrásky kolem očí, ochablou kůži na krku, chlupy v uších a žilky na nohou, nevěřím, že jsem to opravdu já. V dětství jsem věřil, že jsem výjimečný, že to tak osud chtěl, že budu opravdu něco znamenat. Ne snad jako Henry Ford nebo Walt Disney, ale že budu, víš, aspoň trochu významný. Vystudoval jsem obchod a statistiku a chtěl jsem vybudovat vlastní firmu, velkou korporaci. Všichni by mě znali, psali by o mně i ve Fortune 500. Byl bych jeden z těch, o kterých se píše. Ale nějak mi to nevyšlo. Nakonec jsem dostal velice slušné místo v pojišťovně Woodmen, a musel jsem živit rodinu. Nemohl jsem vůbec nic riskovat. Helen – to je má žena – by to nedovolila. A co moje rodina, ptáš se? Co má žena a dcera? Nestačí mi k hrdosti a spokojenosti? Jsme s Helen spolu už 42 let. Skoro každou noc si teď pořád dokola kladu jednu otázku. Co to u mě bydlí za starou ošklivou babku? Proč mě na ní všechno rozčiluje? Jak vytahuje klíče z kabelky, když ještě nejsme u auta. Jak utrácí naše peníze za ty svoje směšný malý sbírky. A vyhazuje potraviny, kterým nic není, protože jsou prošlé a je posedlá chozením po nových restauracích. Jak mi skáče do řeči, když něco vyprávím. Protiví se mi, jak sedí, jak je cítit. Už léta musím na záchodě při čůrání sedět. Zvedl bych sedátko, utřel mísu a pak to zase sklopil, ale to jí nestačí. Ne!... Ale ještě je tu Jeannie. Je jedináček. Té by ses líbil, je na jazyky a různé kultury. Dělala němčinu a šlo jí to. Já v ní pořád vidím holčičku. Bydlí až v Denveru, tak je pochopitelné, že se moc nevidáme. Samozřejmě,

telefonujeme si skoro každý týden. A někdy sem jezdí na dovolenou, ale méně často, než bychom chtěli. Má velice důležité místo v jedné významné počítačové firmě, takže se dost těžko utrhne. Nedávno se zasnoubila, tak ji budeme vídat ještě míň. Ten její se jmenuje Randall Hertzell. Něco prodává, já vlastně ani nevím co. Možná že Jeannie už není nejmladší, ale mohla si najít někoho mnohem lepšího. Tenhle vážně není to pravý ořechový. Pro mou holčičku ne.“¹²⁵

V důchodcovském věku na Warrena pravda začíná útočit ze všech stran. Uvědomuje si stále víc a víc, že jeho životní situace není ideální, není taková, jakou ji chtěl mít. Vše se vyhrtí, když Helen zemře a Warren zůstane sám. K dobré náladě nepomáhá ani fakt, že Warren se celý svůj život živil tím, že předvídal smrt klientů společnosti Woodmen, a teď v důchodu jediný, jehož smrt může předpovídat, je on sám. Každodenní monotónnost důchodcovského života se tak ještě zintenzivní a on se nachází v kritické situaci. Nduguovi sice v dopise píše, že musí z toho času, co mu zbývá, ještě něco vytěžit.¹²⁶ Z dalších záběrů a scén je však zřejmé, že Warren se o žádnou změnu nesnaží.

Věří, že určitou útěchu, smysl či důležitost jeho životu pomůže získat jeho minulost. I proto se vydá ve svém karavanu na cestu do rodného města a na svou alma mater.

WARREN: (*voice-over*) „Asi před týdnem jsem se rozhodl udělat si (...) takový výlet. (...) potřebuju být chvíli sám. Navštívím stará známá místa. Tolik jsem toho prožil a už si to skoro nepamatuju. Celé úseky mého života zmizely. Takže se dá říct, že se snažím oprášit vzpomínky. První zastávka byla ve městě Holdrege ve státě Nebraska. Říkal jsem si, že bude poučné navštívit dům, kde jsem se před téměř 67 lety narodil. Odstěhovali jsme se z Holdrege, když jsem byl

¹²⁵ Převzato z filmu *O Schmidtovi* (00:18:22-00:23:20).

¹²⁶ Parafrázováno z filmu *O Schmidtovi* (00:42:00-00:42:05).

v tvém věku. Zajímalo mě, jak bude náš starý dům vypadat. Adresu jsem nezapomněl, Logus Avenue 12. Je to tak, Logus Avenue 12.“¹²⁷

Warren zastaví na místě svého rodného domu a vidí, že je zde místo něj prodejna s pneumatikami. V obchodě vypráví o svém dětství mladému prodávачovi, ale toho Warren a jeho nostalgické vzpomínky nezajímají. Warrenovi nic nezbyvá. Nemá nic. Jeho nebožka, práce, dcera, kulturní dědictví; nic z toho nedává tolik potřebný smysl jeho životu.¹²⁸

Nový „smysl života“ se snaží vytvořit, když se rozjede do Denveru s odhodláním překazit svatbu Jeannie a Randalla. Nechce svou dceru ztratit úplně. Chce, aby alespoň ona měla lepší život, než jaký měl on, a tato myšlenka mu dává sílu a odvahu. Stejně jako Jim, i Warren se tak snaží ovlivnit a změnit život lidí kolem sebe podle toho, jak sám myslí, že je správné. V tom nyní nachází náplň svého života, který se ukázal být jinak prázdný a plný iluzí a lží. Warren chce přímo i nepřímo Jeannie přesvědčit, aby svatbu zrušila, či alespoň odložila. Nakonec se tak nestane. Na svatební hostině má Warren pronést přípitek a v této chvíli by mohl říct vše, co si o svatbě a celé Randallově rodině myslí. V dané situaci však přestane myslet na sebe a nesobecky pronese, „[d]ostávám se k tomu, co vám opravdu chci říct. Chci totiž říct... chci opravdu říct, že... děkuju... tobě, Randle, za péči o mou jedinou dceru hlavně po té naší ztrátě.“¹²⁹

Na cestě domů nostalgicky „rozpráví“ s Nduguem o odvaze prvních amerických přistěhovalců a jeho obdivu k nim.

WARREN: (*voice-over*) „(...) má cesta do Denveru například je bezvýznamná ve srovnání s jejich poutí, jejich statečností i přetrpěnými strastmi. To se nedá srovnat. Vím, že v tom velkém měřítku jsme maličcí. Zbývá doufat, že něčím

¹²⁷ Převzato z filmu *O Schmidtovi* (00:52:38-00:53:40).

¹²⁸ JOHNSTON, cit. 45, s. 163.

¹²⁹ Převzato z filmu *O Schmidtovi* (01:45:50-01:46:23).

přispějeme. Ale čím jsem přispěl já? Je kvůli mně svět lepší? Když jsem byl v Denveru, chtěl jsem se zachovat správně a přesvědčit Jeannie, že dělá chybu. Ale neuspěl jsem. Vzala si trubu a já už to nenapravím. Jsem slabý a prohrál jsem. Popřít se to nedá. Poměrně brzy zemřu. Snad za dvacet let, možná zítra. Na tom nezáleží. Až zemřu já a všichni moji známí, jako bych ani nebyl. Čím můj život někomu prospěl? Nic mě nenapadá. Vůbec nic.“¹³⁰

Pro Warrena je toto prozření velmi těžké, ale ukazuje jeho odvahu postavit se realitě a přijmout ji; přijmout to, že se jeho dcera provdala za někoho, koho on neschvaluje; přijmout to, že on už toho v životě moc nezmění, nikomu neprospěje a ničím nenapomůže tomu, aby svět byl lepším místem. Po návratu z Denveru se uzavře do čtyř stěn svého domu. Ví, že tímto dnem začíná konec jeho života a jeho poslední den se blíží. Sám si velmi dobře dokáže spočítat, za jak dlouho to bude.

Závěrečná scéna, v níž Warren dostává dopis od Ndugua, by mohla být chápána dvojím způsobem. Mohli bychom na Nduguovu odpověď nahlížet jako na novou naději pro Warrena, že jeho život stále má smysl a že pro někoho na světě něco znamená. Na druhou stranu bychom to mohli vidět jako potvrzení, že Warren zůstává naprosto sám, bez jediné osoby, na kterou by se mohl obrátit. Sám režisér přiznává, že neměl v úmyslu být optimistický. Na otázku, zda na závěr vložil scénu s dopisem od Ndugua, aby tak vyjádřil naději či zadostiučinění pro hlavní postavu, odpovídá,

ALEXANDER PAYNE: „[a]ni ne. Lidé si myslí, že když jde o americký film, tak to značí naději. Pro mě je to daleko více rozporuplné. (...) Můžete se na to dívat jakkoliv. Ten nadějný způsob je, ‚Páni, konečně někomu změnil život,‘ i když je to něco tak absurdního a směšného, jako že jde o nějaké dítě v Africe, se kterým se nikdy nepotká. Nebo

¹³⁰ Převzato z filmu *O Schmidtovi* (01:50:01-01:51:38).

můžete říct, „Ten chlápek už prožil celý svůj život a přitom s nikým nemá žádný upřímný vztah. Jediný vztah, který s někým má, je skrze fotku nějakého dítěte v Africe, se kterým se nikdy nepotká.“¹³¹

Daná pasáž zároveň vyjadřuje dualitní perspektivu výsledné interpretace filmu, o které hovoří Faye Ran-Moseleyová při definici moderní tragikomedie.

Postava Milese z *Bokovky* se Jimovi a Warrenovi podobá, stejně jako se jeví v některých případech rozdílná. S Jimem ho spojuje fakt, že se oba nacházejí v podobné životní situaci, prožívají krizi středního věku. Stejně jako Jim, i Miles se soustředí na to, aby pomohl lidem kolem sebe, a tím tak trochu zapomněl, jak je jeho život komplikovaný. Na cestu do Napa Valley se s kamarádem Jackem vydává, aby si Jack užil poslední dny svobody před plánovanou svatbou. Miles to Jackovi vysvětluje, „[t]enhle týden přece nemá být o mně, má být o tobě“.¹³²

Na rozdíl od Jima se Miles snaží jít za svým snem být spisovatelem a vydat vlastní román. Všechno ostatní jde bokem a jeho kniha se stává středem pozornosti jeho života, jako by mu pomohla odpoutat myšlenky od ztroskotaného manželství, nad kterým musí často přemýšlet, a od pocitu, že v životě nic a nikoho nemá. Když na cestě do Napa Valley navštíví po dlouhé době svoji matku, ta se začne rozplývat nad tím, že má v domě slavného herce Jacka a Milesovi jen hubuje za to, že jí to nedal vědět předem. Umocňuje tím pocit, že Miles je pro ni v této chvíli druhořadý a ne tak důležitý, jak by měl být. Miles po večeři jde do její ložnice a ukradne jí ze zásuvky balíček stodolarových bankovek, které tam má jeho máma schované, protože mu chybí peníze na cestu. Tato scéna poukazuje na jeho neschopnost

¹³¹ Přeloženo z *Rozhovoru s Alexanderem Paynem*, cit. 89.

¹³² Převzato z filmu *Bokovka* (00:16:16-00:16:20).

postarat se o vlastní živobytí a přestat být závislý na rodičích. V daném záběru jej „pozorují“ fotky jeho otce, rodičů a sestry, plní úsměvů a hrdosti, čímž zesilují zklamání, které Miles nad sebou cítí. Stejně na Milese působí i fotografie z jeho svatby, která je postavena hned vedle ostatních, a také matčino vyptávání, kdy se znovu ožení. Jack Milesovu situaci trefně shrnuje, „Jsi oficiálně v depresi už skoro dva roky“¹³³.

Stejně jako Jim i Miles je učitel, tentokrát na základní škole. Na rozdíl od Jima však neprojevuje touhu ovlivnit své studenty k lepším výkonům¹³⁴. Když se ho Maya zeptá, jestli má vlastní děti, Miles žertovně odpoví, „[n]e, já je jen kazím“¹³⁵.

Milesovi chybí odvaha i ve vztazích. Neschopnost oprostít se od vzpomínek na ztroskotané manželství a exmanželku Viktorii mu znemožňuje začít plnohodnotný vztah s Mayou. Není však tak naivní jako Jim. Uvědomuje si, že se nachází v zoufalé situaci a v jednom momentě si to sám sobě přiznává. „Bože, ty seš takovej zoufalec, je mi z tebe vážně na blití.“¹³⁶

Během týdne stráveného s Jackem se však Miles odhodlá a jde za Mayou do restaurace, aby tak mohl strávit více času v její společnosti. Vypadá to, že Miles je konečně připraven začít nový život s někým jiným a dát lepší budoucnosti šanci. Toto úsilí mu však znemožňuje fakt, že Maya již zná pravou povahu Milesova a Jackova výletu, a celá situace tak pro něj opět začíná vypadat marně.

Miles je frustrovaná postava a dává to neustále najevo. Přestává vidět onen důvod, proč se honí za svým snem vydat vlastní román, když to nepřináší žádné ovoce. Miles si svou patetickou situaci uvědomuje, ale nevidí z ní východisko. Na rozdíl od Jima Miles nemá klapky na očích a to způsobuje jeho neurózu. Uvědomuje si svoji malost a bezvýznamnost. Vše se vyhrotí v momentě, kdy mu jeho agentka sdělí, že jeho knihu nevydají.

¹³³ Převzato z filmu *Bokovka* (00:15:41-00:15:44).

¹³⁴ Může to být zapříčiněno i faktem, že v celém filmu je jen jedna scéna v Milesově práci.

¹³⁵ Převzato z filmu *Bokovka* (00:50:03-00:50:05).

¹³⁶ Převzato z filmu *Bokovka* (00:57:39-00:57:43).

JACK: „Tak napišeš další. Máš spoustu nápadů.“

MILES: „Ne, jsem vyřízenej. Nejsem spisovatel, jsem učitel angličtiny. Svět kašle na to, co chci říct, jsem k ničemu, nepotřebnej. Jsem tak nedůležitéj, že se vlastně ani nemůžu zabít. (...) Půlka života je už pryč a nezůstalo za mnou vůbec nic. Nic. Jsem jen otisk palce na sklu mrakodrapu. Jsem jen šmouha hoven na záchodovém papíře plynoucí do moře s tunami jinejch stejně nepotřebnejch a lidmi odhozenejch odpadků.“

JACK: „Vidíš? Zrovna teď. To co jsi teď řekl, to je nádherný. ‚šmouha hoven na papíře... plynoucí někam do moře‘ (...) To bych nikdy nenapsal.“

MILES: „Jo... já taky ne. Myslím, že je to Charles Bukowski.“¹³⁷

Miles se dostává až na dno ve chvíli, kdy se na Jackově svatbě setká s exmanželkou Viktorií a zjistí, že čeká dítě s novým manželem. Jede poté domů a otevře si lahev archivního vína, kterou chtěl otevřít k 10. výročí svatby. Miles tuto lahev pije sám potajmu z kelímku ve fast foodu a přikusuje hamburger. Pocit beznaděje ještě zesílí, když se stříhem dostaneme do scény ve třídě, kde Miles učí americkou literaturu a jeden ze žáků předčítá úryvek z knihy. Kamera přitom zabírá Milese, jenž studenta poslouchá s nepřítomným výrazem, jako by to, co student četl, bylo o Milesovi.

STUDENT: „...dřeň jeho kosti, opakoval jsem si bezcílně. Phineas zemřel na dřeň jeho kosti, která se s proudem krve nesla k jeho srdci. Neplakal jsem pro Phineyho, tehdy a nikdy potom. Neplakal jsem ani, když jsem viděl, jak ho spouštějí do přísně vyhlížející hrobky jeho rodiny na hřbitově za Bostonem. Nemohl jsem uniknout pocitu, že to byl můj vlastní pohřeb. A v takovém případě se nepláče.“¹³⁸

¹³⁷ Převzato z filmu *Bokovka* (01:29:36-01:30:59).

¹³⁸ Převzato z filmu *Bokovka* (01:54:52-01:55:21).

Milesovi svitne nová naděje ke konci filmu, kdy dostane vzkaz od Mayi, že si přečetla jeho román a že se jí moc líbil. Jako by někdo konečně pochopil, jak se Miles cítí a co ve svém životě prožívá. Toho není schopen ani jeho kamarád Jack, který si jeho knihu nepřečetl. Nesnažil se pochopit, proč je Miles neustále tak frustrovaný. Stejně jako Warren dostává koncem filmu odpověď od Ndugua, novou naději cítí Miles ve chvíli, kdy dostává vzkaz od Mayi, že by ho ráda viděla. Miles tak více projevuje sounáležitost s tragickým hrdinou, když sebere odvahu a dá sám sobě šanci na změnu. Film končí záběrem na Milese, který zaklepe na Mayiny dveře.

ALEXANDER PAYNE: „*Bokovka* je příběhem o muži, který se snaží znovu otevřít vstříc lásce poté, co se spálil ve vztahu s jinou ženou, ale hlavně poté, co spálil sám sebe. Je to o muži, který zaklepaním na dveře dává možnost lásce. Ty dveře nenechávám otevřít. Není to o tom, že by se měly otevřít. Je to o tom zaklepaní, o té snaze.“¹³⁹

¹³⁹ Přeloženo z *Rozhovoru s Alexanderem Paynem*, cit. 89.

3. JEDNÁNÍ

Tragikomedie je žánrem smíšeným, který se postupně vyvinul prolínáním dvou základních antických žánrů činohry – tragédie a komedie.¹⁴⁰ Tragikomedie tak v sobě zahrnuje prvky obou. Následující kapitola bude pojednávat o provázanosti tragična a komična v rámci jednání analyzovaných filmů. Zaměří se také na to, co je pro tragikomedii z hlediska jednání charakteristické.

Jednání je, dle slov Aristotela, nezbytnou esencí tragédie. Tragédie může být bez postav, ne však bez jednání.¹⁴¹

„Nejdůležitější z těchto složek je sestavení událostí; není přece tragédie zobrazením lidí, nýbrž jednání a života, štěstí a neštěstí, a štěstí i neštěstí je založeno na jednání. Smyslem hry je tedy nějaké jednání, nikoli vlastnost; lidi činí takovými nebo onakými jejich povaha, ale šťastnými či nešťastnými jejich počínání.“¹⁴²

Stejně jako je jednání důležité pro tragédii, významné je i pro tragikomedii. Ta představuje žánr, v němž je jednání „vážné, dokonce i dramatické, ale nekončí katastrofou, v níž by hrdina zahynul“¹⁴³.

Podle teorie Alastaira Fowlera jsou druhy (žánry) identifikovány podstatnými jmény, zatímco mody, které nemají tolik charakteristických znaků jako korespondující žánr a nemají ani formální strukturu, se často objevují ve formě přídavných jmen.¹⁴⁴ S tímto ohledem je tragi“komedie“ více komedií, i když u moderní tragikomedie je daleko těžší od sebe jasně odlišit tragično a komično. Obě složky splývají a „vytváří směsici, u které je těžko rozeznatelné, zda jde o komický či tragický znak“¹⁴⁵. Filmový teoretik zabývající se žánrovou teorií, Rick Altman, také upozorňuje na fakt, že žánry

¹⁴⁰ PERKNER, Stanislav, HYVNAR, Jan. *Řeč dramatu. I, Divadlo a rozhlas*. 1. vyd. Praha : Horizont, 1987, s. 30-31.

¹⁴¹ ARISTOTELES, cit. 42, s. 4.

¹⁴² Tamtéž, s. 4.

¹⁴³ PAVIS, cit. 9, s. 411.

¹⁴⁴ FOWLER, cit. 53, s. 106-107.

¹⁴⁵ FOSTER, cit. 16, s. 19.

nemají jasné a pevné hranice. Altmanův sémanticko–syntaktický přístup k teorii žánrů situoval sice žánr do textu, poukazoval však i na to, že pouze text nemůže tvořit žánr. Jde o komplexní situaci, která je závislá na řadě okolních vlivů, jedním z nich je i percepce diváků.¹⁴⁶ Sémantika slova tragikomedie může jasně naznačovat, že dílo bude mít tragické a komické aspekty, závisí však i na okolní percepci, do jaké míry bude tragické či komické. Zároveň bychom mohli říct, že komedie je z obou žánrů ta

„vážnější (...) protože má daleko větší moc narušit konvenční postoje diváků, zatímco tragédie (...) ho očisťuje a zanechává, Miltonovými slovy, „naši mysl čistou, bez vzbouřených vášní“¹⁴⁷.

