

JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V BRNĚ

Divadelní fakulta

Ateliér rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky

Estetika trapnosti v **současné české filmové**
komedii

Diplomová práce

Autor práce: **BcA. Marek Petřík**

Vedoucí práce: **prof. Pavel Švanda**

Oponent práce: MgA. Hana Slavíková PhD.

Brno 2013

Bibliografický záznam

PETŘÍK, Marek. *Estetika trapnosti v současné české filmové komedii [Cringe comedy in contemporary czech film]*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Ateliér rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky, rok. 2013 s. 67. Vedoucí diplomové práce **prof. Pavel Švanda**

Anotace

Diplomová práce *Estetika trapnosti v současné české filmové komedii* pojednává o trapnosti, která může být nositelem komiky, zkoumá její možnosti a omezení. Shrnuje principy a prostředky, se kterými pracovala československá filmová komedie v šedesátých letech a snaží se je objevit i v současných filmových komediích a popsat jak fungují, případně nefungují a zhodnotit, jestli můžeme tuto poetiku považovat za estetickou i dnes.

Annotation

Diploma thesis *Cringe comedy in contemporary czech comedy films* deals with aspect of embarrassment and awkwardness and its purpose in comedy genre, describes its possibilities and limitations. It sums up the rules and means, which used Czechoslovakian comedy films in the sixties and tries to seek them in contemporary comedy films and describe how they work or do not work and decide if we may consider these principles as aesthetic, even nowadays.

Klíčová slova

komedie, trapnost, film, nová vlna, **současný film**, **český film**

Keywords

cringe comedy, awkward, embarassment, film, new wawe, contemporary

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.

v Brně, dne 24. května 2013

Marek Petřík

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval prof. Pavlu Švandovi za vedení práce a řadu usměrňujících připomínek.

Obsah

PŘEDMLUVA	6
1 ÚVOD	7
1.1 ABSURDNÍ HUMOR.....	9
1.2 TRAPNÝ GAG	10
1.3 CÍL A METODIKA PRÁCE.....	12
2 TRAPNOST V KOMEDII ŠEDESÁTÝCH LET	14
2.1 INTIMNÍ OSVĚTLENÍ – PROTAHOVANÝ GAG (NA POZADÍ LYRIKY BANALITY).....	14
2.1.1 <i>Shrnutí</i>	18
ČERNÝ PETR – REPETITIVNÍ GAG	20
2.1.2 <i>Shrnutí</i>	22
2.2 LÁSKY JEDNÉ PLAVOVLÁSKY – TRAPNÁ SITUACE (A NEROZHODNĚ SETRVÁVÁNÍ V NÍ)	24
2.2.1 <i>Shrnutí</i>	25
2.3 NEJKRÁSNEJŠÍ VĚK – POCIT TRAPNOSTI A EMPATIE	27
2.3.1 <i>Shrnutí</i>	29
2.4 HOŘÍ, MÁ PANENKO – TRAPNOST A AUTENTICITA V SATÍŘE KOLEKTIVNÍ ABSURDITY	30
2.4.1 <i>Shrnutí</i>	34
3 TRAPNOST V SOUČASNÉ ČESKÉ KOMEDII	35
3.1 MEDVÍDEK (2007)	35
3.1.1 <i>Shrnutí</i>	37
3.2 PERFECT DAYS (2011)	38
3.2.1 <i>Shrnutí</i>	41
3.3 ZOUFALCI (2009).....	42
3.3.1 <i>Shrnutí</i>	45
3.4 POLSKI FILM (2012).....	46
3.4.1 <i>Shrnutí</i>	49
3.5 NIC PROTI NIČEMU (2011).....	50
3.5.1 <i>Shrnutí</i>	54
3.6 NEJVĚTŠÍ Z ČECHŮ (2010).....	55
3.6.1 <i>Shrnutí</i> :.....	60
4 ZÁVĚR	62

Předmluva

Když zadáme do internetového vyhledavače www.google.com heslo „estetika trapnosti“, dostaneme celých 59 výsledků¹. Toto číslo se však rázem zmenší, pokud počítáme pouze unikátní výskyty. A těch mi vychází celkem pět. Jeden je odkaz na článek Cinepuru, kde byl termín použit, jeden na recenzi nějaké divadelní hry a zbývající připadají na komentáře k filmům na filmových databázích. Žádný z nich nenabízí vysvětlení, o co se jedná, co si pod tímto slovním spojením máme představit. Působí jako termín, kterým se ve společnosti oháníme, když si s něčím nevíme rady a potřebujeme to zamaskovat nějakým efektním slovním spojením.