Tragédie útočí na naše emoce a vyžaduje, abychom s hrdinou soucítili; zatímco komedie si bere za cíl náš intelekt a má za následek, že hrdinu kriticky hodnotíme a smějeme se mu.¹⁴⁸ Tragikomedie má záběr na obě strany. V jediném momentě je v nás vyvolána emocionální účast a zároveň kritický odstup. Dle Pavise jsou tragédie i komedie navzájem propojené a jedna druhou navzájem vytváří.¹⁴⁹ Když se smějeme tomu, co je komické, smějeme se zároveň i tomu, co je tragické. Na druhou stranu jsou naše emoce vyvolány a pohnuty tragickými momenty, stejně jako tím, co se jeví zdánlivě komické.¹⁵⁰ Výsledkem tragikomedie jsou ambivalentní a smíšené emoce. Není jasné, jak na situace máme reagovat. Právě tato ambivalentnost emocí a celkové atmosféry je dle Ran-Moseleyové je jedním z hlavních znaků moderní tragikomedie.¹⁵¹ Poznání tragické situace v nás vyvolává lítost, strach, úctu, ohromení, hrůzu, zoufalství a beznaděj. Komickou reakcí je

¹⁴⁶ SKOPAL, Pavel. Psát dějiny použití filmových žánrů. *Illuminace* 14, 2002, č. 4, s. 134-135. ISSN 0862-397X.

¹⁴⁷ HIRST, cit. 41, s. xi.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. xi.

¹⁴⁹ PAVIS, cit. 9, s. 411.

¹⁵⁰ FOSTER, cit. 16, s. 169.

¹⁵¹ RAN-MOSELEY, cit. 18, s. 58.

především smích, a to hlavně kritický a distancující.¹⁵² Smích však nikdy není přemrštěný nebo nepřiměřený.

Nezbytnou součástí tragikomedie je happy end; nebo-li konec, v němž hrdina neumírá. Dle významného renesančního teoretika, Giovanniho Battisty Guariniho¹⁵³, „tragédie se šťastným koncem pro kladné postavy, kterou rozebírá Aristoteles, je matkou tragikomedie“¹⁵⁴; Guarini toto dále rozvíjí a tvrdí, že „tragikomedie poskytuje šťastný konec všem postavám“¹⁵⁵. Tento happy end je však relativní. Faye Ran-Moseleyová tvrdí, že moderní tragikomedie obsahuje nejednoznačnou, dvojí perspektivu, přičemž jedné z těchto perspektiv chybí řešení, usmíření či nějaká náhrada.¹⁵⁶ Happy endy, potažmo celý průběh Paynových filmů tak může být interpretován z dvojího hlediska, nadějného a beznadějného.

Filmy Alexandera Payna jsou plně tragikomického jednání. Pokud není tragikomická situace hrdinů zapříčiněna jejich povahou, je tomu tak díky jejich jednání a interakcí s okolím. Tito hrdinové nejsou v bezprostředním ohrožení života, čímž naplňují Pavisovu definici tragikomického jednání. Nebezpečí smrti pro ně přinejmenším není tolik eminentní, jako je pro hrdinu klasické aristotelovské tragédie. Hrozba smrti, či alespoň tragédie promarněného, „nežitého“ života, však prostupuje v pozadí všemi snímky a čas od času vystoupí do popředí, aby postavám a divákovi připomenula vážnost situace. V zápětí je tato tragická složka utlumena a posunuta do pozadí komickým a sarkastickým děním.

Žádný z Paynových filmů nekončí tragicky, tudíž představuje svým způsobem happy end; velmi moderní happy end. Nepříjemné tušení z tragické linie v divákovi přetrvává i po skončení filmu a tlumí pozitivní pocity, které by v nás závěr snímků vyvolal. Závěry snímků mohou totiž být interpretovány z dvojího pohledu, i proto jsou naše reakce na happy end smíšené. V těchto tragikomedii nedochází

¹⁵² FOSTER, cit. 16, s. 14.

¹⁵³ Italský básník, dramatik a diplomat žijící v 16. století. Guariniho *Pastor Fido* měl vliv na chápání tragikomedie v následujících několika stoletích.

¹⁵⁴ FOSTER, cit. 16, s. 18.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 18.

¹⁵⁶ RAN-MOSELEY, cit. 18, s. 58.

k šťastnému převratu, protože během jejich trvání nedochází v zásadě k ničemu očividně tragickému. Tragédie těchto příběhů leží v tichých momentech, v tom, co je často nevyřčené a které je na povrchu maskováno ironií a sarkasmem. Divák má pocit, že mnoho zůstává nevyřčeno a dané filmy působí jako příběhy s otevřeným koncem. Je typické, že „konec moderních tragikomedii působí nedokončeně (...) přičemž některé postavy se cítí spokojené, ať už je samotná podstata jejich spokojenosti smutná či dokonce děsivá“¹⁵⁷.

Paynovy filmy jsou založeny na alternaci komické a tragické roviny, respektive na jejich vzájemné propojenosti. Je to hlavně kontrast a propojení obrazu a slova, který vyvolává ironii a sarkasmus a stává se hlavním zdrojem humoru v Paynových filmech (o kontrastu obrazu a slova, potažmo stylu, bude pojednáváno v samostatné kapitole). Komédie se u Payna častěji objevuje v popředí v jeho raných filmech *Občanka Ruth* a *Kdo s koho*, zatímco tragično zůstává v pozadí, zůstává nevyřčeno, avšak tušeno.

ALEXANDER PAYNE: „Podle mě je komedie tou nejserióznější formou distancování, vytváření odstupů diváka od lidské zkušenosti. Můžete se jí smát. (...) Je to příjemné. A je to zábava.“¹⁵⁸

Stejně jako jakákoliv moderní tragikomedie útočící na naše city a intelekt, tak i Paynovy filmy nás nutí uvědomit si vlastní spojitost s životy protagonistů, obyčejnými lidmi a jejich každodenními problémy, a cítit sounáležitost, ať už je tento pocit pro nás příjemný či nikoliv. Jeho filmy vyžadují, abychom s hrdiny v jistých momentech soucítili a abychom je v jiných odsuzovali či se jejich situaci kriticky a s odstupem smáli. K daným pocitům může docházet i v rámci jediné scény, kdy se v jediném momentu distancujeme od morálního provinění postavy a zároveň s ní soucítíme, protože tušíme, že se do situace nedostala vlastním vinou.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 13-14.

¹⁵⁸ Přeloženo z *Rozhovoru s Alexanderem Paynem*, cit. 89.

Lítost ve spojení s tragickými momenty je v případě Paynových filmů mnohokrát vyvolána naším vědomím rozporu mezi realitou a sny. Všechny Paynovy postavy se pohybují v této propasti mezi sny a realitou, „mezi tím, co by mělo být a co je, mezi hodnotami, pro které se plahočíme a životem, který nakonec dostáváme (...) Toto vytváří jak ironii, tak i pochmurnou náladu (...).“¹⁵⁹

V případě *Občanky Ruth* tragická smrt nehrozí žádné z hlavních ani vedlejších postav. I přesto je zde tento tragický aspekt přítomný. Jde o tragédii nenarozeného dítěte, která zůstává v pozadí po celou dobu filmu a zanechává v divákovi nepříjemný pocit. Tento tragický motiv je zlehčován a zesměšňován tím, jak je s ním zacházeno. S Ruthiným nenarozeným dítětem nakládají všichni okolo jako s věcí či myšlenkou, se kterou se dá obchodovat. Dovršením tragické linie je smrt dítěte ještě v Ruthině lůně poté, co se svým tělem zachází jak s odpadem a potrat si tak nevědomě sama přivolá. Tragická smrt dítěte a vážnost dané situace je zlehčována závěrečnou „honičkou“ za Ruth, kdy ji skupina feministek odváží na kliniku, aby tam podstoupila potrat, zatímco se jim v tom skupina ochránců dětí snaží zabránit. Divák si je v tomto momentě navíc vědom, jak absurdní daná situace je, vzhledem k tomu, že předmět konfliktu obou skupin, Ruthino dítě, již neexistuje. Jediný moment, kdy na Ruth i diváka plně padne vážnost toho, co se právě stalo, je ve chvíli, kdy Ruth potratí a sedí v křesle s bolestivě nepřítomným výrazem. Tento tichý moment je jediným upřímným okamžikem, kterého se od Ruth i v rámci celého filmu dočkáme.

Finální scény filmu působí komicky, protože zesměšňují fanatismus a prázdnotu obou skupin a jejich myšlení. Ironicky působí fakt, že je Ruth schopná proklouznout skrz dav z kliniky, aniž by ji kdokoliv zpozoroval či v davu poznal. Dokazuje to, že ona jako osoba

¹⁵⁹ JOHNSTON, cit. 45, s. 149.

není důležitá. Stejně jako její dítě i Ruth pro obě skupiny symbolizuje jen myšlenku a artikl, se kterým všichni manipulují. Konec filmu tak pro Ruth představuje happy end, protože dosáhne toho, o co jí šlo, dostat z dané situace co nejvíce peněz. V Ruth, stejně jako v divákovi, však přetrvává pocit, že cena života nenarozeného dítěte je přece jen vysoká ve srovnání s tím, co si Ruth z kliniky odnáší.

Tragická linie je v tomto filmu upozaděna na úkor komedie více; není tolik explicitní jako např. v *O Schmidtovi*. Tragickou linií tvoří téma lehkovážného zacházení s lidským životem, prázdnota Ruthina života a neutěšenost její situace, stejně jako vztah s matkou, bratrem, potažmo vlastními dětmi. Tuto individuální linii doplňuje obecnější téma, a sice fanatismus a pokrytectví institucí a skupin, se kterými Ruth přichází do kontaktu, stejně jako jejich nezájem o individualitu člověka.

Komická linie v *Občance Ruth* umožňuje divákovi držet si větší odstup od postav a od dané situace, než jak je tomu u pozdějších Paynových filmů, u kterých tragično vystupuje více na povrch. Umožňuje divákovi smát se Ruthině situaci a jejím eskapádám s oběma skupinami.

Zdrojem komiky je Ruthina jednoduchost a až rozkošná upřímnost. Stejně působí i fakt, že se s ní dá lehce manipulovat. Je však komické, že i ona (možná nevědomě) dokáže manipulovat s oběma skupinami a zároveň si zachovat v jistém smyslu nevinnost a naivitu, jako například ve scéně, kdy prozradí pravou identitu feministky Diane, která jen předstírala svou sounáležitost se skupinou ochránců dětí.

RUTH: „Haló? Jo. Jo, viděla. A teď ti něco řeknu, když chceš poslat poselství, tak jdi na poštu, ty krávo. Nic mi není. Co by bylo. Máš mě za blázna. Ty jsi blázen. A víš proč? Tohle je válka a Diane je špión. Co ty na to? Přesně tak. Tak. Jo.

Jó? A ty jsi píča! (*obrábí se na Diane se spokojeným úsměvem*) Zvládla jsem to?¹⁶⁰

Daná scéna vyvolává smích, který nutí diváka distancovat se od postavy Ruth, od její hlouposti, kterou projevuje v tento moment.

Distancujícího a zároveň kritického smíchu se nám dostává ve spojitosti se scénami, ve kterých Ruth dává přednost sobě a finanční kompenzaci před životem svého dítěte. Jde o scénu, kdy Ruth s Gail navštíví Norma v jeho práci v supermarketu, kde jí on ukáže novinový článek, ve kterém je obviněna z pokusu o ublížení svého dítěte. Ruthiným jediným zděšením je její fotka v novinách a to, jak hrozně na ní vypadá. Podobnou reakci v nás vyvolává scéna, v níž je Ruth prostřednictvím televize nabídnuto 15 000 dolarů, když si dítě ponechá. Ruth pak začne rozjařeně skákat po domě a vyběhne i ven, kde ji snímá v přímém přenosu televize. Divák si je však vědom tragické linie v pozadí, toho, že pro Ruth její dítě představuje pouze věc, se kterou může manipulovat pro vlastní prospěch. Podobné znepokojivé a distancující pocity v nás vyvolává scéna, v níž se Ruthina matka snaží Ruth přesvědčit, aby si vzala peníze a na potrat nešla.

MÁMA: „Holčičko, nedělej to. Viděla jsem tě v televizi, a tak jsem tady. Ruthy, poslechni mě, nedělej to. Co kdybych potratila já tebe?“

RUTH: „Aspoň bych nemusela šoustat s tvým harantem!“

MÁMA: „Tak to sem netahej! To už je dávno pryč. Bůh mi odpustil.“

RUTH: „Jdi do hajzlu!“

MÁMA: „Ruthy, nedělej to! Vem si peníze!“¹⁶¹

¹⁶⁰ Převzato z filmu *Občanka Ruth* (00:50:03-00:50:31).

¹⁶¹ Převzato z filmu *Občanka Ruth* (01:29:14-01:29:51).

Daná situace je komická díky Ruthině upřímnosti, kdy přede všemi zúčastněnými i vysílající televizí prozradí nestoudnou pravdu o vlastní matce.

V *Kdo s koho* nikomu tragická smrt nehrozí, tento aspekt tragédie chybí. Tragédie smrti je zde nahrazena tragédií promarněného života, jak po profesionální stránce, tak i po té osobní. Jim McAllister ignoruje vlastní zoufalou situaci, stereotypní a nudné manželství i monotónnost své práce. Tracy Flicková představuje jiný extrém. Soustředí se jen a jen na svou kariéru a obětuje tomu veškerý osobní život; zapomíná, že v jejím věku je potřeba také žít, užívat si a scházet se s přáteli.

Tragické momenty jsou velmi často upozaděny ironickým až sarkastickým znázorněním daného momentu. Na vážnosti situace to však nic nemění, když je Tracy – po sexuální stránce nevinná středoškolačka – svedena svým učitelem, zatímco se jí druhý učitel snaží podrazit nohy, aby nevyhrála studentské prezidentské volby, protože není schopen přijmout její úspěch. Scéna voleb v divákovi vyvolává smíšené pocity, když sleduje Tracy, která si v duchu připravuje děkovnou řeč, protože se špehováním dozvěděla o svém vítězství dříve než ostatní. V zápětí jsou její naděje a momentální pocit štěstí rozdraceny a ona sama potupena, když vítězem voleb ohlásí někoho jiného; někoho, kdo je ve srovnání s Tracy naprosto nekompetentní a kdo pro vítězství neudělal zdaleka tolik, co ona.

Téma propasti mezi sny a realitou postav je v *Kdo s koho* přítomné více než kde jinde. Hlavně Jim je zářným příkladem. Komická stránka filmu¹⁶² je demonstrována například scénou, v níž Jim ve stylu filmů s Marcellem Mastroiannim řídí Cadillac oblečen do luxusního obleku a v černých brýlích pokuřuje doutník. V zápětí se jeho představa mění, když před školu přijede již ve svých starých,

¹⁶² Komickou stránku filmu zprostředkovává hlavně kontrast obrazu a slova, o kterém bude pojednáváno detailněji v následující kapitole o stylu.

nudných šatech a ve stejně starém a nudném autě. Podobně vyznívají scény, kdy Jim diváka přesvědčuje o tom, jak je jeho život skvělý, zatímco vidíme, jak si během milování s Diane představuje někoho jiného, popřípadě jak je jeho pozitivní přístup k novému životu v New Yorku kontrastován záběry na stísněné a zhoršené podmínky Jimova žití na Manhattanu. Všechny tyto komické momenty, které diváka distancují od postavy, jdou ruku v ruce s tragickou linií a vědomím, že Jim se schovává před pravdou o životní nespokojenosti.

Ze všech Paynových filmů se tento snímek nejvíce blíží komedii a komická rovina převládá v popředí, zatímco vážná, tragická linie je mnohdy pouze tušena. Vzhledem k tomu, že ve filmu nedochází k žádnému úmrtí a smrt nikomu nehrozí, *Kdo s koho* v divácích nezanechává stejně silně tragický a nepříjemný pocit jako *Občanka Ruth* nebo *O Schmidtovi*. Ambivalentní emoce jsou však přítomné. Negativní pocity, které příběh vyvolává, jsou spojené s vědomím promarněného života některých postav, jejich naivitou, zmařenými šancemi a sny, monotónností života a dalšími, které jsou divákovi blízké a umožňují mu vžít se do stejné situace a identifikovat se s protagonisty.

Potencionální happy end očekává Tracy i Jima. Otázkou zůstává, do jaké míry je tento konec pro postavy uspokojující. Z posledních scén filmu to vypadá, že Tracy dosáhla svého snu; alespoň mu jde správnou cestou vstříc, když odjíždí v luxusní limuzíně z luxusního hotelu společně s vlivným politikem. Jak ale Jim možná správně podotknul, možná Tracy obětovává celý svůj život „uskutečňování svezích trapnejch nízkejch cílů,“¹⁶³ aniž by svůj život skutečně žila. I Jimovi se dostává šťastného konce – v porovnání s jeho nesnázemi během filmu – i když v jeho případě happy end působí velmi falešně. Snaží se i diváky přesvědčit, že se v životě posunul dál a že se mu daří skvěle. Závěrečná scéna v muzeu s malou školačkou „Tracy“ však vypovídá o něčem jiném a dává tomuto happy endu ostře sarkastický nádech.

¹⁶³ Převzato z filmu *Kdo s koho* (01:34:12-01:34:15).

Hrozba smrti je v *O Schmidтови* přítomná nejvíc, a to nejen skrze postavu Helen, která během filmu umírá a ponurá nálada z jejího náhlého odchodu je přítomná po celou dobu snímku. Smrt hrozí i Warrenovi, který je nejstarším z Paynových hrdinů a jeho poslední den se tak zdá být blízko. Tento fakt začíná být daleko více eminentní s úderem poslední vteřiny, která ohlašuje 5. hodinu odpolední jednoho pochmurného dne; čas, kdy Warren oficiálně odchází do důchodu a začíná mu tak zbytek života a díky své práci si dokáže spočítat, kolik času mu zbývá. Tato hrozba začne být ještě aktuálnější poté, co Helen zemře a Warren zůstane naprosto sám. Jeho nálada začne být více a více ponurá. „V tomhle starém domě bloumám jen já se svými myšlenkami.“¹⁶⁴

Warren ví, že by měl se zbytkem života něco udělat, nedokáže se k tomu však odhodlat. Strach z budoucna, který si nechce připustit, ho paralyzuje. Proto tráví dlouhé dny doma u televize, nikam nechodí, žije v nepořádku a chaosu. Dny tráví čekáním, až se něco změní nebo se mu naskytne šance na změnu. Warrenovi chybí smysl života. A ukazuje se být tragickým faktem, že to, co doposud ve svém životě vytvořil a to, co mělo být zdrojem tohoto smyslu, mu uniká a mizí. Warren zjišťuje, že v životě nemá nic, co by ho naplňovalo, co by mělo opravdový smysl; práce, manželka, dcera, ani osobní historie.

Jestliže *Kdo s koho* představoval Paynův nejvíce komický film, potom *O Schmidтови* je nejvíce tragický film. Důvodem je i to, že hlavní postava se nachází blízko konce života a o mnoho také přichází. Pakliže Warrenovy eskapády během filmu diváka nutí spíše k distancovanému smíchu, finální scény, kdy promlouvá na Jeannině svatbě a poté se vrací zpátky domů do Omahy, dávají divákovi možnost se více vcítit do Warrenovy role a soucítit s jeho postavou, cítit bolest a smutek, které v sobě má stejně jako možnou naději, jež přichází s Nduguovým dopisem.

¹⁶⁴ Převzato z filmu *O Schmidтови* (00:41:11-00:41:15).

I přes silnou tragickou stránku, *O Schmidtovi* stále obsahuje množství komických situací. Pro Warrena se stane téměř posláním překazit Jeanninu svatbu, aby se neprovdala pod svou (a jeho) úroveň. Právě tyto snahy hlavní postavy jsou zdrojem komična, stejně jako scény, v nichž se Warren setkává s Randallovou matkou Robertou (Kathy Batesová). Roberta je žena s proporcemi Věstonické Venuše a komicky vyznívá její pokus o svedení Warrena ve vířivce uprostřed noci, stejně jako když mu naprosto otevřeně vypráví o prodělané operaci dělohy, svém sexuálním životě i intimních záležitostech svého syna a Warrenovi dcery. „První orgasmus jsem měla v šesti na hodině baletu,“¹⁶⁵ povídá Warrenovi, zatímco ho krmí kuřecí polévkou poté, co se mu zablokovala krční páteř a on se nemůže moc hýbat. Stejně komicky vyznívá i scéna, kdy Roberta Warrenovi dá prošlé prášky, které jí zbyly po operaci, aby se mu ulevilo od bolesti. Warren poté stráví celou zkoušku svatebního obřadu i následující večeři zdrogovaný a neschopný normálně fungovat.

I když postava Warrena nekončí tragicky, happy end je v případě *O Schmidtovi* hořký. Warren zůstává sám, bez rodiny, bez přátel, bez práce. Z morálního hlediska však dopadá lépe než postava Jima z *Kdo s koho*. Tím, že se zachová nesobecky na svatbě své dcery, ukáže svou odvahu a dobrý charakter, tak je mu odměnou odpověď od Ndugua, který mu pošle svůj první dopis. Dalo by se říct, že tento happy end je naplněný nadějí, protože Warrenovo putování není jen cestou na svatbu vlastní dcery; jde zároveň o hledání smyslu života a snahu dát svému životu důležitost. Vypadá to, že tuto důležitost a nový smysl života Warren konečně nalezne ve svém svěřenci Nduguovi. Jak už je ale typické u moderní tragikomedie, závěr může být interpretován i tak, že i přes veškeré snahy nalézt něco smysluplného, Warren nakonec zůstává naprosto sám bez jediné blízké osoby.

¹⁶⁵ Přeloženo z filmu *O Schmidtovi* (01:31:53-01:31:57).

Stejně jako *Kdo s koho*, ani *Bokovka* se nesoustředí na téma odvrácení hrozící smrti. I zde tragédie spočívá v promarnění života, konkrétně postavy Milese, jenž v životě nemá nic, co by mu dávalo potřebný smysl, ničeho v životě nedosáhnul. Do depresí ho přivádí hlavně vědomí, že v životě nemá nic, co by bylo hodnotné. Miles tak setrvává v osobní izolaci a depresi. Road trip s kamarádem Jackem do vinařské oblasti Napa Valley má přinést trochu rozptýlení. V porovnání s Jackem si však Miles výlet moc neužívá, protože se nedokáže odpoutat od myšlenek na minulost, ztroskotané manželství a profesní neúspěch. Jakákoliv Milesova snaha učinit v životě změnu se střetává s komplikacemi, které ho paralyzují a nedovolují mu posunout se dál. Proto většina tragických momentů spočívá v Milesově neaktivitě, respektive zmařených pokusech o nějakou změnu. Dověšením tragické osy je jedna z finálních scén, kdy Miles sedí během hodiny literatury ve své třídě a jeho student předčítá úryvek z románu Johna Fowlese. Hovoří o smrti a pohřbu kamaráda hlavní postavy a tento úryvek jako by symbolizoval smrt samotného Milese, který studenta poslouchá s nepřítomným výrazem.

Upřímnosti se nedá smát a Miles je někdy až moc upřímný ohledně své životní situace. Podobá se postavě Jima s tím rozdílem, že si nic nenalhá o své profesi či osobním životě. Milesova upřímnost a s tím spojená frustrace z vlastního života umožňuje divákovi vytvořit si větší sympatie a soucit vůči hlavní postavě. Smějeme se Milesovi a jeho nezdarům, ale stejně jako u jiných Paynových filmů, i zde jde o „neveselý“ smích, který dává tušit, že komedie je jen vnější maska.

Komickou linii představují hlavně Milesovy eskapády s Jackem. Například když jsou spolu na golfu a další hráči na ně začnou tlačit, aby si na jamce pospíšili. Miles po nich na oplátku vystřelí golfový míček, Jack se proti jejich jedoucímu vozíku rozběhne s mávajícím holkem nad hlavou a s křikem se je snaží zahnat. Jackova upřímnost a často i vulgární řeč jsou také zdrojem komična. V jedné ze scén Jack povzbuzuje Milese ke vztahu s Mayou, zatímco prochází kolem stolu, kde sedí otec se synem.

JACK: „Hlavně to nevzdávej. Pohodový, chytrý ženský vyžadují vytrvalost. (...) je nádherná. Má duši, je perfektní. Nepřestanu, dokud neuvidím, že se vy dva dáte dohromady.“

MILES: „Jasně.“

JACK: „Copak nechceš cejtit, jak se ti ta její kundička sevře kolem péra?“

OTEC MLADÍKA: (*zamračeně*) „Pánové! Jsou tu děti, prosím.“¹⁶⁶

Jack Milese dostává do svízelné, avšak pro diváka komické situace, když zapomene snubní prstýnky v domě servírky, se kterou právě souložil, když je nachytal její manžel. Milesova postava je o to komičtější, protože se stává jakýmsi Jackovým obětním beránkem, který za Jacka musí vystát negativní následky jeho činů; je to on, kdo musí sebrat Jackovu peněženku z pokoje, kde právě našťvaný manžel souloží se svou ženou a posléze Milese nahý pronásleduje po ulici.

Bokovka končí happy endem hned z několika úhlů pohledu. Jsme svědky svatby Jacka a Christine, u něhož happy end působí falešně, pokud vezmeme na vědomí, že ještě před pár dny prožíval aféru se Stephanie, stejně jako na Christine nemyslel dva dny před svatbou, kdy svedl již zmíněnou číšnici. Upřímný a nadějný happy end však čeká Milese, který se rozhodne odpoutat od své depresivní minulosti a navštíví znovu Mayu, aby s ní (snad) mohl začít nový, lepší život. Zaklepáním na její dveře dává najevo, že je odhodlán začít znovu. Zda tento krok přinese novou naději do budoucna, však už není prozrazeno.

¹⁶⁶ Převzato z filmu *Bokovka* (01:15:36-01:15:57).

4. STYL

Patrice Pavis definuje tragikomedii jako styl, který „osciluje mezi ‚vysokým a nízkým‘, vzletný a emfatický jazyk tragédie se mísí s každodenním a vulgárním jazykem komedie“¹⁶⁷. Takto specifický styl je jedním ze tří základních elementů tragikomedie, který spojuje nízký žánr komedie s vysokým žánrem tragédie. V následující kapitole se zaměřím na jeho analýzu z hlediska spojení filmového obrazu a slova. Tato juxtapozice mísí tragično s komičnem, vážná témata s humorem a potvrzuje Paynovy filmy jako tragikomické. Využitý humor je určen k zesměšnění a poukázání na přetvářku a chyby společnosti, potažmo jedince, který v ní žije. Výsledný efekt je tak ironický až sarkastický. Ačkoliv ironie a sarkasmus jsou často spojovány s kritikou nějaké skutečnosti, samotný režisér tvrdí, že jeho cílem není kritika, ale spíše výsměch. „[Mé filmy] si dělají legraci z amerického způsobu života. Dělán to ale s úsměvem, nejsem kritický, člověk totiž musí mít rád každého.“¹⁶⁸

75

Sarkasmus, společně s ironií, která je mu velmi blízká svou podstatou, je jedním z druhů komiky, které v sobě směšují prvky tragédie a komedie. Lze tedy říci, že humor, jakým je sarkasmus, jde ruku v ruce s tragikomedií. Využití sarkasmu dává režisérovi možnost kritizovat nebo poukazovat na chyby nepřímo. To, co je postavou či danou situací potlačeno, je paradoxně sarkasmem zdůrazňováno a zesměšňováno.

Ironickou se rozumí taková výpověď, za jejímž „prvním, zřejmým významem [se] skrývá smysl jiný, hlubší, dokonce protichůdný“¹⁶⁹. V ironii často dochází k tomu, že má „hrdina naprosto mylnou představu o vlastní situaci a řítí se do zkázy, přesvědčen, že vyvázne se zdravou kůží“¹⁷⁰. Jistým charakteristickým znakem ironie

¹⁶⁷ PAVIS, cit. 9, s. 411.

¹⁶⁸ Přeloženo z *Rozhovoru s Alexanderem Paynem*, cit. 89.

¹⁶⁹ PAVIS, cit. 9, s. 208-209.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 209.

je její tendence „zlehčit či zesměšnit dané téma“¹⁷¹. Sarkasmus je ironii blízký, protože je jejím zesílením a dokáže být až zraňující. Není proto vždy jednoznačné, o jaký druh v konkrétních případech jde a jejich rozlišení závisí na subjektivním vnímání. Oba druhy humoru využívají kontrastních výpovědí za účelem zesměšnění, které je založeno na divákově uvědomění si pravé skutečnosti věcí. Právě kvůli ambivalentní podstatě ironie a sarkasmu budu v této kapitole operovat převážně s termínem sarkasmu; a sice proto, že Paynův humor zlehčuje a zesměšňuje životní situace postav, které jsou mnohokrát velmi závažné. Jeho humor často přesahuje to, co by se dalo považovat za přátelské nebo dobromyslné. Samotné postavy či skupiny si to však často také zaslouží.

Paynovy názory jsou často vyjádřeny pomocí ironie a sarkasmu a jsou vyvolány právě kombinací filmového obrazu a dialogu. Je to tedy samotný režisér, jenž stojí za zrodem těchto druhů humoru. Seymour Chatman v knize *Příběh a diskurs* popisuje pozici implikovaného autora ve vztahu k vypravěči, v našem případě filmových postav.

„Probíhá-li taková komunikace mezi (...) implikovaným autorem a implikovaným čtenářem na úkor vypravěče, dá se říci, že ironický je implikovaný autor a že vypravěč je nespolehlivý.“¹⁷²

Payne ve svých filmech figuruje jako implikovaný autor. Postavy *Kdo s koho* a *O Schmidtovi*, které k nám promlouvají skrze voice-over, jsou zdrojem nespolehlivého vyprávění. To, co říkají je v rozporu s názorem, který si jako diváci vytváříme o sledovaném příběhu.

„Diskurs je nahlodáván příběhem. Na základě ‚čtení‘ mezi řádky vyvozujeme, že události a existenty nemohly ‚vypadat takhle‘ a

¹⁷¹ LEDERBUCHOVÁ, cit. 24, s. 128.

¹⁷² CHATMAN, cit. 44, s. 241.

vypravěč se v našich očích stává podezřelým. Nespolehlivé vyprávění je tedy ironická forma.“¹⁷³

Vypravěč může být nespolehlivý z mnoha důvodů. Příčinou je jeho chamtivost, důvěřivost, nevinnost či nedostatek informací.¹⁷⁴ Je to právě nespolehlivost vypravěče, která vytváří dvojí význam a je zdrojem ironie. Zároveň platí, že implikovaný význam je ten věrohodnější.¹⁷⁵

Humor a komično, které u Paynových filmů vytváří tragikomedii, můžeme rozdělit do tří základních skupin:

1. Tragikomický kontrast obrazu a slova ústí v sarkasmus a tento výsledek je zamýšlený samotným režisérem, aniž by si byla filmová postava vědoma toho, že se na výsledném ironickém či sarkastickém vyznění podílí. Dochází buď k přímému kontrastu filmového obrazu a slova v jeden daný moment; to, co postavy říkají, odporuje tomu, co sledujeme v záběru; popřípadě je kontrast vytvářen průběžně a sarkastické vyznění divákovi dochází až po pozdějším pospojování si informací, které získal z jednotlivých částí obrazu i slova. Daného případu je nejvíce využito ve filmech *Kdo s koho* a *O Schmidtovi*.
2. Stejně jako v prvním případě, i zde je sarkasmus zamýšlen samotným režisérem bez vědomého zapojení filmových postav. Ironie a sarkasmu není dosaženo pomocí kontrastu obrazu a slova, ale zesměšněním a zlehčováním právě probíhajícího vážného momentu. *Občanka Ruth* staví svůj sarkasmus především na tomto způsobu.
3. Sarkasmus přichází úmyslně od samotné postavy, jak je to typické u Milese z *Bokovky*.

¹⁷³ Tamtéž, s. 245-246.

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 246.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 246.

4.1 Ironie a sarkasmus vytvářené kontrastem filmového obrazu a slova

Payne ironie a sarkasmu dosahuje kontrastem filmového obrazu a slova, který v divákovi probouzí distancující smích. V případě filmu *Kdo s koho* je smích kritický. V *O Schmidovi* Warrenova životní situace a to, co prožívá, v divákovi vyvolává více soucit a lítost než kritiku. Setkáme se tu proto spíše s méně ostrým sarkasmem, až ironií.

Kontrastu je docíleno tím, že filmové postavy lžou svému okolí, potažmo divákovi, a zároveň tím obelhávají samy sebe. Představy a sny hrdinů se často střetávají s chladnou realitou. Pokud kontrastu není dosaženo pomocí přímé lži postav, vzniká jejich mylnými představami o životě, o lidech kolem a o situacích, v nichž se nacházejí. Kontrast těchto představ a reality je pak divákovi postupně odhalován během trvání filmu.

Případ kontrastu filmového obrazu a slova je divákům většinou zprostředkován pomocí voice-overu. U postav Jima McAllistera a Warrena Schmidta jde o stav, kdy si samotní hrdinové nechtějí připustit realitu svého života (Jim je uvězněn ve stereotypním manželství, které mu nepřináší žádnou vášeň, a jeho profese je monotónní; Warrenovi po smrti manželky chybí jakýkoliv smysl života a vše, čeho v životě dosáhl, se zdá mít nicotnou hodnotu). Kontrast je postaven na neupřímnosti těchto postav. O vlastní neúspěšné situaci mají mylnou představu a ironie/sarkasmus zde spočívá v jejich víře, že pomocí lži vyváznou se zdravou kůží a psychicky nezranění. U Tracy Flickové jde především o naivitu a přílišnou upřímnost hrdinky, jejíž mladistvé představy jen těžko pasují do světa dospělých. Sarkasmus těchto scén je vyvolán faktem, že režisér dává divákovi možnost být svědkem lži a omylů postav a uvědomovat si pravdu, zatímco postavy samy s touto pravdou zápasí. Daného humoru je dosaženo díky samotné podstatě typického Američana, který je zvyklý se přetvařovat a působit dojemem, že vše je vždy v pořádku a nic ho netrápí.

Sarkasmus vyvolaný lží je velmi patrný u postavy Jima McAllistera, který si není ochoten připustit realitu svého monotónního

a nenaplnujícího života. Daný kontrast je pozorovatelný z následující juxtaopozice obrazu a slova.

<u>Dialog:</u>	<u>Obraz:</u>
<p>JIM: (<i>voice-over</i>) „Díky Bohu za Diane. Byla mou nejlepší přítelkyní a zdrojem lásky a síly. Samozřejmě že to někdy i zaskřípalo, ale vždycky jsme to překonali. Po devíti letech jsme si byli bližší než kdykoliv předtím.“</p> <p>DIANE: „Je ti něco?“</p> <p>JIM: „Ne, znáš to, škola.“¹⁷⁶</p>	<p>V této scéně během večeře Jim sedí naproti manželky a oba mlčky pojídají ze svého talíře.</p>

<u>Dialog:</u>	<u>Obraz:</u>
<p>JIM: (<i>voice-over</i>) „Jak už jsem říkal, můj život se příjemně odvíjel.“¹⁷⁷</p>	<p>Při sexu s Diane si Jim představuje tvář Tracy a Lindy.</p>

Scéna večeře Jima a Diane působí kontrastním dojmem, protože oba manželé si nemají navzájem co říct. Jim nedokáže Diane sdělit své problémy, které se vyskytly v práci, a pochyby, které v něm vyvolává každodenní setkávání s Tracy a s její povahou. I když sedí naproti sobě, ze scény je cítit jejich psychická vzdálenost a neschopnost upřímného otevřeného kontaktu. Jim se naučil přijímat stereotyp a monotónnost svého manželství a sexuálního života. Ve sklepě tajně masturbuje hned poté, co se s Diane milují. Pro Diane je nejdůležitější, aby otěhotněla, čemuž přizpůsobuje i jejich sexuální

¹⁷⁶ Převzato z filmu *Kdo s koho* (00:17:37-00:17:57).

¹⁷⁷ Převzato z filmu *Kdo s koho* (00:34:42-00:34:46).

styk, ze kterého se vytratila vášeň a celý akt tak působí velmi mechanicky a plánovaně. Jim svůj život popisuje jako příjemný, zatímco vidíme, jak během intimní chvíle s blízkou osobou myslí na někoho jiného. Ačkoliv si přeje, aby pro něj Diane byla zdrojem síly a nejlepší přítelkyní, nedokáže s ní navázat upřímnou komunikaci. Daný kontrast je typickým příkladem Paynova sarkasmu.

Na rozdíl od jiných postav se Jim jeví téměř jako zbabělec, který je neschopný změnit něco v životě, jenž ho neuspokojuje. Warren i Miles se k tomuto kroku odváží, oba projevují určitou snahu. Jim však nikoliv. Jeden den mluví oddaně o své ženě Diane a druhý den se nechá svést Lindou Novotnou.

<u>Dialog:</u>	<u>Obraz:</u>
<p>JIM: (<i>voice-over</i>) „Prostě se to najednou stalo. Nikdo z nás to nečekal, ani neplánoval. Ale začali jsme a hned jsme věděli, že není cesty zpět. Byl to zázrak. (...) Po letech mi připadalo, že žiju a že jsem svobodný.“¹⁷⁸</p>	<p>Vidíme Jima v obleku, brýlích a s doutníkem, jak řídí nablýskaný Cadillac a v zadní projekci mu běží obrazy ze slunné Itálie. Pozitivní atmosféra je zvýrazněna hudbou, která se přeruší v momentě, kdy Jim přijede s Cadillacem před školu a v následujícím záběru vystoupí již ze svého oprýskaného modrého auta oblečen ve všední šaty.</p>

Daná scéna představuje sarkastický úšklebek režiséra, který poukazuje na Jimovu bláhovost a neupřímnost.

Když se Jimova situace zhorší a svou nevěrou ztratí podporu Diane, ještě zatvrzeleji sám sebe přesvědčuje, že všechno je pro něco dobré.

¹⁷⁸ Převzato z filmu *Kdo s koho* (00:48:34-00:49:30).

<u>Dialog:</u>	<u>Obraz:</u>
JIM: (<i>voice-over</i>) „Příští den jsem se rozhodl, že se svým životem něco udělám. To, že mě Diane vykopla z domu, mě jakýmsi zvláštním způsobem vyburcovalo. Nebral jsem to jako překážku, ale jako příležitost. Říkal jsem si, že všechno se dá nějak vyřešit.“ ¹⁷⁹	Jim dané věty říká den poté, co mu Diane přišla na jeho nevěru a vyhodila ho z domu. Probudí se v motelovém pokoji a sleduje východ slunce, který je podbarvován písní „It’s a Beautiful Day“.

Sarkasmus zde spočívá v kontextu dané situace. Jim na prozrazení své nevěry reaguje optimismem, který je následně udupán režisérovým sarkasmem, když Jima propustí z Carveru a Diane ho odmítá vzít zpátky.

Když Jima vyhodí ze školy pro jeho podvod během studentských prezidentských voleb, odjede do New Yorku. Stále zůstává osobou, jež si snaží věci přikrášlovat a přesvědčovat sebe i diváky, že se má lépe, než jak mu bylo předtím.

<u>Dialog:</u>	<u>Obraz:</u>
JIM: (<i>voice-over</i>) „Co se stane s člověkem, který přijde o všechno? O všechno, o co usiloval? O všechno, čemu věřil? Vyvrženec společnosti, který ztratil domov? Jak má přežít? A	Záběr na penis pravěkého muže. Záběr na ňadra pravěké ženy. Celek na pravěkého muže a ženu při lovu.