Právě proto si potřebujeme definovat, co onou „estetikou trapnosti“ myslíme. Definice tohoto pojmu je očividně velice potřebná a z hlediska této práce nutná. A snad vnese do tohoto slovíčkaření trochu objasňujícího světla.

O smíchu toho bylo mnoho napsáno, ale zřejmě nikomu se nepodařilo sestavit přesnou definici. Smích je fyziologická reakce. Na tom bychom se i shodli. Ten nerozlousknutelný oříšek spočívá v tom, NA CO reagujeme smíchem. Jaký podnět smích vyvolá? To je věčná otázka všech tvůrců komedií a pravděpodobně i jejich svatým grálem. Protože je dost možné, že pokud bychom na to přišli, pokud bychom přišli na základní vzorec, podle kterého můžeme člověka rozesmát, rázem by to už nebylo směšné. Proto se vystavujeme riziku, že pokud bude naše pátrání po principech „komedie trapnosti“ úspěšné, jejich odhalením přestanou existovat. Zrovna tak se jako autor, který se chystá vážně uvažovat o komedii, sám dostávám do komické situace. Pokud se však nepovedlo objevit pramen smíchu doteď, pravděpodobně se mi to také nepodaří, ale stojí to za pokus. A pokud kvůli tomu budu k smíchu, tak ať. Koneckonců, snad i to má nějakou pozitivní stránku.

¹ k 23.5.2013

1 Úvod

Trapnost je pocit, odvozený od studu. Je to pocit společenské nepříjemnosti, vystavení nepohodlné situaci, kdy bychom se „nejradši na místě propadli.“ Je nám hanba, že jsme se do této situace dostali a přáli bychom si ji změnit, dostat se z ní, jenže to nelze tak snadno nebo tak okamžitě. Trapnost je také spojena s jistým společenským odsudkem. Trapný skutek je nepatřičný, nemístný, přehnaný. Kde ale v tomto můžeme hledat komiku? Jak se tomu můžeme smát?

Aristoteles definuje komedii jako „*napodobivé předvádění směšného děje (které nemusí být uzavřeným celkem) [...] komickou řečí [...] provozované jednajícimi osobami a nikoliv vyprávějícími. Její úkol je veselím a smíchem dosáhnout očištění těchto pocitů.*“² Zatímco smích je jev fyziologický, komično je kategorie společenská. A podle Bergsona je určitý člověk k smíchu „*spíše pro svou nespolečenskost, než pro svou nemravnost.*“³ Vlastnímu výbuchu smíchu předchází pochopení rozporu mezi společenskou normou a nespolečenským projevem. Jakmile k tomu dojde, nastane zkrat a ozve se smích. To znamená, že smích není věcí citu, ale logické kombinace, rozumové úvahy. Tady bych se zastavil, protože „komika trapnosti“ stojí na samotném okraji rozumové stránky lidského vnímání.

A začal bych z jiného konce. Co je nejmenší částicí filmové komedie? Bez dlouhého pátrání si sám odpovím. Gag. Lze namítnout, že ještě menší částí je pointa. Gag bez pointy nemůže existovat, a přestože nelze dát znaménko rovnosti mezi gag a pointu, dovolím si tvrdit, že pointa je gag očesaný na holou kostru, na samou podstatu. Gag je vlastně pointa plus její očekávání - čekání na pointu.

GAG = OČEKÁVÁNÍ + POINTA

Václav Havel ve své Anatomii gagu uvádí příklad ze studnice všech gagů – z grotesky:

*„Když se Chaplin dozví, že mu zemřela žena, odvrátí se od nás, otrásá se pláčem, a když se zvolna otočí, spatříme, že se neotřásal pláčem, ale že si mixoval gin-fizz.“*⁴

A vzápětí nabízí svoji definici gagu.