¹⁷⁹ Převzato z filmu *Kdo s koho* (01:23:30-01:23:45).

<p>kam má jít? – Do New York City.</p> <p>Lidé sem přicházeli po celá staletí, aby hledali útočiště. Teď jsem tu i já.</p> <p><i>(s nadšením)</i> Musím říct, že jsem o New Yorku vždycky snil, tolik vzrušení a ta kultura, život ve velkoměstě přináší spoustu překvapení. Čas od času jsem dokonce narazil na některého z bývalých studentů z Carveru. Faktem je, že jsem si musel zvyknout na menší prostory, než jsem měl v Omaze a pěkně vysokej nájem. Ale svůj útulnej byt jsem měl rád, cítil jsem se v něm dobře. A život bez auta je bezvadnej. Hodně jsem toho v podzemce přečetl. Někdy jsem šel do práce i pěšky. S prací je to v New Yorku trochu složitější, ale po určité době jsem skončil ve vzdělávacím oddělení Muzea národních dějin. Je to tak, já opět učím. Do</p>	<p>Dokumentární záběry města a jeho energičnosti, naděje.</p> <p>Záběr na Sochu svobody, potom na Jima, jak se na ni dívá s nadějí.</p> <p>Záběr na Jima, jak si vybírá knihy na stánku.</p> <p>Baví se se dvěma homosexuály.</p> <p>Nápis 1550 dolarů měsíčně plus služby.</p> <p>Záběr na Jima, jak vychází ze sklepního bytu.</p>
---	--

<p>muzea často přicházejí studenti, kterých se tam ujmout dobrovolní průvodci nebo profesionálové jako jsem já a pokračují v práci, kterou započala škola.</p> <p>Taky jsem si našel přítelkyni. Jmenuje se Julien. Pracuje ve stejném muzeu jako já. Je jiná, než byla Diane a přiznám se, že jsem nikdy nikoho takového nepoznal. Oba jsme měli za sebou dlouhé vztahy, takže jsme nikam nespěchali.¹⁸⁰</p>	<p>Záběr na obrázek močového traktu.</p> <p>Záběr na pravěkého muže a ženu, jak se objímají.</p>
--	--

Payne vhodnou kombinací obrazů sarkasticky vyjadřuje svůj názor ohledně Jimovy životní změny. Zvláště pak juxtapozice Jimových filozoficko-laděných otázek o tom, co má člověk udělat, když se mu zhroutí život, společně se záběry pravěkých lidí se zvláštním detailem na jejich intimní partii, posouvá Jimovu životní vážnost do humornějších, a z režisérova pohledu i cyničtějších rovin. Jimovo nadšení z nového života, nové práce, bydlení a celkově nové kultury, které jsou mu poskytnuty v New Yorku, jsou postaveny do roviny s realitou, která nevypadá tak lákavě, jak ji Jim popisuje. Zvláště pak záběry na Jimův nový život ve stísněných podmínkách malého sklepního bytu bez oken, v němž jsou pracovna, kuchyň, koupelna i ložnice naskládány natěsno vedle sebe v jediném pokoji, působí sarkasticky ve vztahu s nadšeným, optimistickým hlasem, kterým Jim celou situaci komentuje.

¹⁸⁰ Převzato z filmu *Kdo s koho* (01:30:29-01:32:26).

Jimův závěrečný monolog je vyvrcholením kontrastu obrazu a slova v *Kdo s koho*. Jim v dané scéně diváky přesvědčuje, jak se má v novém životě skvěle a situace s Tracy ho již netrápí.

<u>Dialog:</u>	<u>Obraz:</u>
<p>JIM: (<i>voice-over</i>) „Zřejmě vás zajímá, jestli jsem ještě někdy viděl Tracy. Ano, viděl. Jednou. Byl jsem ve Washingtonu na konferenci pracovníků muzeí. Zůstal jsem o den déle, abych se trochu rozhlédl. Dopoledne jsem strávil po obchodech a pak jsem se vydal do Muzea holokaustu. Najednou...</p> <p>Nikdy se už nedozvím, jestli mě viděla. Nejspíš ne. V ten okamžik se mi ale vrátily všechny mé ošklivé vzpomínky a napadly mě věci, které jsem jí chtěl vmést do tváře. Chtěl jsem se tam za ní rozběhnout, zabušit na okno auta a</p>	<p>V ruce drží tašku s nákupem a kelímek s Pepsi.</p> <p>Uvidí Tracy, jak vychází z luxusního hotelu společně s republikánským poslancem za stát Nebraska a nasedá do limuzíny. Obraz zamrzne na polodetailu Tracy a jejím posměvačném úšklebku, který Jima v představách často pronásledoval.</p> <p>Kamera zabírá detail na jeho zamyšlenou, ztrápenou tvář.</p> <p>Záběr na odjíždějící limuzínu.</p>

<p>přinutit ji, aby se přiznala, že to ona strhala plakáty a volby vyhrála za pomoci lží. Místo toho jsem tam jen tak stál. Najednou jsem si uvědomil, že už na ni nemám vztek. Začal jsem ji litovat. Uvědomil jsem si, že vedu nověj život plnej vzrušujících zážitků a že jsem na tom líp než ona. To ona určitě vstává v 5 a ihned se vrhá do namáhavého uskutečňování svejch trapnejch nízkých cílů. Bylo mi z ní smutno. Kam to asi tak chce v životě dotáhnout? Ale jak přišla k tý limuzíně? Co si doprdele o sobě myslí?!</p> <p>(...)</p> <p>Ale to všechno je už jen historie. Žiju teď jinej život. Tohle je na Americe nejkrásnější. Vždycky můžete začít znovu.“¹⁸¹</p>	<p>Detail na Jimův obličej, který vypadá našťvaněji a jeho hlas je důraznější.</p> <p>Jim se rozběhne a hodí za limuzínou kelímek s Pepsi.</p> <p>Jim vyděšeně utíká od limuzíny pryč.</p>
--	--

Symbolika hozeného kelímku od Pepsi je spojená s tím, co ze začátku filmu říká Tracy Jimovi. On ji upozorňuje na to, že zatím nemá ve své kampani protivníka a že se tudíž nemusí přílišně starat o svou kampaň. Tracy však reaguje slovy, „Coca-cola je bezkonkurenčně nejlepší nápoj a dává do reklamy mnohem víc peněz než jiní. A díky tomu se

¹⁸¹ Převzato z filmu *Kdo s koho* (01:32:29-01:34:48).

stala jedničkou.“¹⁸² Tracy ve finální scéně reprezentuje Coca-colu a Jim Pepsi. Toto přirovnání je zdrojem sarkasmu. Jimovo rozčilení a zároveň neschopnost přijmout to, že Tracy vyhrála a dosáhla svého, že to ona se veze v limuzíně, zatímco on se svého auta musel vzdát a každý den používá metro, a že tedy jeho předstíraná lítost není na místě, vyvolávají distancující smích. Dovršením režisérova sarkasmu je závěrečná scéna, v níž Jim provází skupinu školáků po muzeu a na jeho otázku ohledně učiva se snaží odpovědět jen jedna malá školačka s vervou, která podezřele připomíná úsilí Tracy v jeho hodinách občanské výchovy. Jim věří, že svému minulému životu dokáže uniknout, tento moment však dokazuje opak.

Stejně jako Jim McAllister, i Warren Schmidt se naučil o svém životě lhát, respektive si ho přikrášlovat a s úsměvem si nalhávat, že není tak zle. Warren lže hlavně svým nejbližším, protože jim nechce přiznat, že to, co v životě prožil a vybudoval, pro něj nepředstavuje potřebný životní smysl. Výsledný sarkasmus nemá takový štiplavý a cynický nádech jako v *Kdo s koho*. Warrenova postava u diváků vyvolává více lítosti, než jak je tomu v případě Jima. I přesto si tento sarkasmus do jisté míry bere na paškál Warrenovu neschopnost čelit realitě; kriticky poukazuje na jeho schovávání se za lež, která může ospravedlnit to, že ve svém životě nic moc nedokázal, jak si představoval a plánoval.

Warrenovo lhaní se projevuje v různých scénách. Poté, co se s Helen vrátí z oslavy jeho odchodu do důchodu, volá Warrenovi z Denveru jeho dcera Jeannie, aby se ho zeptala, jaká byla večeře. Warren s úsměvem odpoví, „Byl to moc pěkný večer. Ano, prima.“¹⁸³ Druhý den ráno jde navštívit svého nástupce Garyho v pojišťovně Woodmen, aby zjistil, jestli není potřeba jeho pomoc či rada. Gary mu však dá jasně najevo, že již není potřebný. Doma se ho manželka ptá, jak to šlo v kanceláři a Warren jí na to s falešným úsměvem odpoví,

¹⁸² Převzato z filmu *Kdo s koho* (00:16:39-00:16:45).

¹⁸³ Převzato z filmu *O Schmidtovi* (00:07:33-00:07:36).

„Jo, dobrý. Ještěže jsem tam šel. Potřeboval s něčím píchnout, to víš, mladí kluci.“¹⁸⁴

Warren lže i svému svěřenci Nduguovi, protože mu nechce přiznat, že ho dcera Jeannie, jeho vlastní rodina, nepotřebuje. Když Warren volá Jeannie z benzínové pumpy, že je na cestě do Denveru, aby mohl být víc s ní a aby jí pomohl s přípravami na svatbu, jeho dcera mu řekne, že to není dobrý nápad a ať přijede až na svatbu, jak se původně domluvili.¹⁸⁵ Warren pak sděluje Nduguovi,

WARREN: (*voice-over*) „Asi před týdnem jsem se rozhodl udělat si cestu na Jeannienu svatbu do Denveru, takový výlet. Jeannie prosila, ať přijedu dřív a pomůžu s přípravami, ale potřebuju být chvíli sám.“¹⁸⁶

Warren Nduguovi nedokáže říct pravdu, ani když Helen zemře a všude v domě i ve Warrenově životě zavládne chaos. Warren není schopen postarat se o pořádek ani o sebe.

<u>Dialog:</u>	<u>Obraz:</u>
WARREN: (<i>voice-over</i>) „Zvyknout si na život bez Helen není snadné. Ale myslím, že bys byl na mě pyšný. Jo, domácnost má nové vedení, ovšem ani bys to nepoznal. Občas si zapomenu nakoupit a nemám co jíst, ale o tom ty víš určitě svoje. Helen by nechtěla, abych jen seděl a	V záběru vidíme neupraveného Warrena v pyžamu, všude po domě je nepořádek, špína a chaos. Warren hledá v lednici něco k jídlu, ale nic vhodného nenajde. Otevře poličku, kde leží pouze sůl, kávové filtry a trocha

¹⁸⁴ Převzato z filmu *O Schmidtovi* (00:15:49-00:15:55).

¹⁸⁵ Parafrázováno z filmu *O Schmidtovi* (00:50:30-00:51:50).

¹⁸⁶ Převzato z filmu *O Schmidtovi* (00:52:38-00:52:52).

<p>utápěl se v sebelítosti, kdepak. Řekla by, ať se vzchopím. Tak chodím co nejvíc ven. Snažím se být aktivní, držím se svých návyků. To je v případě životní změny důležité. Určitě, nejsem kuchař jako Helen, ale z mládí si ledacos pamatuju. Udržet domácnost v chodu dá práci a tak si říkám, že nakonec si asi najdu byt, údržba bude snazší. Ale zatím to zvládám výborně.“¹⁸⁷</p>	<p>sucharů, kolem kterých létají mouchy.</p> <p>Warrena vidíme, jak vychází z domu, v pyžamu a svrchním kabátě jde do svého karavanu a jede na nákup do supermarketu.</p> <p>Warren jde do supermarketu neupravený, do košíku hází mražené potraviny, hotová jídla.</p>
--	---

Režisér zde sarkasticky poukazuje na pravou skutečnost Warrenovy lži. Warren není schopen postarat se o pořádek v domě ani o svůj zevnějšek. Říká sice, že se snaží být aktivní, jedinou aktivitou pro něj však je nasednout do karavanu a zajet na nákup, když už v domě není co jíst.

Kontrast reality s Warrenovými představami je vyvolán jeho snahou potlačit vzpomínky na tragické životní události, jakými jsou úmrtí Helen a odchod do důchodu. Sarkasmus je v tomto filmu spojen s jeho postavou a jeho aktivitami, liší se však v intenzitě od sarkasmu vyvolaného v *Kdo s koho* postavou Jima. Warren se ocitá na konci svého života a o to více jeho situace a celý příběh působí tíživým dojmem; i proto je smích vyvolaný v divácích zároveň značně tlumen lítostí.

První dny důchodu pro Warrena plynou s nepříjemnou těžkostí a monotónností. Ucíť však novou příležitost a životní naději, když uvidí v televizi reklamu na sponzorování dětí ze zemí třetího světa.

¹⁸⁷ Převzato z filmu *O Schmidtovi* (00:42:44-00:44:13).

V uvítacím dopise svému osvojení Nduguovi sděluje informace o sobě. Warren s ním sdílí své životní sny, které v sobě před všemi ostatními schovává, a obraz divákovi ukazuje daný rozpor mezi Warrenovými sny a realitou, ve které žil a žije.

<u>Dialog:</u>	<u>Obraz:</u>
<p>WARREN: <i>(voice-over)</i> „V dětství jsem věřil, že jsem výjimečný, že to tak osud chtěl, že budu opravdu něco znamenat. Ne snad jako Henry Ford nebo Walt Disney, ale že budu, víš, aspoň trochu významný. Vystudoval jsem obchod a statistiku a chtěl jsem vybudovat vlastní firmu, velkou korporaci. Všichni by mě znali, psali by o mně i ve Fortune 500. Byl bych jeden z těch, o kterých se píše. Ale nějak mi to nevyšlo. Nakonec jsem dostal velice slušné místo v pojišťovně Woodmen, a musel jsem živit rodinu. Nemohl jsem vůbec nic riskovat.“¹⁸⁸</p>	<p>Záběr na tabulky z burzy, časopis Fortune 500 s Warrenovou usměvavou tváří na přední obálce. Záběr na článek ve firemních novinách Woodmen, „Schmidt asistentem viceprezidenta“, vedle toho článek „Co bude k obědu?“.</p>

V této scéně Payne není sarkastický; tragikomická kombinace obrazu a slova spíše působí ironicky. Juxtapozice Warrenových snů o dosažení něčeho významného, které jsou demonstrovány jeho usměvavou tváří

¹⁸⁸ Převzato z filmu *O Schmidtovi* (00:19:34-00:20:18).

na obálce časopisu Fortune 500, a skutečné reality představované článkem ve firemních novinách hned vedle sekce „Co bude k obědu?“, je zdrojem ironického úsměvu. Tento úsměv však není kritický, protože Warrenova situace vybízí k soucitu.

Po Helenině smrti si Warren každodenní monotónnost krátí psaním dopisů Nduguovi. Bývalá profese Warrenovi umožňuje předpovědět, kdy asi zemře a o své myšlenky se podílí se svým svěřencem.

<u>Dialog:</u>	<u>Obraz:</u>
<p>WARREN: <i>(voice-over)</i> „Teď, když jsem ovdověl, je na 73 procent možné, že do devíti let zemřu, pokud se znovu neožením. Vím jen, že zbylý čas musím využít, jak jen nejlépe umím. Život je krátký, Ndugu, a já nesmím promarnit ani minutu.“¹⁸⁹</p>	<p>Warren sedí na křesle a nehybně sleduje hokejový zápas v televizi. Následuje zatmíváčka s nápisem „O dva týdny později“. Warrena nacházíme v naprosto stejné pozici v křesle před televizí, v jaké se nacházel před chvílí.</p>

Jak sám říká, Warren je odhodlán prožít zbytek života naplno. Následný záběr na Warrena, který „využívá“ čas tím, že nic nedělá a spí nebo se dívá na televizi, však demonstruje sarkasmus, který je touto scénou vyvolán.

Po dlouhých dnech plných nečinnosti se Warren spontánně rozhodne navštívit místa ze své minulosti a dětství. Doufá tak, že mu „staré dobré časy“ navrátí smysl jeho života a dají mu novou naději do budoucna.

¹⁸⁹ Převzato z filmu *O Schmidtovi* (00:41:45-00:42:13).

<p>Pozoruhodný muž. Můžeš si o něm přečíst v přiložené brožurce. Občas se zastavím někde na vhodném místě, protáhnu se, něco si prohlédnu, navštívím starožitnictví. Onehdy jsem například ve starožitnictví v Cosade objevil sbírku vzácných porcelánových figurek.¹⁹⁰</p>	<p>V obraze vidíme, jak jeho auto právě dostává botičku od policisty.</p> <p>V záběru je pekingská jídelna.</p> <p>Objeví se nápis „Je možno odložit stranou“.</p>
--	--

Warrenův road trip představuje jeho snahu zažít něco dobrodružného a zároveň smysluplného. Ironicky však to, co vidí a zažívá je bezvýznamné a Warren si to nedokáže nahlas přiznat. Pokračuje tak ve vlastním obelhávání se.

V případě Tracy Flickové vychází Paynův sarkasmus ze situací, ve kterých se projevuje její naivita a přílišná důvěra v druhé nebo ve své představy. O svém milenci Daveovi si myslí, „Byl to první člověk, který poznal, jaká jsem. Mé pravé já pochopil jen on.“¹⁹¹ V dalším záběru s ním jede Tracy v autě k němu domů a on jí řekne, ať rychle skloní hlavu dolů¹⁹², aby je spolu nikdo neviděl. Tracy se domnívá, že ji Dave chápe. Situace tak vyznívá sarkasticky, protože on se její pravé „já“ snaží schovat. V následující scéně u Davea doma zní romantická „Three Times a Lady“ od Lionela Richieho zatímco Tracy sedí na pohovce a Dave naproti ní srká z plechovky nealkoholické pivo „The Mug“. V přeneseném významu tento název může označovat

¹⁹⁰ Převzato z filmu *O Schmidtovi* (00:52:54-00:57:48).

¹⁹¹ Převzato z filmu *Kdo s koho* (00:10:28-00:10:33).

¹⁹² Parafrázováno z filmu *Kdo s koho* (00:10:34-00:10:36).

osobu, která je hloupá a nechá se snadno napálit.¹⁹³ Dave jí plechovku potom podá, aby se taky napila. Následně Tracy vidíme, jak jde za Davem, který ji táhne do postele, doznívá Richieho píseň slovy „I love you“ a Tracy ve voice-overu říká, „[k]dyž na to tak vzpomínám, nejvíc se mi asi stýská po rozhovorech s panem Novotným.“¹⁹⁴

Stejně sarkasticky působí moment, kdy Tracy dlouho poté nostalgicky na Davea vzpomíná a pomocí obrazu je nám zprostředkován kontrast jejích představ a reality Daveova života.

<u>Dialog:</u>	<u>Obraz:</u>
TRACY: (<i>voice-over</i>) „Zajímalo by mě, co asi dělá. Třeba už dopsal svůj román.“ ¹⁹⁵	V záběru vidíme Davea v supermarketu, jak naráží cenovky na zboží.

Rozpor mezi Tracyinými představami a realitou nastává také ve chvíli, kdy je přijata na vysněnou univerzitu Georgetown ve Washingtonu, D.C. Sarkasticky je poukazováno na její bláhovou víru, že se tam konečně setká s lidmi, kteří jsou jako ona.

<u>Dialog:</u>	<u>Obraz:</u>
TRACY: (<i>voice-over</i>) „Myslela jsem, že na Georgetownu najdu lidi, jako jsem já. Takový ty chytřejší a ctižádostivější. Čekala jsem, že konečně najdu přátele a pravdu.“ (<i>směrem ke spolubydlicím</i>)	V záběru vidíme, jak v chodbách kolejí sedí po zemi studenti, baví se a popíjí, přičemž řve nahlas hudba. Do toho všeho ze svého pokoje vyběhne Tracy v modrém pyžamu a natáčkách na hlavě a okřikne je.

¹⁹³ Urban Dictionary [online]. [cit. 2012-06-20]. Dostupné na Internetu: <<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=mug>>.

¹⁹⁴ Převzato z filmu *Kdo s koho* (00:11:30-00:11:35).

¹⁹⁵ Převzato z filmu *Kdo s koho* (01:28:59-01:29:04).

„Přestaňte! Buďte konečně zticha!“ ¹⁹⁶	
---	--

Sarkastický komentář ohledně naivního nahlížení na svět se projevuje i u Tammy Metzlerové, která se snaží vyrovnat se svou homosexualitou. „Nemyslete si o mně, že jsem lesbička. Jen mě to k některým lidem přitahuje. A jen úplnou shodou okolností to zatím byly samy holky.“¹⁹⁷ To, že se s ní její nejlepší kamarádka Lisa (Frankie Ingrassiaová) odmítá dále stýkat, ji moc raní.

TAMMY: (*voice-over*) „Jak se může něco tak opravdového najednou změnit v lež? Byly jsme si s Lisou určený osudem. Dvě malé bytosti na týhle veliký planetě, který našly jedna druhou. Byl to malej zázrak.“¹⁹⁸

V záběru, který připomíná styl amatérského dokumentárního filmu, vidíme Tammy a Lisu na houpačce společně se vzpomínkami na to, co spolu prožily. Že Tammy svůj vztah s Lisou považuje za zázrak je reference na to, co o vztahu s Lisou říká Tammyn bratr Paul. „Byli jsme skvělejší tým. Naše spolupráce byla dokonale přirozená. Byl to prostě zázrak.“¹⁹⁹ To samé říká Jim o vztahu s Lindou. Ironicky tak jde o zázrak, který se opakuje; je naivní a zároveň falešný. Když se Tammy dostane do klášterní školy pro dívky, najde si novou lásku Jennifer (Kaitlin Ferrellová), o které mluví stejným způsobem jako o Lise. Říká, „jsme totiž s Jennifer spřízněný duše a nikdo nás nikdy nerozdělí.“²⁰⁰ V záběru přitom vidíme podobně dokumentární scény na houpačce, jaké jsme viděli, když Tammy mluvila o Lise.

Naivní je i Dave Novotny ve své aféře s Tracy. Je naprosto pohlcen svými pocity a nevidí realitu toho, co se kolem něj děje a čeho se dopouští. Je posedlý tím, že v něm Tracy vidí někoho, kým on

¹⁹⁶ Převzato z filmu *Kdo s koho* (01:29:52-01:30:06).

¹⁹⁷ Převzato z filmu *Kdo s koho* (00:26:09-00:26:15).

¹⁹⁸ Převzato z filmu *Kdo s koho* (00:26:54-00:27:14).

¹⁹⁹ Převzato z filmu *Kdo s koho* (00:29:06-00:29:12).

²⁰⁰ Převzato z filmu *Kdo s koho* (01:28:21-01:28:26).

nikdy nemůže být a za koho ho nepovažuje ani jeho manželka Linda. Zamiloval se do potenciálu, který je však příliš nereálný, protože Dave není člověk mající kuráž něco ve svém životě změnit. Po rychlém milostném vzplanutí k Tracy se Dave svěřuje se svými pocity Jimovi.

DAVE: „Jime, rád bych ti vysvětlil, že totiž... Tracy a já se šíleně, šíleně milujeme.“

JIM: „Milujete?“

DAVE: „Jo, je to vážný. Ona je přesně to, co mi Linda nikdy neposkytla. Chce si přečíst můj román.“

JIM: „Vždyť jsi žádnéj nenapsal.“

DAVE: „O to právě jde! Já... všechno to, co cítím uvnitř... jen to chce dostat ven a Tracy mi pomůže to získat a pak si to navíc přečte. Je to krásný.“²⁰¹

Daná scéna demonstruje Daveovu bláhovost, když riskuje svoje manželství i profesi kvůli něčemu, co není správné a co je hlavně pouze jeho naivní představa. Celou milostnou idylu rozbíjí fakt, že Davea vyhodí ze školy a on se hned poté snaží přemluvit Lindu, aby ho vzala zpátky k sobě.

4.2 Ironie a sarkasmus vytvářené zesměšněním a zlehčováním vážného momentu

Společně s *Kdo s koho* je *Občanka Ruth* Paynovým nejsarkastičtějším a nejkritičtější vyznívajícím filmem, protože nedovoluje divákovi tolik soucítit s postavami jako u *O Schmidtovi* nebo *Bokovky*. V obou prvních filmech se nám totiž nedostává od postav mnoho upřímnosti.

Sarkasmus a ironie vyvolané zesměšněním a zlehčováním vážného momentu mají v případě *Občanky Ruth* dvojí zdroj. Buď je tento humor vyvolán postavou Ruth a její mentální jednoduchostí, nebo je způsoben fanatismem, falší a prázdnotou skupin zachránců dětí

²⁰¹ Převzato z filmu *Kdo s koho* (00:11:45-00:12:15).

a feministek. Zesměšnění vážné situace se objevuje i ve filmu *O Schmidtovi*, i když ne v tam hojně míře jako u *Občanky Ruth*.

4. 2. a) Sarkasmus v *Občance Ruth* vyvolaný postavou Ruth a její jednoduchostí

Ruth svou jednoduchostí a naivitou znevažuje vážnost situace, kolem které se točí děj celého filmu: neplánované těhotenství a nejistý osud nenarozeného dítěte. Když po zhlédnutí protipotratového videa na klinice a po absolvování kosmetického zkrášlování přijde společně s Gail navštívit Norma do jeho práce v supermarketu, ukáže jí Norm novinový článek, kde je obviněna z pokusu o ublížení fetusu. Jediná reakce, které se od Ruth dočkáme, je její naprosté zděšení z toho, jak hrozně na fotce vypadá. Stejně znevažujícím dojmem působí scéna, v níž Ruth leží ve své posteli a přemýšlí o všem, co jí o zamýšleném potratu lidé kolem řekli. Podivnou shodou asociací však začne myslet na slova Normova nadřízeného v supermarketu, kterému se nelíbila Normova náboženská propaganda v místě jeho pracoviště. Hrozí mu, „[v]aruju Vás! A víte co? Uklidíte vozejky!“²⁰² Vážnost Ruthiny situace, o které právě přemýšlí, je ve spojení s touto vzpomínkou zlehčována.

Ruthino chování a přemýšlení také působí proti dobré vizáži obou skupin a jejich poslání. Diane Ruth masíruje nohy, protože to pomáhá zdraví jednotlivých částí těla, a přitom jí společně s přítelkyní Rachel (Kelly Prestonová) vysvětlují, co mají zachránci dětí za lubem. Ruth na to jen s blaženým výrazem odpoví, „ještě jednou tu slezinu“²⁰³. V jiné scéně Diane telefonuje s Gail v době, kdy Gail ještě nic netuší o Dianině pravé identitě. Gail poté chce k telefonu samotnou Ruth.

DIANE: *(tiše směrem k Ruth)* „Zvládneš to?“

²⁰² Převzato z filmu *Občanka Ruth* (00:35:56-00:35:59).

²⁰³ Převzato z filmu *Občanka Ruth* (00:47:44-00:47:45).

RUTH: „(...) Haló? Jo. Jo, viděla. A teď ti něco řeknu. Když chceš poslat poselství, tak jdi na poštu, ty krávo! Nic mi není. Co by bylo? Máš mě za blázna? Ty jsi blázen! A víš proč? Tohle je válka a Diane je špión! Co ty na to? Přesně tak. Ták? Jó? Jó? A ty jsi píča! (*obrábí se na Diane se spokojeným úsměvem*) Zvládla jsem to?“²⁰⁴

Ruth se daří nevědomě mařit veškeré snažení skupin a přitom se domnívá, že jim pomáhá. Její jednoduchost a s ní spojený sarkasmus poukazuje na chyby obou skupin ale i samotné Ruth. Kriticky je nahlíženo na to, že jí jde o finanční profit z vlastní nepříjemné situace. Když je jí nabídnuto 15 000 dolarů ze strany zachránců dětí prostřednictvím televize, začne Ruth radostí viskat a skákat, zatímco celá skupina feministek zůstane nevěřícně hledět na reportáž v televizi, která živě snímá dění okolo Dianina domu. Během několika vteřin v televizi sledují, jak se z domu objeví skákající Ruth. Reportér neznalý toho, co se mu děje za zády, sděluje divákům, že se zatím neví, co Ruth udělá, protože ona sama zatím mlčí.²⁰⁵ Serióznost reportáže je tak zesměšněna a zlehčována Ruthinou spontánní reakcí.

Na Ruthino nedbalé zacházení s vlastním tělem je poukázáno hned v úvodní scéně filmu, která předznamenává styl celého filmu. Zaznívá v ní píseň „When Somebody Loves You“ doprovázená záběrem na Ruth, která právě s nepřítomným výrazem souloží s chlápkiem uprostřed jeho špinavého a zaneřáděného bytu. Poskytnutá „služba“ je na oplátku za to, že u něj Ruth může přespat. Tento ostře sarkastický úvod udává tón daného snímku. Dává na srozuměnou, že v celém Ruthině životě – ani ve filmu samotném – není kousek upřímnosti či lásky. Payne zde krom postavy Ruth pohlíží kriticky i na samotnou společnost a její přetvářku; na to, že Ruth i její nenarozené dítě vidí jako věci, se kterými může manipulovat a využívat je pro svůj prospěch a vlastní zájem.

²⁰⁴ Převzato z filmu *Občanka Ruth* (00:50:01-00:50:31).

²⁰⁵ Parafrázováno z filmu *Občanka Ruth* (01:06:46-01:06:52).

4. 2. b) Sarkasmus v *Občance Ruth* vyvolaný fanatismem, prázdnotou a falší skupin

Většina sarkasticky vyznívajících situací je v *Občance Ruth* vyvolána fanatičností, falší a prázdnotou skupin ochránců dětí a feministek. Jejich fanatičnost je nejvíce vidět ve scénách, kdy slibují, že Ruth je s nimi v naprostém bezpečí. Když Ruth přebývá u Norma a Gail doma, začnou na okno klepat feministky a doprošovat se, aby je Ruth vyslechla. Norm s Gail se je snaží odehnat a Ruth nakonec trochu vyděšeně pronese, „Teda, to jsou nějaký blázni nebo co!“²⁰⁶ Gail na to odpoví, „Ano, svatá pravda, jsou to blázni.“²⁰⁷ Kamera přitom zabírá Norma, který v ruce drží pušku a obě ženy v domě uklidňuje slovy, „Tak už jsou pryč.“²⁰⁸ Sarkastické vyznění scény spočívá v tom, že jediný, kdo vypadá jako blázen a od koho v danou chvíli hrozí nebezpečí, je Norm se zbraní v ruce. Podobná věc se opakuje i ve chvíli, kdy Ruth přebývá v domě u Diane. Diane se starostlivým a upřímným výrazem sděluje Ruth, že její dům je teď pro ni tím nejbezpečnějším místem a jejich bodyguard Harlan (M.C. Gainey) má vše pod kontrolou. V záběru přitom vidíme Harlana a jeho kumpány, jak s hrubým zacházením zavírají jednoho ze zachránců dětí do sklepa. Obě skupiny Ruth nabízí bezpečí, obě však paradoxně představují hrozbu pro druhé.

Ruth a její individuální osobnost je degradována a scény vyznívají sarkasticky ve chvílích, kdy obě skupiny potlačují to, co si sama Ruth přeje a co si myslí. Opakovaně novinářům, kteří žádají rozhovor se samotnou Ruth, zadržou Ruth vidět, protože ona žádné rozhovory dávat nebude. Podle obou skupin jde o čistě soukromou záležitost, zatímco v záběrech vidíme jejich snažení udělat ze situace celostátní příklad hodný následování. Ruth v tomto případě nemá žádné slovo, nenechají ji vyjádřit vlastní názor. Stejně povrchně vyznívá scéna na klinice, kam Gail vezme Ruth, aby si s ní místní

²⁰⁶ Převzato z filmu *Občanka Ruth* (00:35:11-00:35:14).

²⁰⁷ Převzato z filmu *Občanka Ruth* (00:35:14-00:35:17).

²⁰⁸ Převzato z filmu *Občanka Ruth* (00:35:17-00:35:18).

personál promluvil o tom, co to znamená prodělat potrat. Zdravotní sestra se neustále usmívá a vřelým hlasem Ruth říká, „[k]lidně se mi svěřte. Řekněte mi, co Vás trápí. Jsem tu proto, abych naslouchala.“²⁰⁹ Její neupřímnost a přetvářka je však patrná z následujících minut, kdy se Ruth snaží všemi možnými prostředky přesvědčit, že potrat je špatná věc. Ruthin názor není důležitý, místní klinika je spřízněná se zachránci dětí a ti se snaží prosadit svou. S úsměvem na rtech pozorují Ruthino vzrůstající zděšení, když sleduje video o potratech, které jsou přirovnávány k americkému holokaustu. Ruth je po zhlédnutí videa naprosto zděšená a neschopná slova a jako by to mohlo vymazat vše, co právě zažila, vezme ji Gail do salónu krásy, aby ji rozveselila. Sarkasticky zde Payne poukazuje na jejich povrchnost a přetvářku i to, že zatímco celou dobu tvrdí, že jim jde o Ruth, scény dokazují opak. Ruth je pro ně jen figurkou ve hře. Během obléhání Dianina domu říká Blaine (Burt Reynolds), vedoucí zachránců dětí, do mikrofonu, „Ruth, slyšíte mě? Neopouštějte nás, milujeme Vás, máme Vás rádi, neopouštějte nás, modlíme se za Vás“²¹⁰. Její důležitost a originalita osobnosti je však záhy sarkasticky znehodnocena tím, že ji ve finální scéně před klinikou nikdo nepozná a ona může proklouznout davem a začít novou životní kapitolu s 15 000 dolary. Je tím odkryt fakt, že skupinám o Ruth jako takovou nejde.

Payne také sarkastickým tónem kriticky hodnotí motivaci skupiny zachránců dětí a tendenci k popularizaci jejich „poslání“. Scény ke konci filmu připomínají sraz po třiceti letech se spolužáky ze střední školy. V záběru vidíme nápis u motelu „Vítejte zachránci dětí“, kam se sjíždějí členové skupiny z celých Spojených států. Atmosféra působí dojmem skautského sjezdu, vypadá to jako velká protestní akce. Lidé si vozí židle, sjíždějí se všichni na jedno místo, vyslovují své nadšení, protože se už dlouhá léta neviděli. Vzpomínají na společné zážitky, které se přihodily během minulých srazů, vypráví si veselé historky.

²⁰⁹ Převzato z filmu *Občanka Ruth* (00:27:59-00:28:05).

²¹⁰ Převzato z filmu *Občanka Ruth* (01:25:13-01:25:25).

ŽENA: „Jeli jsme s dětmi na Floridu a zastavili s dětmi ve Virginii u hrobu nenarozeného dítěte.“ *(v pozadí zní pionýrská hudba a hvízdání, které zesměšňuje to, co se právě odehrává: příprava na morální válku)*

(...)

MUŽ: „Dělali jsme živý řetěz a Lloydovi se chtělo tak strašně čůrat, že najednou vám z ničeho nic začal celej modrat.“²¹¹
(smích)

V následující scéně jsme přítomni tiskové konferenci, ve které se novinář ptá Norma, co si myslí o tom, že se akcí zachránců dětí účastní čím dál tím míň lidí a kolik podle něj přijede na tuto demonstraci lidí.²¹² Norm odpoví, „(...) očekáváme mnoho, mnoho lidí, tisíce během příštích dnů.“²¹³ Kamera v ten moment zabírá publikum, kde sedí zhruba dvacet lidí. Payne se zde vysmívá jejich bláhové snaze o zviditelnění, o popularizaci stejně jako medializaci celého případu. Ve scénách před Dianiným domem je přítomno nespočet novinářů a televizních stanic, které hyperbolizují patetičnost toho, co se právě odehrává.

O popularizaci se snaží i skupina feministek, které s hrdostí oznamují Ruth, že přijede i Jessica Weisssová (Tippi Hedrenová), známá představitelka feministického hnutí.²¹⁴ Když se s ní Ruth osobně setká u helikoptéry, tak ji dotyčná podporuje slovy „[j]ste velmi statečná a vzácná žena“.²¹⁵ Sarkasticky však režisér dusí toto morální povzbuzení, protože Ruth Jessicu přes hluk helikoptéry neslyší a se snahou překřičet zvuk motoru říká „cože?“²¹⁶. Ruth pak od helikoptéry převezou na kliniku v bílé limuzíně, protože ta jediná je neprůstělná. Zdravotní sestry se nadšeně baví s Weisssovou o její nové knize, aniž by Ruth samotné věnovaly dostatečnou pozornost. Dané scény ukazují,

²¹¹ Převzato z filmu *Občanka Ruth* (01:03:59-01:04:20).

²¹² Parafrázováno z filmu *Občanka Ruth* (01:05:02-01:05:13).

²¹³ Převzato z filmu *Občanka Ruth* (01:05:30-01:05:37).

²¹⁴ Parafrázováno z filmu *Občanka Ruth* (01:01:32-01:01:40).

²¹⁵ Převzato z filmu *Občanka Ruth* (01:29:09-00:29:11).

²¹⁶ Převzato z filmu *Občanka Ruth* (01:29:11-00:29:12).

jak jsou skupiny zatížené na publicitu a že jim jde o propagaci jejich „pravdy“. Režisér opět poukazuje na jejich povrchnost a přetvářku.

Další dávka zesměšnění je zprostředkována ve chvíli, kdy ochránci dětí nabídnou skrze televizi Ruth 15 000 dolarů, načež Blaine Normovi vynadá, že to vypadá jako úplatek. Norm se však hájí tím, že se na to složili všichni členové a že se kvůli tomu dohodli zrušit piknik. Ohrazuje se, že je Blaine zřejmě považuje za nevzdělané venkovské burany, ale i oni mají svou hrdost.²¹⁷

4. 2. c) Sarkasmus v *O Schmidtovi* vyvolaný zesměšněním a zlehčováním situace

Sarkasmus, který v *O Schmidtovi* zesměšňuje nebo zlehčuje vážnou situaci, je zprostředkován skrze symbolismus lapeného skotu, jenž má znázorňovat Warrena a jeho život. Tento symbolismus se objevuje již během úvodních scén filmu, kdy Warren jede s Helen na oslavu svého odchodu do důchodu. Uvnitř restaurace jsou na zdech vyvěšeny fotky volů, kteří vyhráli svému majiteli různá ocenění. Stříhem z těchto fotografií se dostáváme k Warrenovu obrazovému portrétu, ve tváři má hrdý pohled. Warrenův odchod do důchodu je tu sarkasticky srovnáván s „cirkusovým“ využitím volů, které po vyhraných soutěžích čeká stejný osud, jako jejich „obyčejné“ kolegy.

„Schmidtův ‚oficiálně korektní a řádný‘ život byl také životem naprostého přizpůsobení se, pasivity a emocionálního odstupu. Na konci kariéry jako úřednického soumaru²¹⁸ teď jeho odchod do důchodu připomíná jatka.“²¹⁹

Symbolicky je zde Warren přirovnáván k dobytku, který poslušně vykonává práci pro svého majitele, ve Warrenově případě jde o

²¹⁷ Parafrázováno z filmu *Občanka Ruth* (01:17:20-01:17:53).

²¹⁸ Soumar je označení pro zvíře, které nosí náklad.

²¹⁹ SHAMBU, Girish. About Schmidt: Is That All There Is?. *Senses of Cinema* [online]. 2003, no. 25 [cit. 2012-06-12]. Dostupné na Internetu: <http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/about_schmidt/>. ISSN 1443-4059.

pojišťovnu Woodmen. Ve výsledku však dříve či později bude pro svého majitele nepotřebný a bude na čase se jej zbavit, stejně jako se to děje zobrazovaným volům.