² ARISTOTELES. Poetika. Praha: GRYP, 1993, 67 s

³ BERGSON, Henri. Smích. Praha: Naše vojsko, 2012, 189 s

„Gag je složen nejméně ze dvou základních fází, které samy o sobě nemusejí být ani komické ani absurdní, které však začínají probouzet pocit absurdity a smích v okamžiku, kdy se setkají.“⁵

My jsme si tyto dvě fáze pojmenovali **očekávání** a **pointa**. Když se Chaplin dozví, že mu zemřela žena, **očekáváme**, jak se zachová. Když se odvrátí, je **očekávatelné**, že se začne otřásat pláčem. **Očekáváme**, že když se otočí, bude mít oči plné slz. Jenomže navzdory **očekávání** se otočí a drží v ruce sklenici ginu. Tato srážka **očekávaného** s **nečekaným** vede k **pointě**. Ergo pointa je něco, co nečekáme.

Český filmový kritik Jaroslav Boček definuje gag dvěma slovy: *absurdní vtip*

Bočkova definice je poměrně nepřesná, protože vtip a gag lze s trochou nadsázky (která je pro studium komedie naprosto nezbytná) vzájemně zaměnit. Respektive gag je termín užívaný především v prostředí filmu, vtip je obecné označení něčeho, čemu se smějeme. Leč lze si představit gag na divadelním jevišti, gag literární, či gag jazykový. Gag není vázaný pouze na vizuální složku filmu. To je mylná představa, která vznikla v souvislosti s tím, že o gagu se poprvé začalo mluvit v souvislosti s groteskou, která byla pochopitelně z technických důvodů němá, tedy bez zvuku a odkázaná pouze na obraz. Stejně jako existuje groteska zvuková, neplatí rovnice gag = vizuální vtip. Čistě jazykový a tedy nevizuální gag vzniká například ve chvíli, kdy se řečník v projevu odhodlá použít cizí slovo, jehož přesný význam nezná. Očekáváme, že použije správný termín, ale navzdory očekávání použije špatný termín. Co si ale počít s tím přívlastkem absurdní?

Václav Havel na konci svojí Anatomie gagu přichází s definitivní shrnující definicí gagu:

„Gag probouzí zážitek absurdity tím, že ozvláštňuje (jako absurdní vyjevuje) takovou skutečnost, v níž je člověk nějakým způsobem společensky („objektivně“) odcizen sobě samému, aniž by si to přitom plně uvědomoval.“⁶

⁴ HAVEL, Václav: Anatomie gagu. In: HAVEL, Václav. Protokoly: Zahradní slavnost ; O dialektické metafysice ; Antikódy ; Anatomie gagu ; Vyrozumění. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1966

⁵ Tamtéž.

⁶ Tamtéž.

1.1 Absurdní humor

Nepatřičnost, která se skrývá v trapnosti, není daleko od absurdity. Komika trapnosti má velmi blízko k absurditě. Dalo by se tvrdit, že z absurdity vychází. Potřebujeme učebnicový příklad. Vezměme si patrně neznámější absurdní gag, který vzniknul v britské komediální továrně s názvem Monty Pythonův létající cirkus. Vezměme si scénu. Genialita Monty Pythonů spočívá v tom, že si můžete vzít jakoukoliv a bude to fungovat. Například:

„Sledujeme dívku, jak se za oknem svléká. Najednou na plošině pro umývače oken přijede do obrazu John Cleese v obleku a sváží tvář televizního hlasatele praví: „A teď něco úplně jiného.“⁷

Tento gag zopakují ještě mnohokrát v různých variacích, avšak s tímtež televizním hlasatelem, a stane se charakteristickým postupem, jak z jednoho skeče přejít na druhý. Přitom je to gag jakoby přímo podle definice – stane se něco jiného, než bychom čekali. Přestože samotný gag podle definice už v sobě zahrnutu absurditu má, resp. „přináší zážitek absurdity“, nepříčí se mi zavést pojem „absurdní gag“. Protože zatímco v gagu obecně jde o srážku očekávaného s neočekávaným, v absurdním gagu je ono neočekávané ještě maximálně nepravděpodobné. Absurdní gag si neradno plést s nonsensem, kde ono neočekávané je nahodilé. Absurdní gag není nahodilý, naopak je důmyslně zkonstruovaný, aby byl co nejdál od břehu očekávaného. Tedy

Gag = očekávané + neočekávané; kde pravděpodobnost neočekávaného = x

(skutečně proměnná x , protože to netušíme, tak ani nevíme, jak moc to očekáváme)

Absurdní gag = očekávané + neočekávané; kde pravděpodobnost neočekávaného = $x-\infty$

(nepravděpodobnost je záměrně maximální)

Pravděpodobnost nonsensu = X (kde velké X značí náhodnou veličinu, ne pouhou proměnnou)

A protože komika trapnosti má velmi blízko k absurditě, můžeme zavést termín „trapný gag“.