Srovnání s lapenými voly se ve filmu opakuje ještě několikrát; v momentě pohřbu Helen, kdy v pozadí za hřbitovem připravují nákladní auto s dobyt看em na odjezd, a později, kdy Warren jede na výlet ve svém karavanu. Na silnici ho začne předjíždět podobné nákladní auto, které jsme viděli ve scéně pohřbu. Kamera zabírá detaily hlav skotu, jak se na Warrena dívají skrze otvory v železné konstrukci. Stejně jako tato zvířata jedou na porážku, tak i Warren jede vstříc konci svého konformního života. Warrenovo umírání je však mnohem pomalejší a ne tak zřejmé, spíše psychické než fyzické. I on sám si blízkost smrti uvědomuje s nepříjemnou jistotou. Na rozdíl od zvířat však ještě může rozhodnout o tom, co se během posledních dnů jeho života stane.

Během zmíněné oslavné večere se dostane ke slovu Gary Nordin, mladík, který nahrazuje Warrena ve společnosti Woodmen. Je však ironické, že je tento proslov zaměřen více na něho samotného než na Warrena.

GARY: „Tak já přímo osobně pevně doufám, Warrene, že jako tvůj nástupce na tebe nebudu v žádném případě krátký, protože všichni přítomní tady si určitě myslí, že ti nesahám ani po paty. Jak většinou víte, přistěhoval jsem se nedávno z Demoin s manželkou, sedí tady, a malou Kimberly, a vy jste nás moc pěkně přivítali. A ty, Warrene, kdykoliv přijdeš, budeš u mě v kanceláři srdečně vítán. Sice jsme všechno pečlivě probrali, ale budu mít asi pár otázek o některých produktech, o tom životním pojištění, které rozjedeme za měsíc (*významně se podívá na všechny přítomné kolem a mrkne na ně*). Takže... no... nechme toho. Na tebe, Warrene!“²²⁰

²²⁰ Převzato z filmu *O Schmidtovi* (00:03:10-00:03:59).

Gary celý proslov stočí na sebe s předstíranou pokorou a jeho významný pohled na přítomné během zmínky o pojistných produktech působí jako reklama na životní pojištění. Nejde mu o Warrena a tento fakt působí sarkasticky. Daný tón dále prohlubuje scéna, kdy Warren o pár dní později Garyho navštíví, aby mu mohl pomoci a poradit. Gary ho ale slušně odmítne a dá mu najevo, že jeho pomoc a ani on již není potřebný.

Sarkasticky je zmařena i Warrenova upřímná snaha usmířit se s kamarádem Rayem, se kterým ho manželka Helen podvedla. Snaží se mu zavolat, ale ozve se jen záznamník. Warren začne nahrávat vzkaz a vysvětlovat, že Rayovi odpouští. V půlce jeho monologu ho však hlas v telefonním zařízení přeruší, protože mu vypršel časový limit.²²¹ Warren pak omylem smaže i to, co už na záznamník namluvil. Svůj vzkaz Rayovi tak nikdy nedoručí.

Podobně jako je to u Ruth, postava Randalla, Jeannieho snoubence, je zdrojem sarkasmu pro svou jednoduchost a zároveň upřímnou otevřenost. Během pohřební hostiny se Jeannie rozbere a Warren ji obejmě. V tom přistoupí Randall a oběma jim dá ruce na ramena, Warren se na něj přitom po očku dívá, co si to dovoluje. Randall se sklopenýma očima říká, „[b]yla to výjimečná žena. Bude mi fakticky chybět. Už mi chybí.“²²² Je ironické, že Randall, který Helen tolik neznal, dokáže projevit své pocity ohledně Heleniny smrti, ale Warren to nedokáže a ze všech přítomných pohřební hostině na tom zdá se být nejlíp. Ten večer Randall přijde za Warrenem, aby zjistil, jak mu je a sdílel s ním i své pocity. „Když mně umřela teta, stalo se to zrovna 4. července. Na to nezapomenu.“²²³ Randall se pak odmlčí a Warren přitom přemýšlí, proč mu to říká a jak to může srovnávat s jeho situací. Když Randall zjistí, že Warren to zvládá dobře, začne s ním v zápětí mluvit o novém podnikání, které by s ním chtěl rozjet. „Není to žádná pyramida, i když lidi říkají, že je to pyramida, ale to není. Je téměř jistý, že do roka vklad zdvojnásobíš, nebo

²²¹ Parafrázováno z filmu *O Schmidtovi* (01:08:33-01:09:17).

²²² Převzato z filmu *O Schmidtovi* (00:30:15-00:30:26).

²²³ Převzato z filmu *O Schmidtovi* (00:31:43-00:31:51).

ztrojnásobí. ²²⁴ Vážnost situace, ve které se daný den Warren nachází, je Randallem a jeho komickou upřímností zlehčována.

4.3 Ironie a sarkasmus vyvolané filmovými postavami

Ironický a sarkastický humor postav není u Paynových filmů častý. Objevuje se hlavně u hlavní postavy *Bokovky*, Milese, který se tímto způsobem snaží zlehčit vážnost své životní situace a fakt, že se mu nedaří v osobním životě, ani po profesionální stránce. Sarkasmus se stává jeho životním postojem. Je demonstrován hned v jedné z úvodních scén *Bokovky*, kdy jede s Jackem autem a ptá se ho, co si myslí o přepracování jeho románu.

MILES: „Četl jsi tu poslední verzi?“

JACK: „Jo, jo.“

MILES: „A?“

JACK: „Skvělý. Teda, je tam tolik zlepšení, je to silnější. Zdá se to víc zahuštěný nebo tak něco.“

MILES: (*dívá se na něj podezřívavě*) „Hm, co ten nověj konec? Líbil se ti?“

JACK: „Jo, to jo. Ten nověj konec je mnohem lepší než ten starej konec.“

MILES: „Není žádněj nověj konec, strana 751 je naprosto stejná.“

JACK: „No, možná mi to připadalo nový, protože všechno, co k tomu vedlo, bylo jiný.“

MILES: „Jo, to bude určitě tím.“ (*odpoví sarkasticky*)²²⁵

Miles se stále více utápí v depresi kvůli svému románu, ale i osobnímu životu. S Jackem sedí na pobřeží a stěžuje si, jak je jeho život nedůležitý.

MILES: „Jsem tak nedůležitěj, že se vlastně ani nemůžu zabít.“

²²⁴ Převzato z filmu *O Schmidtovi* (00:32:16-00:32:25).

²²⁵ Převzato z filmu *Bokovka* (00:07:46-00:08:19).

JACK: „Milesi, co má tohle sakra znamenat?“

MILES: „Ale no tak, znáš přece Hemingwaye, Sextonovou, Plathovou, Woolfovou. Nemůžeš se zabít, dokud tě napřed nevydají.“

JACK: „No a co ten chlap, co napsal *Spolčení hlupců*? Spáchal sebevraždu, ještě než ho vydali. A podívej, jak je slavnej.“

MILES: „Díky. (odpoví sarkasticky) (...) Půlka života je už pryč a nezůstalo za mnou vůbec nic. Nic. Jsem jen otisk palce na sklu mrakodrapu. Jsem jen šmouha hoven na záchodovém papíře plynoucí do moře s tunami jinejch stejně nepotřebnejch a lidmi odhozenejch odpadků.“

JACK: „Vidíš? Zrovna teď. To co jsi teď řekl, to je nádherný. ‚šmouha hoven na papíře... plynoucí někam do moře‘ [...] To bych nikdy nenapsal.“

MILES: „Jo... já taky ne. Myslím, že je to Charles Bukowski.“²²⁶

Tragično je zde nastoleno Milesovým depresivním stavem a faktem, že se ocitá na dně svých sil; všechno v životě se mu rozpadá. Jackovo povzbuzování je komickou protiváhou Milesovi promluvy a vzhledem k tomu, že jde o Milesův život, o kterém Jack žertuje, situace vyznívá sarkasticky na Milesův účet. Jack je v této situaci sarkastický, avšak neúmyslně.

Milesův sarkasmus je demonstrován také ve scéně, kdy společně s Mayou popíjí víno u Stephanie doma a ona se ho ptá, jestli má vlastní děti. Miles na to se sarkastickým úsměvem odpoví, „[n]e, já je jenom kazím.“²²⁷

Sarkastického komentáře se dopouští i Tracy Flicková, i když v jejím případě nejde o člověka, který by využíval sarkasmu jako svého životního postoje. Je velice přímá. Do situace, ve které je sarkastická, se dostává jen proto, že má strach přijít o naplnění svých snů, kvůli kterým na sobě tak tvrdě pracovala a kterým hodně

²²⁶ Převzato z filmu *Bokovka* (01:29:51-01:30:59).

²²⁷ Převzato z filmu *Bokovka* (00:50:03-00:50:05).

obětovala. Je pro ni nepochopitelné a vyvolává v ní vztek, že by studentské prezidentské volby na Carveru měl vyhrát někdo, kdo o to tolik nestojí a kdo pro to v podstatě nemusí hnout prstem. Se sarkastickým tónem toto komentuje:

TRACY: (*voice-over*) „Spoléhám na své voliče. Ví, že volby nejsou jen soutěží popularity. Vědí, že naši zemi vybudovali především lidé, jako jsem já, kteří velmi tvrdě pracují, protože nic nikdy nezískali zadarmo. Na rozdíl od synů boháčů, kteří jsou oblíbení, protože jejich tatíčky vlastní například „Metzlerovy cementárny“ a k šestnáctým narozeninám dávají synáčkům auťáky. Ne, takoví nemusí hnout ani prstem. Mají pocit, že z ničeho nic, bez jakýhokoliv varování, bez jakýkoliv kvalifikace a s naprostým klidem seberou jinému člověku to, o co velice tvrdě usiloval celičkej svůj dosavadní krátkej život. Ne, vůbec mě to nevzrušuje!“²²⁸

Tracyin sarkasmus zde pramení ze skrývaného strachu, že přijde o to, o co tak dlouho usilovala. Její sarkasmus má zamaskovat tento strach.

²²⁸ Převzato z filmu *Kdo s koho* (00:24:06-00:24:45).

5. ZÁVĚR

Ve své práci jsem si kladla za cíl postihnout tragikomické a sarkastické prvky ve filmovém díle amerického režiséra Alexandra Payna, konkrétně v *Občance Ruth*, *Kdo s koho*, *O Schmidtovi* a *Bokovce*, vzniklých v rozmezí let 1996–2004. Jejich význam spočívá v režisérově schopnosti udeřit humornou cestou na strunu závažnosti života v moderní Americe.

Nutno říci, že v průběhu rešeršních prací a následného analyzování bylo postupně jasnější, že jako tragikomické může být interpretováno prakticky (i teoreticky) každé dílo. Tento fakt skýtá jasná pozitiva, ale i úskalí. I proto je složité přijít s konkrétní a jednotnou definicí žánru tragikomedie. I z toho důvodu je možná tragikomedie některými teoretiky neuznávána jako žánr. Zdá se příliš univerzální a „všeobsahující“. V práci jsem se proto snažila prorazit skrze tuto univerzálnost a co nejkonkrétněji a nejdetailněji zanalyzovat a demonstrovat, jaké tragické/komické prvky Paynovy filmy využívají, potažmo jak je mezi nimi vytvářena tragikomická spojnice.

V třech jednotlivých kapitolách jsem se soustředila na tuto problematiku v rámci postav, jednání a stylu (v němž jsem blíže analyzovala juxtapozici filmového obrazu a slova).

Kapitola o postavách se za teoretické pomoci Patrice Pavise, Faye Ran-Moseleyové, Aristotela, Northropa Frye a Seymoura Chatmana soustředila na hlavní protagonisty. Z analyzovaných literatur a filmů, potažmo rozhovoru se samotným režisérem vyplynulo, že Paynovy postavy (kromě Ruth) jsou běžnými představiteli střední třídy, z níž nevybočují excesivním chováním. Paynovi hrdinové nejsou nadřazeni lidem a okolnímu prostředí. Ačkoliv do společnosti zapadají, všechny postavy se zároveň cítí izolovány, a to hlavně od svých nejbližších; trpí pochybami a obavami, jichž se nemohou zbavit. Tato ambivalentnost a problematičnost je typickým znakem tragikomických postav, jak je

klasifikuje Faye Ran-Moseleyová. Postava Ruth zároveň potvrzuje Ran-Moseleyové pojetí tragikomického hrdiny jako blázna, který svou rebelií a abnormálním chováním vybočuje ze společnosti, v níž žije; také představuje chyby a neduhy, které se společnost snaží odstranit. Definice spojené s tímto charakterem se v rámci Paynovy tvorby dají aplikovat pouze na hlavní hrdinku filmu *Občanka Ruth*. Tato postava také jako jediná zasahuje do ironického modu v rámci Fryeho členění fiktivních děl. Hlavní postavy ostatních filmů se od Ruth liší tím, že nejde o rebelující blázny. Problematičtí však zůstávají. Tento aspekt filmových postav, demonstrováný jejich komplexním morálním charakterem a zápasem s životní krizí, potvrzuje Chatmanovo tvrzení, že postavy nefungují na sekundární pozici za jednáním, nejsou redukovány pouze na to, co dělají; důležitou roli hraje hlavně to, co si myslí a jak jejich představy kontrastují s realitou.

Vzhledem k „obyčejnosti“ a „průměrnosti“ postav Paynových filmů je pro diváka snazší identifikace s těmito hrdiny, protože s nimi dokáže lépe sdílet prožívané zkušenosti. Zároveň platí, že Paynovy postavy nepředstavují hrdinu v tradičním slova smyslu.

Jednání Paynových filmů je charakteristické pro své prolínání tragické a komické linie. Snímky sice nekončí tragickou smrtí hrdiny, hrozba smrti, popřípadě tragédie promarněného života, je v nich však přítomná. Díky absenci této tragické smrti by se dalo říct, že všechny Paynovy filmy končí happy endem. Daný happy end je ale ambivalentní povahy a závěry snímků působí otevřeným dojmem, jako by něco zásadního zůstalo nevyřčeno. Tragická a komická linie a jejich provázanost poskytují snímkům dualitní perspektivu, kdy je na jejich interpretaci možno nahlížet z více pohledů: z toho pesimistického či optimističtějšího. Důležitým aspektem Paynových tragikomedií je spektrum emocí, které jsou v divákovi vyvolávány; především jde o lítost a kritický, distancující smích.

Paynovy filmy naplňují do větší či menší míry první tři kritéria definice moderní tragikomedie, které předkládá Faye Ran-Moseleyová ve své práci. Zobrazené postavy a jednání založené na prolínání tragédie s komedií, které jsou zdrojem dualitního nahlížení na příběh a

vyvolávají ambivalentní atmosféru, se shodují s jejím pohledem na danou problematiku. Paynovy filmy se však zásadně rozcházejí v tom, že v nich není vytvářen styl, který by byl surrealistický, fantazijní či groteskní. Jeho snímky jsou zasazeny do reálného času a prostoru a nejsou v něm žádné známky stylu, který by tento časoprostor zpochybňoval. Dle Ran-Moseleyové je takový styl ve většině případů spojen/vyvolán postavou blázna. Paynovy filmy mají ve svém středu postavu, která je v jistých ohledech problematická; nemá však nic moc společného s bláznem, kterého Ran-Moseleyová popisuje. Definice spojené s tímto charakterem by se daly aplikovat pouze na hlavní hrdinku Paynova filmu *Občanka Ruth* (i když ani v tomto případě se nedá hovořit o tom, že by postava vytvářela styl, který by byl surrealistický, fantazijní či groteskní).

Styl zkoumaných snímků, respektive juxtapozice filmového obrazu se slovem, dokazuje míšení vysokého stylu tragédie a nízkého stylu komedie. Nehovoříme zde ale jen o jazyku či mluveném slovu, které tuto směsici spoluutváří (postavy používají každodenní jazyk a mnohdy se uchýlí i k vulgární řeči); pro Paynův styl je charakteristická také specifická „filmová řeč“ – spojení obrazu se slovem – která mísí tragické momenty s těmi komickými za účelem ironického či sarkastického vyznění.

Payne prostřednictvím implikovaného autora vytváří na úkor postav ve svých snímcích právě sarkastické vyznění. Dosahuje toho kontrastem filmového obrazu a slova, jak je nejvíce patrné ve filmech *Kdo s koho* a *O Schmidtovi*, kdy je někdy až cynicky postavena realita života postav do kontrastu s jejich představami a sny. Sarkasmu je také dosaženo pomocí zesměšnění a zlehčení vážného momentu. Daný způsob je nejvíce patrný u prvního Paynova celovečerního filmu *Občanka Ruth*. Sarkasmus je také vyvolán samotnými postavami, jak se nejvíc projevuje u postavy Milese z *Bokovky*. Tento případ však není tak častý a během analýzy se ukázalo, že samotná *Bokovka* není tolik sarkastická jako ostatní Paynovy snímky.

První a druhý případ je také nejfrekventovanějším zdrojem humoru, potažmo tragikomedie v Paynových filmech. Daný fakt

dokazuje, že ironie a sarkasmu je u Payna dosaženo právě filmovými prostředky, spojením filmového obrazu se slovem.

Payne využívá sarkasmu k tomu, aby poukázal na chyby a přetvářku americké společnosti i jedince, který je její nedílnou součástí. Režisérovy cílem není kritizovat. Payne však zdůrazňuje to, co považuje za problematické v současné Americe, a sice sounáležitost s americkou kulturou, která nutí člověka lpět na stylu života založeném na neupřímnosti a přetvářce, na neschopnosti jedince uvědomit si vlastní selhání a bláhovost. Poukazuje na ideály obyvatel Ameriky, kterých nemohou dosáhnout, a nutí je tím žít neúplné až bezvýznamné životy.

Tři hlavní kapitoly mé diplomové práce tak potvrdily, že tragikomedie, a s ní často spojený sarkasmus, prostupuje všemi základními složkami filmového díla Alexandra Payna, a je tak esencí tvorby tohoto režiséra.

6. ANOTACE

Autor: Barbora Greplová

Katedra: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Fakulta: Filozofická

Název diplomové práce: Tragikomično a sarkasmus v režisérské tvorbě Alexandra Payna

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Počet znaků: 186 164

Počet příloh: 2

Počet titulů použité literatury: 69

Klíčová slova: Tragikomedie, sarkasmus, New Smart Cinema, Alexander Payne, nezávislý film, *Občanka Ruth*, *Kdo s koho*, *O Schmidtovi*, *Bokovka*.

Cílem této práce bude postihnout režisérskou tvorbu amerického režiséra Alexandra Payna, který je v kontextu americké kinematografie řazen k nezávislým filmařům 90. let 20. století a počátku nového tisíciletí. Pozornost bude upřena na tematickou spojitost jeho čtyř celovečerních snímků, *Občanky Ruth*, *Kdo s koho*, *O Schmidtovi* a *Bokovka*. Jeho tragikomické snímky charakterizuje specifický pohled na obyčejného člověka a každodenní životní problémy, prostřednictvím kterých režisér podává svědectví o celé společnosti. Práce postihne, jakým způsobem režisér téma ve filmech rozvíjí a jak využívá sarkasmus pro vykreslení charakteru postav i jejich životní situace. Dále se bude zabývat tím, jaké problémy tyto postavy spojují a jaký je jejich vztah k okolí a společnosti. V samostatné kapitole se bude věnovat shrnutí Paynovy scénáristické tvorby. Práce nakonec vřadí režiséra do kontextu amerického nezávislého filmu posledních dvaceti let.

6.1 Annotation

Author: Barbora Greplová

Department: Department of Theatre, Film and Media Studies

Faculty: Philosophical

Title of the thesis: Tragicomedy and sarcasm in directorial work of Alexander Payne

Supervisor of the thesis: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Number of characters: 186 164

Number of appendices: 2

Number of used literature titles: 69

Key words: Tragicomedy, sarcasm, New Smart Cinema, Alexander Payne, independent film, *Citizen Ruth*, *Election*, *About Schmidt*, *Sideways*.