1.2 Trapný gag

Obvykle bývá přídomek trapný hodnocením kvality daného vtipu. Respektive nekvality. Trapný vtip znamená vtip neúčinný, nedůmyslný, jednoduše špatný. Proto se vyhneme tomuto označení a stanovíme termín „trapný gag“, přestože v některých aspektech definici gagu porušuje nebo je na hraně, přesto si však myslím, že je i pro něj definice platná. (což je samo o sobě tvrzení absurdní, které odporuje logice).

Nejznámějším příkladem trapného gagu budiž závěrečná scéna Intimního osvětlení. Rodina se sejde okolo stolu a chystají si připít koňakem. Jenže koňak je ztuhlý. Takže všichni zůstanou strnule stát v pozici, kdy by měla působit na koňak gravitace, ale stále neteče.

Zde se dostáváme na hranici mezi gagem klasickým a gagem trapným:

Očekáváme, že si přijíjí a koňak jim nateče do úst.

Neočekáváme, že koňak ve sklenici zatvrdnul.

Potud je to gag, a divák se této srážce očekávaného s neočekávaným začne smát. Jenže jak scéna pokračuje:

Strnule stojí dál, s pohárky ve vzduchu.

A čím déle takhle stojí, tím více začíná být situace trapná. Natahovaná. V duchu si přejeme, aby ten koňak už konečně stekl. Je nám nepříjemně za všechny postavy. Jsme z nich nervózní. A začneme se smát podruhé. Nervózně, abychom zakryli tu nervozitu, abychom to napětí odlehčili.

Zde se dostáváme na hranici mezi očekávaným a neočekávaným. To, že koňak neteče, to už jsme viděli, to je stará známá věc, nic nečekaného. Vlastně to, že koňak stále neteče, je **maximálně pravděpodobné**. Je to stále stejné, tedy se to nemůže změnit k neočekávanosti. Je to příliš dlouho stále stejné.

Zde jsme na hranici definice gagu. Pokud je něco pravděpodobné, nemůže to být zároveň nečekané (nepravděpodobné). Ergo definice neplatí. Zdánlivě.

Vlastně je to natolik pravděpodobné, až je to nečekané. Nečekali jsme, že se na to budeme dívat tak dlouho.

⁷ CHAPMAN, Graham. Monty Pythonův létající cirkus: nic než slova. Vyd. 1. Praha: Argo, 1999

Jsme zvyklí ve filmu, a v komediálním žánru obecně, že autor se bude snažit přijít s něčím novým, neotřelým, originálním, bude se nás snažit oslnit. Tudíž očekáváme, že se o to pokusí. Nečekáme, že udělá naprostý opak. Tedy nic. O nic se nepokusí. Na originalitu rezignuje. A možná právě tím je originální. Což je absurdní tvrzení. Ale vždyť už jsme si řekli na začátku, že trapnost má k absurditě velmi blízko.

A proto se smějeme. Smích je možno chápat jako odměnu autorovi za to, že nás pobavil, že nás okouznil něčím originálním. Smích trapnému gagu je možno chápat jako odměnění autora za odvalu.

„Trapný smích“ má svůj fyziologický původ jinde. Je nám nepříjemný. Je nám trapně za postavy. Nevíme jak reagovat a z rozpaků se začneme smát. Ale pokud se vrátíme nazpět k Aristotelově definici „smíchem z napodobování pocity očišťovat“, je to přesně tak. Očišťujeme svoji nejistotu smíchem. A ocitáme se na samotné hranici humoru.

Příklad sám o sobě není příliš „žánrově čistý“. Jde o amalgám gagu klasického a gagu podle estetiky trapnosti. Použil jsem ho proto, abych ukázal, kde humor klasický končí a přechází v humor trapný, který máme tendenci považovat za nový resp. za novátorský. Jenže už samotný příklad dokazuje, že o nic nového pod sluncem nekráčí. V době, kdy máme tendenci se nechat inspirovat a přebírat vzory ze zahraničí⁸ (a konečně i možnost, sic!), je vlastenecky potěšující poznání, že poetika trapnosti má kořeny v Čechách. A můžeme si nejen dmout hrud' pýchou, ale také na tyto kořeny navazovat. Je dobré vědět, že je na co navazovat.

⁸ K poetice trapnosti se hlásí mnoho současných zahraničních seriálů a filmů, namátkou např. seriály Rikyho Gervaise *Kancl* (2002), *Kompars* (2005), *Derek* (2012), filmy Sachy Barona Cohena, nebo nový seriál *Zach Stone is gonna be famous* (2013) amerického komika Bo Burnhama.

1.3 Cíl a metodika práce

Je jisté, že jsou si toho vědomi také současní tvůrci filmových komedií. S vědomím toho, že si československá komedie v šedesátých letech vytvořila vlastní pojetí komedie trapnosti, je třeba prozkoumat a popsat jakých prostředků k tomu používá a s jakým účinkem. Jeden z přínosů této práce je definování těchto prostředků, protože se zdá, že je v komediální terminologii zmatek. V druhé části práce se budu tyto prostředky snažit najít i v současných komediích – jakým způsobem se vyvinuly, jak fungují dnes, a případně proč nefungují. Jejich srovnáním by měl vzniknout ucelený soubor prostředků, které současná komedie užívá i zpráva o tom, do jaké míry jsou možnosti komedie trapnosti využity.

Jako vzorek filmů československých jsem si vybral pět filmů trojice Forman-Papoušek-Passer, která spolu na všech úzce spolupracovala. Jejich výběr končí rokem 1968, protože poté československá kariéra Formanova a Passerova skončila jejich emigrací a začali se ubírat jiným směrem. Jaroslav Papoušek poté ještě natočil další tři filmy – trilogii o rodině Homolkových, která také využívá principů komedie trapnosti, avšak jejich škála není nijak veliká a v podstatě pouze opakuje komiku filmů předchozích.

Výběr filmů současných byl už poněkud ošidnější. Ošidný je i termín současný film. Všech šest filmů, které jsem si pro tuto práci zvolil, jsou však většinou poslední filmy daných tvůrců případně jejich poslední komediální filmy. Rozpětí let jejich vzniku sahá od roku 2007 do roku 2012, žádný z nich tedy není starší než šest let. Myslím si tedy, že jsem cíl zkoumat současný film dodržel. Dovolil jsem si omezit svůj výběr pouze na šest filmů (byť se okrajově zmiňuji i o dalších, které s nimi souvisejí), protože cílem této práce není ani popsat stav současné české komedie v celé její šíři ani vytvořit seznam všech filmů, které s principy komedie trapnosti pracují, ale popsat její odstíny a možnosti. I tak se prostředky komedie trapnosti často opakují a dovoluji si tvrdit, že daný výběr zahrnuje všechny zásadní filmy za posledních šest let, které s touto poetikou výrazněji pracují.

Jsem si také vědom, že poetika trapnosti se neomezuje pouze na médium filmu, ale je používána i v divadelním a televizním umění. Na rozdíl od nich je film médium, které neumožňuje „živou produkci“, je odkázáno pouze na reprodukci díla předem vytvořeného a tím pádem musí s trapností pracovat jiným způsobem. Nehledě na to, že by tato práce nabyla rozměrů (minimálně) dizertace.

Práce je určena všem, kteří se zajímají o komedii – těm, kteří se zajímají o to, jakými prostředky nás dokáže rozesmát, i těm, kteří by těchto prostředků chtěli používat ve vlastní tvorbě. Měla by vnést světlo do toho, co komedie trapnosti je, a co od ní můžeme očekávat. A třeba i inspirovat k tomu, abychom její možnosti dále objevovali, rozvíjeli a využívali.

2 Trapnost v **komedii šedesátých** let

2.1 **Intimní osvětlení** – Protahovaný gag (na pozadí lyriky banality)

„Víte, voni se lidi bavěj všude jinak. Ale smutek, víte, smutek, ten je všude stejnej.“

S žánrovým zařazením Intimního osvětlení je potíže. Například na *Česko-Slovenské filmové databázi*⁹ je v kolonce žánr uvedeno: Drama/Podobenství. Přitom přehlédnout komické tóny, které tvoří příchuť tohoto filmu a brát jej smrtelně vážně, by bylo přinejmenším pošetilé. Samotná struktura filmu, kterou tvoří sled víkendových epizodek, jakoby nahodilých úloмок v nahodilém výseku reálného života – v rozvolněné struktuře a tedy absence podstatného dramatického vývoje a napětí usvědčuje toto žánrové zařazení jako mylné a dává mi za pravdu.