This thesis aims to cover directorial work of American director Alexander Payne. He is classified as an independent filmmaker of 1990s and the beginning of the new millenium within the context of American cinema. My work focuses on thematic connection of four feature films, *Citizen Ruth*, *Election*, *About Schmidt* and *Sideways*. His tragicomic movies are characteristic for their specific view on an average man and daily life issues, through which the director expresses his opinion about the whole society. The paper covers how the director develops the topic in his films and how he uses sarcasm to depict the protagonists as well as their life situation. It also looks into mutual problems of the characters and their relationship with the environment and society. A separate chapter focuses on a summary of Payne's work as a screenwriter. Finally the thesis finds the director's place within the context of American independent cinema of the past twenty years.

7. PRAMENY

- Blink, if You Love Me* (1987) – Alexander Payne
- Bokovka* (Sideways, 2004) – Alexander Payne
- Bowling for Columbine* (2002) – Michael Moore
- Carmen* (1985) – Alexander Payne
- Den nezávislosti* (Independence Day, 1996) – Roland Emmerich
- Děti moje* (The Descendants, 2011) – Alexander Payne
- Fahrenheit 9/11* (2004) – Michael Moore
- Gambler* (Hard Eight, 1996) – Paul Thomas Anderson
- Grázlové* (Bottle Rocket, 1996) – Wes Anderson
- Inside Out* (1991) – Alexander Payne
- Jak jsem balil učitelku* (Rushmore, 1998) – Wes Anderson
- Jurský park III* (Jurassic Park III, 2001) – Joe Johnston
- Kdo s koho* (Election, 1999) – Alexander Payne
- Když si Chuck bral Larryho* (I Now Pronounce You Chuck and Larry, 2007) – Dennis Dugan
- Král komedie* (The King of Comedy, 1982) – Martin Scorsese
- Ledová bouře* (The Ice Storm, 1997) – Ang Lee
- Město naděje* (City of Hope, 1991) – John Sayles
- Mezi námi muži* (In the Company of Men, 1997) – Neil LaBute
- O Schmidtovi* (About Schmidt, 2002) – Alexander Payne
- Občanka Ruth* (Citizen Ruth, 1996) – Alexander Payne
- Paříži, miluji Tě, „14e arrondissement“* (Paris, je t'aime, „14e arrondissement“, 2006) – Alexander Payne
- Rozhovor s Alexanderem Paynem*. Byl pořizen autorkou této práce 1. června 2011 v Omaze ve státě Nebraska, USA. Digitální zvukový záznam je uložen v osobním archivu autorky této práce.
- Safe* (1995) – Todd Haynes
- Sluneční země* (Sunshine State, 2002) – John Sayles
- Štěstí* (Happiness, 1998) – Todd Solondz
- The Big One* (1997) – Michael Moore
- The Passion of Martin* (1991) – Alexander Payne

Tví přátelé a sousedé (Your Friends & Neighbors, 1998) – Neil

LaBute

Welcome to the Dollhouse (1995) – Todd Solondz

8. LITERATURA

1. ABEEL, Erica. Grapes of Mirth: Alexander Payne Directs Vintage Road Trip to Wine Country. *Film Journal International* [online]. 2004, vol. 107, no. 11 [cit. 2012-06-12], pp. 22-26. Dostupné v databázi Expanded Academic ASAP:
<http://go.galegroup.com.proxy2.hampshire.edu/ps/retrieve.do?sgHitCountType=None&sort=DA-SORT&inPS=true&prodId=EAIM&userGroupName=mhlin_w_hampcol&tabID=T003&searchId=R1&resultListType=RESULT_LIST&contentSegment=&searchType=AdvancedSearchForm¤tPosition=1&contentSet=GALE|A125070278&&docId=GALE|A125070278&docType=GALE&role=>. ISSN 1526-9884.
2. ARISTOTELES. *Etika Nikomachova*. 1. vyd. Bratislava : Pravda, 1979. 272 s. ISBN 75-067-79.
3. ARISTOTELES. *Poetika*. 6. vyd. Praha : Orbis, 1964. 97 s.
4. BEAN, Karen E. Blink, if You Love Me: A Serio Comic Thesis. *American Cinematographer* [online]. 1987, vol. 68, no. 10 [cit. 2012-06-21], pp. 30-33. Dostupné v databázi FIAF International Index to Film Periodicals Plus: <http://fiaf.chadwyck.com.proxy2.hampshire.edu/fulltext/showpdf.do?PQID=1294440501&jid=006/0000009>. ISSN 0002-7928.
5. BEGLEY, Louis. *About Schmidt*. 1. vyd. New York : Ballantine Books, 1997. 274 pp. ISBN 0-449-91116-0.
6. BLAKE, Richard A. Adrift on a Wine-Dark Sea. *America* [online]. 2005, vol. 192, no. 17 [cit. 2012-06-12], pp. 14-15. Dostupné v databázi EBSCOhost, Humanities International Complete: <<http://content.ebscohost.com.proxy2.hampshire.edu/pdf9/pdf/2005/AME/16May05/16998665.pdf?T=P&P=AN&K=16998665&S=R&D=hlh&EbscoCon>

tent=dGJyMNLe80SeqK84yOvsOLCmr0qeprRSrq%2B4Sq%2BWxWXS&ContentCustomer=dGJyMPGus0mzp7dPuePfgex44Dt6fIA>. ISSN 0002-7049.

7. BROOKS, Xan. About Schmidt. *Sight & Sound* [online]. 2003, vol. 13, no. 1 [cit. 2012-06-12], p. 34. Dostupné v databázi FIAF International Index to Film Periodicals Plus: <http://fiaf.chadwyck.com.proxy2.hampshire.edu/fulltext/indexFullText.do?id=004/0224255&area=index&resultNum=1&queryId=../session/1339515024_22235&extra_SOURCE=config.cfg&QueryIndex=index&jid=006/0000306>. ISSN 0037-4806.
8. BROWNING, Mark. *Wes Anderson: Why His Movies Matter*. 1st ed. Santa Barbara : Praeger, 2011. 190 pp. ISBN 978-1598843521.
9. DĚDEK, Honza. Svět nezávislých mě nezajímá: Alexander Payne a jeho osobní filmy. *Právo: Festivalový deník*, 5. 7. 2005, s. 1-2.
10. DOHERTY, Thomas. Election. *Cineaste* [online]. 1999, vol. 24, no. 4 [cit. 2012-06-12], pp. 36-37. Dostupné v databázi FIAF International Index to Film Periodicals Plus: <<http://fiaf.chadwyck.com.proxy2.hampshire.edu/fulltext/showpdf.do?PQID=45083393&jid=006/0000054>>. ISSN 0009-7004.
11. DUNNIGAN, Brian. Laughter and Revelation: A Sideways Look at Humour in Film. *A Danish Journal of Film Studies* [online]. 2008, no. 26 [cit. 2012-06-12], pp. 31-35. Dostupné na Internetu: <http://pov.imv.au.dk/Issue_26/section_1/artc4A.html>. ISSN 1396-1160.
12. FINN, Margot. The Snob, the Rube and the Connoisseur: Sideways and the Legitimation of 'Culinary Appeal'. *Folklore Forum* [online]. 2011, vol. 41, no. 1 [cit. 2012-06-12]. Dostupné na Internetu: <<http://folkloreforum.net/2011/04/01/the-snob-the-rube-and-the-connoisseur/>>. ISSN 0015-5926.

13. FOSTER, Verna A. *The Name and Nature of Tragicomedy*. Aldershot : Ashgate Publishing Limited, 2004. 230 pp. ISBN 978-0754635673.
14. FOWLER, Alastair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Boston : Harvard University Press, 1985. 368 pp. ISBN 978-0674503564.
15. FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. 1. vyd. Brno : Host, 2003. 440 s. ISBN 80-7294-078-3.
16. GARRETT, Diane. Drenched in good cheer. *Variety* [online]. 2005, vol. 398, no. 9 [cit. 2012-06-12], p. 35. Dostupné v databázi FIAF International Index to Film Periodicals Plus: <<http://fiaf.chadwyck.com.proxy2.hampshire.edu/fulltext/displayProquestPDF.do?PQID=825396851&jid=006/0000336>>. ISSN 0042-2738.
17. HANKENSON, Margaret. Reevaluating Democracy in America: Profound Disappointment, Profound Hope. In FOY, Joseph J. (ed.). *Homer Simpson Goes to Washington: American Politics Through Popular Culture*. Lexington : The University Press of Kentucky, 2008. pp. 233-250. ISBN 978-0-8131-2512-1.
18. HEMMING, Kai Hart. *The Descendants*. 1st ed. New York : Random House, 2007. 304 pp. ISBN 1-4000-6633-6.
19. HIRST, David L. *Tragicomedy*. London : Methuen, 1984. 141 pp. ISBN 0-416-32770-2.
20. HOLMLUND, Chris. Generation Q's ABCs: queer kids and 1990s' independent films. In HOLMLUND, Chris, WYATT, Justin (ed.). *Contemporary American Independent Film: From the Margins to the Mainstream*. London : Routledge, 2005, pp. 177-191. ISBN 0-415-25487-6.

21. CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs*. 1. vyd. Brno : Host, 2008. 328 s. ISBN 978-80-7294-260-2.
22. CHIN, Daryl, QUALLS, Larry. Try to Remember: Cinematic Year in Review 2002. *PAJ: A Journal of Performance and Art* [online]. 2003, vol. 25, no. 2 [cit. 2011-11-02], pp. 48-64. Dostupné v databázi JSTOR: <<http://www.jstor.org/stable/3246400>>. ISSN 1537-9477.
23. JACOBSON, Harlan. A+ For Fake. *Film Comment* [online]. 2011, vol. 47, no. 1 [cit. 2012-06-12], pp. 14-15. Dostupné v databázi FIAF International Index to Film Periodicals Plus: <<http://fiaf.chadwyck.com.proxy2.hampshire.edu/fulltext/showpdf.do?PQID=2269580461&jid=006/0000127>>. ISSN 0015-119X.
24. JACOBSON, Harlan. Movie of the moment: Sideways. *Film Comment* [online]. 2004, vol. 40, no. 5 [cit. 2012-06-21], pp. 24-27. Dostupné v databázi FIAF International Index to Film Periodicals Plus: <<http://fiaf.chadwyck.com.proxy2.hampshire.edu/fulltext/showpdf.do?PQID=702927121&jid=006/0000127>>. ISSN 0015-119X.
25. JACOBSON, Harlan. Uncorking Paul Giamatti. *Film Comment* [online]. 2004, vol. 40, no. 5 [cit. 2012-06-12], p. 27. Dostupné v databázi FIAF International Index to Film Periodicals Plus: <<http://fiaf.chadwyck.com.proxy2.hampshire.edu/fulltext/showpdf.do?PQID=702927111&jid=006/0000127>>. ISSN 0015-119X.
26. JAMES, Nick. About Schmidt. *Sight & Sound* [online]. 2002, vol. 12, no. 7 [cit. 2012-06-12], p. 14. Dostupné v databázi FIAF International Index to Film Periodicals Plus: <http://fiaf.chadwyck.com.proxy2.hampshire.edu/fulltext/indexFullText.do?id=005/131074441&area=index&resultNum=1&queryId=../session/1339514834_21216&extra_SOURCE=config.cfg&QueryIndex=index&jid=006/0000306>. ISSN 0037-4806.

27. JOHNSTON, Robert K. *Useless Beauty: Ecclesiastes through the Lens of Contemporary Film*. Grand Rapids : Baker Academic, 2004. 208 pp. ISBN 0-8010-2785-3.
28. KARLYN, Kathleen Rowe. "Too Close for Comfort": "American Beauty" and the Incest Motif. *Cinema Journal* [online]. 2004, vol. 44, no. 1 [cit. 2011-11-02], pp. 69-93. Dostupné v databázi JSTOR: <<http://www.jstor.org/stable/3661173>>. ISSN 1527-2087.
29. KING, Geoff. *American Independent Cinema*. Bloomington : Indiana University Press, 2005. 294 pp. ISBN 0-253-21826-8.
30. LANGER, Susanne K. *Feeling and Form*. New York : Charles Scribner's Sons, 1953. 431 pp. ISBN 0684155389.
31. LEDERBUCHOVÁ, Ladislava. *Průvodce literárním dílem*. 1. vyd. Praha : H+H, 2002. 355 s. ISBN 8073190206.
32. LEGASPI, Michael C. Payne's Books of Job. *First Things: A Monthly Journal of Religion & Public Life* [online]. 2012, no. 223 [cit. 2012-06-12], pp. 19-20. Dostupné v databázi EBSCOhost, Humanities International Complete: <http://content.ebscohost.com.proxy2.hampshire.edu/pdf27_28/pdf/2012/1W4/01May12/74246500.pdf?T=P&P=AN&K=74246500&S=R&D=hlh&EbscoContent=dGJyMNLe80SeqK84yOvsOLCmr0qeprRSr6e4SLeWxWXS&ContentCustomer=dGJyMPGus0mzp7dPuePfgeyx44Dt6fIA>. ISSN 1047-5141.
33. Life as a laugh. *Economist* [online]. 2005, vol. 374, no. 8414 [cit. 2012-06-12], p. 82. Dostupné v databázi EBSCOhost, Humanities International Complete: <<http://web.ebscohost.com.proxy2.hampshire.edu/ehost/detail?vid=17&hid=108&sid=a88c58dd-9fd4-4b6c-b68c-220c60b011ce%40sessionmgr112&bdata=JkF1dGhUeXBIPWlwJnNpdGU9ZWhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#db=hlh&AN=16177825>>. ISSN 0013-0613.

34. MACNAB, Geoffrey. Election. *Sight & Sound* [online]. 1999, vol. 9, no. 10 [cit. 2012-06-12], p. 43. Dostupné v databázi FIAF International Index to Film Periodicals Plus: <http://fiaf.chadwyck.com.proxy2.hampshire.edu/fulltext/indexFullText.do?id=004/0223011&area=index&resultNum=1&queryId=../session/1339517253_3787&extra_SOURCE=config.cfg&QueryIndex=index&jid=006/0000306>. ISSN 0037-4806.
35. MACNAB, Geoffrey. Sideways. *Sight & Sound* [online]. 2005, vol. 15, no. 2 [cit. 2012-06-12], pp. 69-70. Dostupné v databázi FIAF International Index to Film Periodicals Plus: <http://fiaf.chadwyck.com.proxy2.hampshire.edu/fulltext/indexFullText.do?id=005/789913471&area=index&resultNum=1&queryId=../session/1339519123_13476&extra_SOURCE=config.cfg&QueryIndex=index&jid=006/0000306>. ISSN 0037-4806.
36. MAXEY, Ruth. Tom Perrotta in Conversation about Literary Adaptation. *Literature/Film Quarterly* [online]. 2010, vol. 38, no. 4 [cit. 2011-11-02], pp. 269-276. Dostupné v databázi FIAF International Index to Film Periodicals Plus: <http://fiaf.chadwyck.com.proxy2.hampshire.edu/fulltext/showpdf.do?PQID=2193255381&jid=006/0000236>. ISSN 0090-4260.
37. MCCARTHY, Todd. Nicholson on a role. *Variety* [online]. 2002, vol. 387, no. 2 [cit. 2012-06-12], p. 21. Dostupné v databázi FIAF International Index to Film Periodicals Plus: <http://fiaf.chadwyck.com.proxy2.hampshire.edu/fulltext/indexFullText.do?id=004/0272650&area=index&resultNum=1&queryId=../session/1339515182_22946&extra_SOURCE=config.cfg&QueryIndex=index&jid=006/0000336>. ISSN 0042-2738.
38. MCCARTHY, Todd. The road best traveled. *Variety* [online]. 2004, vol. 396, no. 5 [cit. 2012-06-12], pp. 55, 66-67. Dostupné v databázi FIAF International Index to Film Periodicals Plus:

Dostupné na Internetu: <<http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.905/16.1nystrom.txt>>. ISSN 1053-1920.

44. PARKER, Deborah, PARKER, Mark. Directors and DVD Commentary: The Specifics of Intention. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* [online]. 2004, vol. 62, no. 1 [cit. 2011-11-02], pp. 13-22. Dostupné v databázi JSTOR: <<http://www.jstor.org/stable/1559208>>. ISSN 1540-6245.
45. PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 2003. 493 s. ISBN 8070081570.
46. PELLIS, Richard. Film: Movies and Modern America. *U.S. Society & Values* [online]. 2003, vol. 8, no. 1 [cit. 2012-06-21], pp. 35-39. Dostupné na Google Books:
<http://books.google.cz/books?id=jb1i0a2gHoYC&pg=PA39&dq=alexander+payne+film&hl=en&sa=X&ei=yHfjT_rQEorRtAazpJ3BBg&redir_esc=y#v=onepage&q=alexander%20payne&f=false>. ISSN 1942-3101.
47. PERKNER, Stanislav, HYVNAR, Jan. *Řeč dramatu. I, Divadlo a rozhlas*. 1. vyd. Praha : Horizont, 1987. 306 s.
48. PERROTTA, Tom. *Election*. London : Harper Perennial, 2009. 200 pp. ISBN 978-0-00-726240-3.
49. PICKETT, Rex. *Sideways*. New York : St. Martin's Griffin, 2004. 368 pp. ISBN 0-312-34251-9.
50. PLAUTUS. *Amfitryon a jiné komedie*. 1. vyd. Praha : Svoboda, 1978. 606 s.
51. POLAN, Dana. About Schmidt. *Film International* [online]. 2003, no. 2 [cit. 2012-06-20], pp. 54-55. Dostupné v databázi FIAF International Index to Film Periodicals Plus:
<<http://fiaf.chadwyck.com.proxy2.hampshire.edu/fulltext/showpdf.do?PQID=1090979681&jid=006/0000138>>. ISSN 1651-6826.

52. RAN-MOSELEY, Faye. *The Tragicomic Passion*. New York : Peter Lang, 1994. 200 pp. ISBN 0-8204-1551-0.
53. RAUSCH, Andrew J., DEQUINA, Michael. *Fifty Filmmakers: Conversations With Directors from Roger Avary to Steven Zaillian*. Jefferson : McFarland, 2008. 300 pp. ISBN 978-0-7864-3149-6.
54. RAYMOND, Mark. Too Smart, Too Soon: The King of Comedy and American Independent Cinema. *Film Criticism* [online]. 2009, vol. 34, no. 1 [cit. 2012-06-20], pp. 17-35. Dostupné v databázi EBSCOhost, MLA International Bibliography: http://content.ebscohost.com.proxy2.hampshire.edu/pdf23_24/pdf/2009/53B/01Sep09/52943469.pdf?T=P&P=AN&K=52943469&S=R&D=hlh&EbscoContent=dGJyMNLe80SeqK84yOvsOLCmr0qeprVSsKm4SrCWxWXS&ContentCustomer=dGJyMPGus0mzp7dPuePfgex44Dt6fIA. ISSN 0163-5069.
55. REITANO, Natalie. American Squander: Sideways and the Extravagance of Self-Pity. *Senses of Cinema* [online]. 2005, no. 34 [cit. 2012-06-12]. Dostupné na Internetu: <http://sensesofcinema.com/2005/34/sideways/>. ISSN 1443-4059.
56. ROOT, Colin. *Paul Thomas Anderson: From Hard Eight to Punch-Drunk Love*. Lambert Academic Publishing, 2009. 64 pp. ISBN 978-3-8383-2255-1.
57. SALISBURY, Mark. Red, white and brew. *Sight & Sound* [online]. 2005, vol. 15, no. 2 [cit. 2012-06-12], pp. 22-23, 69-70. Dostupné v databázi FIAF International Index to Film Periodicals Plus: http://fiaf.chadwyck.com.proxy2.hampshire.edu/fulltext/indexFullText.do?id=004/0225242&area=index&resultNum=1&queryId=../session/1339520463_19843&QueryIndex=quick&activeMultiResults=index&jid=006/0000306. ISSN 0037-4806.