Ale abych nebyl na internetové dobrovolníky tak tvrdý, sluší se říct, že to s tím žánrovým zařazením Intimního osvětlení není tak jednoduché. Například encyklopedická publikace *Český hraný film IV (1961 - 1970)*¹⁰ uvádí jako žánr pouze opatrné „Příběh“. V autorsko-režijní explikaci k *Intimnímu osvětlení* Ivan Passer uvedl, že jej nezajímá „příběh“, nýbrž „stav“, a k jeho vyjádření je třeba „především humor“.¹¹ Film se mi jeví jako citlivě poskládaný amalgám, ve kterém prosvítají tu komediální, tu vážné, tu hořké, tu sladce lyrické, tu tíživé odstíny. Žánrovým škatulkám se vzpírá. Vybereme si tedy z celé palety pro tuto práci odstín nejpodstatnější, a budeme se dívat na Intimní osvětlení jako na komedii.

Passer byl stejně jako Forman poučený divák grotesek a cit pro gag mu nebyl cizí. Doslova vzorový gag, navíc realizovaný pomocí výsostně filmového prostředku – stříhu – se nachází hned v úvodu filmu. Bambas vyjíždí autem z garáže tak rázně, že přitom zajede slepici. Ostrým stříhem se dostáváme do pohřebního průvodu. Kontrast detailu mrtvé slepice a dechovkového funébrmarše vytváří absurdní hyperbolu; střet přízemního a vysokého, banality a patosu vytváří nečekanou pointu založenou na logické neoprávněnosti takto vzniklého spojení s náležitým anekdotickým účinkem. Tedy gag jako podle definice. Navíc by nejspíš fungoval i bez toho záběru na smuteční průvod, pouze jako střet mrtvé slepice s patetickou hudbou.

⁹ <http://www.csfd.cz/film/7155-intimni-osvetleni/>

¹⁰ URBANOVÁ, Eva, Blažena URGOŠÍKOVÁ a Jitka PANZNEROVÁ. *Český hraný film: Czech feature film*. Praha: Národní filmový archiv, 2004, 4. sv.

¹¹ PASSER, Ivan. *Intimní osvětlení*. *Film a doba*, XII, č. 1 (leden 1966), s. 48.

Čímž budiž ještě jednou (a snad už naposled) dokázáno, že gag není záležitost výhradně vizuální.

Ale kromě gagů s pečlivým timingem, jako byl tento, máme tu čest i s dalšími, které jsou daleko delší, rozvleklejší a poetice trapnosti nepochybně bližší. Pokud bychom měli nuceně rozhodnout a vybrat nějaký manifest „estetiky trapnosti“ (který samozřejmě neexistuje), dokonale by nám posloužila scéna se stehýnkem. Vychází z kontrastu mezi objemem břich a porcí masa, které postavy obdrží. Zatímco hubená manekýna Štěpa dostane stehýnko, děda – hlava rodiny – dostane méně lukrativní kousek, ale protože je u nich Štěpa hostem, nezbyvá mu než mlsně zírat. Tento komediální základ je třeba dále stupňovat a gradovat, aby byl výsledný komediální účinek dokonalý. Štěpa ho uvidí a sama mu svoje stehýnko nabídne. Tomu se zase začne vzpírat matka. Přidají se i děti se svým „Já chci taky stehýnko!“ jako jakási absurdní ozvěna. Tak si chvíli předávají svoje kousky a my nestačíme žasnout, že stále ještě řeší jeden kousek masa. Situace se na chvíli uklidní, jako ticho před bouří. Štěpa se zničehonic zvedne a svoje stehýnko dá tomu malému „když ho má tak rád“. Na to opět matka, že to nepřichází v úvahu, o stehýnko se strhne bitva, dokud nepřistane na stole. Postavy ztuhnou v trapné chvíli ticha... Řekli jsme si, že komediální základ je třeba gradovat a stupňovat, ale zde byl vygradován do ztracena. Postavy strnuly ve zděšeném uvědomění, že se tu perou o kus kuřete - jako ty malé děti - a je jim z toho trapně. Tento nepříjemný zážitek trapnosti prolomí až Štěpa svým smíchem. Musela to nepříjemné napětí nějak uvolnit, odlehčit, jako poškrábání na nose, který svědí. A my se smějeme spolu s ní. Oddechli jsme si, že ta událost je už u konce.

„Hodující aktéři si neuvědomují svoji komičnost a trapnost. Vyjma Štěpy, která dostane v pravdě pubertální záchvat smíchu, který nelze zadržet. Štěpa tu nejen rozbíjí, v různosti panoptikálních charakterů, konstantní svět postav, ale jakoby se personifikuje do diváka, když ukazuje jeho možnou reakci na viděnou situaci. A pakliže divák dokáže reflexivně kritizovat sám sebe, zjistí, že jeho smích byl ponejvíce pubertálním výlevem a neuvědoměním si sebe sama v situacích divákovi dobře osobně známých.“¹²

Tato scéna zobrazuje přímou zkušenost s „estetikou trapnosti“. Divák se také pod tíhou nepříjemné situace úlevně rozesměje, aby zakryl svoje rozpaky. Zároveň je také

¹² GANTNER, Jakub. *Valéry intimně osvětlené komiky*. [online]. 25. Březen 2009 [cit. 2013-05-23]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2009/valery-intimne-osvetlene-komiky>

krásným příkladem toho, co bývá v zahraniční literatuře označováno jako Overly-long gag¹³. Což by se dalo nejlépe přeložit jako PROTAHOVANÝ GAG. Ten je typickým prvkem „estetiky trapnosti“, jeho nejcharakterističtější figurou. Server tvtropes.org¹⁴ definuje termín „Overly-long gag“ takto:

„Gag, který trvá nepřiměřeně dlouho, až za přípustnou hranici. Koncept je takový, že situace stále trvá až do bodu znučenosti. Pak ale gag stále pokračuje až do chvíle, kdy – teoreticky – začne být zase vtipný. V podstatě právě délka tohoto gagu se stává gagem.“¹⁵

Vrátíme-li se k definici gagu jako rozporu očekávaného a pointy, u natahovaného gagu se očekávané mění v čekání na pointu. Smích potom přijde jako vyjádření úlevy, že jsme se k pointě konečně dopracovali. Jenže kde ve výše zmíněné scéně se pointa nachází? Gradace ústí do ztracena a k pointě jsme se nedostali. Odkud se bere Štěpín smích? Smích není pointou. Pointa se nachází už v samotném čekání. Rozpor v tom očekávání je ten, že stále nekončí. Už mělo dávno skončit – podle pravidel komediálního timingu. Klasický gag by skončil například tak, že by Štěpa odnesla stehýnko dědovi, ale při předávání by jí z talíře vyklouzlo a skončilo by na zemi. Tudíž nikdo by stehýnko nedostal, navzdory očekávání (a bylo by to konečně i spravedlivé). V „estetice trapnosti“ však timing nefunguje tak, jak jsme zvyklí. Záleží spíše na citu a uvážení autora, jak dlouho má trapný gag nechat běžet. A to může být velmi ošidné. „Jakmile publikum tuto figuru rozpozná, gag navždy přijde o svoji zábavnost a divák je zanechán v čekání, až to skončí a začne se dít něco jiného.“¹⁶ O hodně let později ve filmu *Muž na měsíci* zobrazil Miloš Forman příklad gagu, který se táhne několik hodin – přesně celou délku Fitzgeraldova románu *Velký Gatsby*, který se Andy Kaufmann rozhodl přečíst ve své úplnosti publiku očekávajícímu komediální vystoupení.

¹³ doslova přeloženo jako „příliš dlouhý gag“ nebo „přehnaně dlouhý gag“, slovo protahovaný navíc popisuje i jeho konstrukci

¹⁴ [online] <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/OverlyLongGag>
Tvtropes.org je webová stránka, která obsahuje hesla snad ke všem možným televizním, filmovým a dramatickým termínům. Bohužel pro tuto práci je tvořena jako crowdsourcingový projekt a autoři hesel jsou ponecháni v anonymitě.

¹⁵ vlastní překlad z orig.: A gag that goes excessively far and beyond a tolerable length. The concept is that something happens repeatedly, to the point of boredom. Then it *keeps going*, to the point where it, in theory, actually becomes funny again. Essentially, the sheer length of the gag *becomes* the gag.