58. SARENA. Isolated as a Whole [online]. 11 April 2011 [cit. 2012-06-20]. Dostupné na Internetu: <<http://writereadcreate.blogspot.cz/2011/04/isolated-as-whole.html>>.
59. SHAMBU, Girish. About Schmidt: Is That All There Is?. *Senses of Cinema* [online]. 2003, no. 25 [cit. 2012-06-12]. Dostupné na Internetu: <http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/about_schmidt/>. ISSN 1443-4059.
60. SILBERG, Jon. A life finally examined. *American Cinematographer* [online]. 2003, vol. 84, no. 1 [cit. 2012-06-12], pp. 74-83. Dostupné v databázi FIAF International Index to Film Periodicals Plus: <http://fiaf.chadwyck.com.proxy2.hampshire.edu/fulltext/indexFullText.do?id=004/0007664&area=index&resultNum=1&queryId=../session/1339514329_18194&extra_SOURCE=config.cfg&QueryIndex=index&jid=006/0000009>. ISSN 0002-7928.
61. SKOPAL, Pavel. Psát dějiny použití filmových žánrů. *Illuminace* 14, 2002, č. 4, s. 132-136. ISSN 0862-397X.
62. STERRITT, David. Offbeat Directors' Sophistication Isn't Always Accompanied by Emotional Maturity. *Chronicle of Higher Education* [online]. 2004, vol. 51, no. 12 [cit. 2012-06-12], pp. B18-B20. Dostupné v databázi EBSCOhost, MLA International Bibliography: <<http://web.ebscohost.com.proxy2.hampshire.edu/ehost/detail?sid=b7b97ae3-424b-4d8e-a6fc-79a34e7db531%40sessionmgr115&vid=28&hid=108&bdata=JkF1dGhUeXBIPWlwJnNpdGU9ZWWhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#db=mzh&AN=2004873997>>. ISSN 0009-5982.
63. TOAL, Andrea. Sideways. *Sight & Sound* [online]. 2005, vol. 15, no. 8 [cit. 2012-06-12], p. 90. Dostupné v databázi FIAF International Index to Film Periodicals Plus: <http://fiaf.chadwyck.com.proxy2.hampshire.edu/fulltext/indexFullText.do?id=004/0007664&area=index&resultNum=1&queryId=../session/1339514329_18194&extra_SOURCE=config.cfg&QueryIndex=index&jid=006/0000009>.

d=005/875635851&area=index&resultNum=1&queryId=../session/13395194
20_14523&extra_SOURCE=config.cfg&QueryIndex=index&jid=006/00003
06>. ISSN 0037-4806.

64. Urban Dictionary [online]. [cit. 2012-06-20]. Dostupné na Internetu:
<<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=mug>>.

65. VALIUNAS, Algis. Love at the Multiplex. *Commentary* [online]. 2005, vol.
119, no. 5 [cit. 2012-06-12], pp. 68-72. Dostupné v databázi EBSCOhost,
Humanities International Complete:
<<http://content.ebscohost.com.proxy2.hampshire.edu/pdf9/pdf/2005/CMM/01May05/16839249.pdf?T=P&P=AN&K=16839249&S=R&D=hlh&EbscoContent=dGJyMNLe80SeqK84yOvsOLCmr0qeprRSsKu4SK6WxWXS&ContentCustomer=dGJyMPGus0mzp7dPuePfgeyx44Dt6fIA>>. ISSN 0010-2601.

66. VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. 2. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1984. 465 s.

67. WALL, James M. Polarized, satirized. *Christian Century* [online]. 1996, vol.
113, no. 27 [cit. 2012-06-12], pp. 883-884. Dostupné v databázi EBSCOhost,
Humanities International Complete:
<<http://web.ebscohost.com.proxy2.hampshire.edu/ehost/detail?sid=a88c58dd-9fd4-4b6c-b68c-220c60b011ce%40sessionmgr112&vid=4&hid=108&bdata=JkF1dGhUeXB1PWlwJnNpdGU9ZWwhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#db=hlh&AN=9610094976>>. ISSN 0009-5281.

68. WALL, James M. Top ten films of '02. *Christian Century* [online]. 2003, vol.
120, no. 3 [cit. 2012-06-12], pp. 44-45. Dostupné v databázi EBSCOhost,
Humanities International Complete:
<http://content.ebscohost.com.proxy2.hampshire.edu/pdf13_15/pdf/2003/XNC/08Feb03/9037308.pdf?T=P&P=AN&K=9037308&S=R&D=hlh&EbscoContent=dGJyMNLe80SeqK84yOvsOLCmr0qeprRSsau4S7SWxWXS&ContentCustomer=dGJyMPGus0mzp7dPuePfgeyx44Dt6fIA>. ISSN 0009-5281.

69. WOODWARD, Kathleen M. Performing Age, Performing Gender. *NWSA Journal* [online]. 2006, vol. 18, no. 1 [cit. 2012-06-12], pp. 162-189. Dostupné v databázi EBSCOhost, Humanities International Complete: <http://content.ebscohost.com.proxy2.hampshire.edu/pdf18_21/pdf/2006/NWS/01Mar06/20712370.pdf?T=P&P=AN&K=20712370&S=R&D=aph&EbscoContent=dGJyMNLe80SeqK84yOvsOLCmr0qeprRSsa64TLaWxWXS&ContentCustomer=dGJyMPGus0mzp7dPuePfgex44Dt6fIA>. ISSN 1040-0656.

9. PŘÍLOHY

9.1 Analyzovaná díla

Občanka Ruth/Feřačka (Citizen Ruth)

USA, 1996, 106 minut

Režie: Alexander Payne

Scénář: Alexander Payne, Jim Taylor

Kamera: James Glennon

Střih: Kevin Tent

Hudba: Rolfe Kent

Hrají: Laura Dernová (Ruth Stoopsová), Swoosie Kurtzová (Diane Sieglerová), Kurtwood Smith (Norm Stoney), Mary Kay Placeová (Gail Stoneyová), Kelly Prestonová (Rachel), M.C. Gainey (Harlan), Kathleen Nooneová (zdravotní sestra Pat), Tippi Hedrenová (Jessica Weisssová), Burt Reynolds (Blaine Gibbons)

127

Kdo s koho (Election)

USA, 1999, 103 minut

Režie: Alexander Payne

Scénář: Alexander Payne, Jim Taylor

Námět: Tom Perrotta (stejnojmenný román)

Kamera: James Glennon

Střih: Kevin Tent

Hudba: Rolfe Kent

Hrají: Matthew Broderick (Jim McAllister), Reese Witherspoonová (Tracy Flicková), Chris Klein (Paul Metzler), Jessica Campbell (Tammy Metzlerová), Molly Haganová (Diane McAllister), Delaney Driscollová (Linda Novotny), Mark Harelik (Dave Novotny), Frankie Ingrassiaová (Lisa Flanaganová), Jennifer (Kaitlin Ferellová), Colleen Campová (Tracyina matka)

O Schmidtovi (About Schmidt)

USA, 2002, 125 minut

Režie: Alexander Payne

Scénář: Alexander Payne, Jim Taylor

Námět: Louis Begley (stejnojmenný román)

Kamera: James Glennon

Střih: Kevin Tent

Hudba: Rolfe Kent

Hrají: Jack Nicholson (Warren Schmidt), Kathy Batesová (Roberta Hertzellová), Hope Davisová (Jeannie Schmidtová), Dermot Mulroney (Randall Hertzell), June Squibbová (Helen Schmidt), John Rusk (Harry Groener), Vicki Rusková (Connie Rayová), Len Cariou (Ray Nichols), Matt Winston (Gary Nordin)

Bokovka (Sideways)

USA, 2004, 126 minut

Režie: Alexander Payne

Scénář: Alexander Payne, Jim Taylor

Námět: Rex Pickett (stejnojmenný román)

Kamera: Phedon Papamichael

Střih: Kevin Tent

Hudba: Rolfe Kent

Hrají: Paul Giamatti (Miles), Thomas Haden Church (Jack), Virginia Madsenová (Maya), Sandra Ohová (Stephanie), Marylouise Burkeová (Milesova matka), Jessica Hechtová (Victoria), Alysia Reinerová (Christine Erganianová)

9.2 Rozhovor s Alexanderem Paynem (v originálním jazyce)

Rozhovor s Alexanderem Paynem

1. června 2011, Omaha, Nebraska, USA

BARBORA GREPLOVA: All of your films share the same mood, they are ironic, sarcastic, they have tragicomic elements. Was any filmmaker your inspiration in this?

ALEXANDER PAYNE: Not for the moment. ... There is phrase in French, sorry to be pretentious, "Style is the man himself," you are your style. I can admire samurai movies, which I do, I love samurai movies, but I don't make samurai movies nor do I make epic films yet. I also think I'm just beginning to make films, I'm still learning how to make a film. I think the films I've made so far are minor.

B: Why do you think so?

A: Because I have high ambitions and I think I'm still learning how to make a film. But I would say I'm a film... and I've seen many many films of many many directors from many many countries. Among them, if you say to me, you have a style which juxtaposes sarcastic property, dark humor perhaps, and honest tragedy, or heartbreaking scenes, then whom could I think of... Billy Wilder maybe or Miloš Forman perhaps.

B: I was just wondering if your films are inspired by somebody or not really?

A: It just comes out.

B: Really? They are similar in a way.

A: To what?

B: All of your films have so much in common.

A: So maybe I'm influenced by myself.

B: Your first three feature films are set in Omaha and for me those three films are in some way very disturbing, there's something about them that is different that is not in *Sideways* or in the short story from *Paris, je t'aime*. So I wanted to ask you about the setting of Omaha, if it's the source of depression, if you see it like this, or what's Omaha for you?

A: Omaha for me is probably the world.

B: It's the representation of the world or what do you mean?

A: It is for me, because I'm from here and all of my earliest memories and associations and friendships and family and joys and disappointments are here. So I think perhaps artists try to understand first and then maybe interpret the world we live in, Earth, the planet Earth, and to me it's Omaha. Look, you know how I used to answer this question sarcastically – not sarcastically – to the journalists? Why Omaha? I would say, 'You would never ask Martin Scorsese or Woody Allen why New York, or Paul Thomas Anderson why Los Angeles, or Fellini why Rome.' Only because those are big places. I'm not from a big place, I'm from a smaller place. But I still have the urge to make films from the place that I know the best. Once that I know the best and at the same time remains the most mysterious to me.

B: Omaha remains mysterious to you?

A: Yes.

B: For me, Omaha is portrayed in a very bad, or negative way in those films. Is this how you see Omaha?

A: I don't know. Maybe it was just the time in my life that I was making the film or that's what those stories... I'm also just a director and maybe that's what those stories provoked in me, like it was the best way to tell those stories. How does e.g. *Election* show Omaha in a bad way?

B: I didn't mean in a bad way, but as I said, there's something about the first three films that doesn't make me feel good. And I feel like it's the small city setting, in some way it's not in *Sideways*, it feels more like mainstream movie, which still I wouldn't call it like that. But still those three films are in a way different. I feel like it's because of the place where it's happening, so I was just wondering whether this place is the source of the uncomfortable feelings.

A: I think I choose uncomfortable stories. Even *Sideways*, even though it's toured??? with beautiful photography and a lot of jokes, it's still kind of an uncomfortable story in some way. *The Descendants* certainly happen in a beautiful place. *The Descendants* actually makes an issue of the contrast between living in a beautiful place like Hawaii, but having terrible things happen to you. Are all stories uncomfortable, though?

B: No.

A: I remember a screenwriting teacher at UCLA who used to say, Oh, so you don't like sex and violence in films? That's what was Greek drama, that was Oedipus about a guy who fucks his mother and kills his father. Stories are kind of uncomfortable, good stories.

B: I also wanted to talk a little about the motif of "making a difference" in your life, or "being important". Because of all the main characters in your films are in a way trying to make a difference in other people's lives or in their lives.

A: Can you give me an example?

B: For example Jim in *Election*, he says 'I've made difference in lives of the students and I know it,' but I wouldn't say he actually makes any difference, he is just kind of pretending. Or Warren, he is aware of the fact that he hasn't done anything in his life that would be significant, that would change somebody else's life in a good way. He didn't feel like he left anything in the world that would be significant. Do you write your characters with this on your mind? Because all of your characters are like that, they suddenly realize that their life isn't what they expected it to be, they realize that there's nothing they could be proud of. And e.g. Warren is trying to get into it, get that kind of feeling that he was important or that he made a difference in somebody else's life. I feel like that's why he was writing these letters. And at the end, when he receives the answer, it's kind of like he succeeded in a way. Could you tell me something about what you think about this?

A: I don't think it exists in *Citizen Ruth*. Oh, I guess it does a little bit in *Citizen Ruth*, because those Christians and lesbians are both trying to make a difference in

other people's lives, even though it's really about their own lives. But in *Sideways* I don't think it exists, that theme.

B: But Miles is like that, because he feels like he hasn't done anything with his life. He's getting older, he hasn't accomplished what he wanted, he wanted to be a writer, his marriage failed, stuff like that. I feel like importance of a person's life, or being important to somebody, making a difference, is a common theme in those films. Or I don't know, maybe not.

A: Maybe, I never thought about it.

B: Really?

A: Yeah.

B: I always felt like that's so obvious.

A: That's your job. The critic, or the intellectual, that's the job I guess. I just make them. I just like to make movies.

B: I always felt like your films are well thought out. Are they or are they not?

A: Yes, but that doesn't mean I think about everything about them. I don't think 'Oh, this theme, this is similar from one film to another.' I mean sometimes I do.

B: So how do you choose your topics? They seem to be very similar in certain ways.

A: No, then it means I'm kind of boring, if they're always similar. I think that they are different. I like making different films one from the other. I guess I'm happy that you detect a consistent voice in them.

B: I felt like you're using sarcasm a lot and tragicomic aspects in all of the films. I felt like it's connected to the main characters.

A: I think it's connected to me; connected to me and Jim. That's kind of just who we are. Here's one thing about movies, the nice thing about movies, I think it's the best way to show others and yourself how you see the world.

B: Do you ever think about what message your film will create?

A: I don't think about messages.

B: Do you ever think about what your audience will think, not in terms 'I liked it, I didn't like it,' but if they will think about your films?

A: I'd like them to think about them. They'll think about it the next day, or the next week.

B: When you make films, is it important for you to make it for the audience?

A: But who's the audience? The first audience is my friends and me. I want my friends to like the film and I want to like the film.

B: Do you like your films?

A: They're ok. I'm still trying. I don't think about the very much, I think about other people's films. During the process of making the film I think about it constantly, it's all I think about.

B: That's why I feel like that after completing them, you don't like them, because it's just too much.

A: That's true. Right now as I told you, the thing I most dread later this year is having to talk about *The Descendants*, because I've already forgotten about *The Descendants*.

B: Have you ever thought of shooting film in Europe?

A: Yes.

B: Are you going to?

Yes. I've made one short film.

B: I like this one the most from all the things you've done.

A: Thank you.

B: I was thinking of the comparison of America and Europe in relation to Tracy from *Election*. I don't know if such a character would appear in a European film.

A: She's very American. Although of course there's Lady Macbeth. ... I'm also making fun of these Americans. You can even say... look, I'm the grandson of immigrants to this country, so I'm not an immigrant myself, I'm an American, I was born here, but I grew up with certain immigrant mentality, a little bit of outsider looking at Americans. Even Greeks who talk among themselves will say, "Oh, is he Greek or is he American?" Of course that's an old Greek thing like even in ancient Greece, there were either Greeks or Barbarians. But I didn't grow up as a full-feeling American because I'm part of the subculture within this country and Greeks really hang on to their identity to a degree.

B: Are you empathetic with your characters?

A: You have to be empathetic with everyone. Lars Von Trier would say even with Hitler. So if you're gonna depict a character, you have to understand the way in which that character is a good guy in that character's own eyes. Everyone's the hero of his own story. Everyone's a good guy in his own way. So you have to understand that. But then it's my job looking at them to point out the way in which they're blind.

B: Are they all blind?

A: People are blind.

B: In what way? About their lives or about not really doing what they should be doing?

A: Look, you're talking about the superficiality of the Americans. It's just how they are. For example, even Jim McAllister in *Election*, if you ask him 'How are you?' Even he's having the worst day, even his parents were just killed, he would say 'Oh, I'm fine. Oh yeah, I'm ok.' That's an adherence, it's not necessarily blindness, but it's a cultural adherence to a way you're supposed to be in that culture, which is to say 'Oh everything's fine, I am strong, I am fine,' but in fact it's not. And you're human, you're vulnerable and actually your life is shit, in a way. I'm interested in that discrepancy.

B: Isn't Jim kind of punished for being like this?

A: I guess so. But even in the end he says, 'Oh, I'm fine, I found a good new job, I have a nice apartment.' It's making fun of that American way of being. It's making fun of that. But with a nice smile I'm not critical, because we have to love everyone. But it's not the best possible way to be.

B: But e.g. Warren in *About Schmidt*, that's a more serious film and also the ending feels very depressing. Did you intend the ending to be like that or did you include there the answer from Ndugu to show some kind of hope or satisfaction?

A: Not really. People think because it's an American film, it's there to imply hope. It's a little bit more ambiguous for me. You know, the thing if I could change now, there's some music at the end where he's reading the letter and then there's a little bit of music. I'd remove the music. Just to have no music. (...) You can look at it any way you want. The hopeful way is "Wow, he finally made a difference in someone's life, even as absurd and ridiculous as some five year old kid in Africa whom he's never gonna meet", or you can say "The guy has lived his whole life and he has no fucking connection with anyone. The only connection he has with someone is through some photograph of some kid in Africa he's never gonna meet." You could look at it either way.

B: I was just interested whether you intended to send some message with the endings? With films it is usually like that, in the end you need some kind of hope.

A: No, you don't. *Election* offers no hope in the end. There's no hope. I'm not interested in hope. *Sideways* offers a little bit of hope; or not hope, but change. *Sideways* is a story of a man perhaps learning to be open to love again after being burnt by the other woman but mostly by himself. So it's about a man opening himself to the possibility of love, the knock on the door. I don't show the door being opened. It's not about the door being opened. It's about the knock, the attempt. "I'm ready, ok, that's all I need." *Citizen Ruth* is a sarcastic ending. She gets away with all the money, she's gonna go, she's probably gonna take a lot of drugs. There's no change in her character.

B: With the short story from *Paris, je t'aime*, what is it that Carol realizes in the end? She's saying something about being happy and sad at the same time and Paris is making it possible for her to feel that.

A: I don't think the ending of *Paris je t'aime* is about realization. I think it's about a feeling. She has a nice feeling. She has a beautiful feeling. I have that feeling when I go to a museum by myself in the middle of the day and I'm isolated from everyone. And I'm just walking around that museum or I'm in a foreign country alone, walking around, and I'm hyper attentive to everything. And suddenly I hear my own little Alexander thoughts.

B: So why does she feel sad?

A: It's like a melancholy. It's not sad, it's sad and happy. You know what it is? It's feeling fully alive. She has a moment of being alive, of the vividness of being alive, which incorporates all of it. The Buddhists say life is suffering. You have to recognize that. It's not about happy/sad, it's all of it.

B: So you didn't mean to be ironic in this story? With the image that you show and with the things that she says, I feel like there's a contrast to that. The things she says are kind of happy and very positive...

A: Like Americans, like Jim McAllister. But you see how desperately lonely and sad she is just like you see how desperately lonely and sad Jim McAllister is. And you see how desperately lonely and sad Tracy Flick is. These are films about people, Americans, who say they're fine but they're desperately lonely and sad. So in a way if you wanna talk about the films' Americaness, it's in a way trying in a nice and funny way to remove the mask of "Hi, how are you? – I'm fine," to see the desperate loneliness and sadness underneath. And then you make a comedy about it. Why not? What, am I gonna make a drama? Who the fuck wants to see that. We wanna laugh. Kurosawa said, "Films must first and foremost be entertaining." Also, I think comedy is the most serious form of distancing, of putting a distance between the audience member and human experience. You can laugh at it, you look at it and here, you laugh, it's nice. And it's fun.

B: Isn't it also that drama wouldn't be that well accepted?

A: But I don't give a shit, I don't care, because I make comedies. I grew up loving comedies. What do you think *The Firemen's Ball* is? It's a comedy. When the guys steal the headcheese, that's the funniest thing ever in movies. But it's about how pathetic and sad people are.