¹⁶ <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/OverlyLongGag>

Narazili jsme tu i na další figuru, kterou do našeho zorného pole řadí už její název: trapná chvíle ticha¹⁷. Moment, kdy postavy nemají co říct, nevědí co říct, aby si nepřipadaly hloupě, aby se neztrapnily. V prvním plánu vyjadřuje nefunkčnost komunikace a buduje napětí. V druhém plánu můžeme spatřit i její komediální kvality – a to ve chvíli, kdy zjistíme, že ji můžeme prolomit smíchem.

Z čeho pramení trapnost postav? Samy před sebou si trapně připadat nemusejí. Trapnost plyne z toho, že je někdo pozoruje, připadají si trapně před někým. Například když Štěpa sedí v autě a kolem ní chodí staré ženy a opovržlivě si ji přeměřují. Můžeme doslova cítit jejich pohledy, které jsou jí nepříjemné, byť scéna není vygradovaná k nějakému komickému potenciálu. Ale nejen před ostatními postavami, trapnost v postavách vyvolává už samotná skutečnost, že na ně míří kamera a prostřednictvím objektivu je sleduje nekonečné množství diváků. Je to stejný pocit, jako když na někoho posvítí reflektorem. Když se někdo v koncertním sále nahlas rozkýchá. Když na někoho zamíříme objektivem, čekáme, co udělá. Když na něm bude objektiv viset dostatečně dlouho, začne jeho postoj, jeho pohyby, gesta, chování, vzhled být pod drobnohledem diváka, a časem začne být parodií sám na sebe.¹⁸ Hned v prvním záběru *Intimního osvětlení* máme ukázkou toho, jak to dopadá, když se pod reflektorem octne jediná postava. Dirigent lidového orchestru, který nacvičuje Dvořákův koncert. Bohužel ve stopáži, kterou mu film poskytuje, se stihne sám zesměšnit, ztrapnit. Jak? Tato trapnost funguje jako kontrast mezi patosem, který do díla vkládá a nevážností díla samotného. To je znevažováno brebentěním hudebníků, kteří řeší, kolik se prodalo lístků, i hudbou samotnou, která je příliš pompézní na takový amatérský orchestr. Navíc hudebníci, nemaje techniku, hrají srdcem a tudíž patos už tak v Dvořákově díle přítomný ještě zveličují. Kamera se tu chová jako zvětšovací sklo, jako křivé zrcadlo, které nepříjemně zvýrazňuje patos, zdůrazňuje jeho nepatřičnost a zanechává ubohého dirigenta posměchu diváků. Stává se parodií na dirigenta i parodií na sebe sama. Tedy už samotná přítomnost kamery po nějaké době vede k trapnosti. Avšak tato trapnost může být buď estetická, nebo může být pouze exhibicí. Estetiku je možné z této exhibice vytvořit pouze tehdy, když patos přenáší na zem, když vytváří kontrast mezi sebevědomím postavy a jejím chováním. Bez toho ztrácí trapnost smysl a humor klesá k pokleslosti.

¹⁷ V amerických scénářích často psána do závorky mezi repliky jako (BEAT). Možná až příliš často.

Další scéna, která je z hlediska trapnosti zajímavá, se odehraje v posteli. Erotika má vůbec k trapnosti blízko, zde se ale jedná spíše o nepříjemnou situaci, než o trapnou. Cvičení, při kterém tu Štěpa opisuje nohama číslice, slouží jako předehra k milostnému aktu, z ničeho nic ale Štěpa sevře nohama Petrovu hlavu a tím ho uvězní. A nechce pustit. Jejich hra se mění v něco jiného, v zápas. Bezvýhodná situace je jim oběma nepříjemná a pro Petra i bolestivá. To, že ho Štěpa nepouští, jej znervózňuje. Neví, co má dělat. Trapnou chvílku přeruší až ve stříhu Babička, která na zvuky vrzající postele poznamená: „Hergot, ty tam cvičej.“ Čímž nepříjemnost situace smíchem prolomí.

Patrně bychom si dokázali představit i lepší, dokonalejší příklady natahovaného gagu, natahovaného až do krajnosti. Celá scéna přehazování stehýnka netrvá zase tak dlouho. Můžeme mít pocit, že humorný potenciál této situace zůstal nevyužit. Že tu zůstal Ivan Passer příliš opatrný. Je třeba si však uvědomit, že čím déle trapná situace trvá, tím více je oslabována. Ivan Passer, jako citlivý režisér si tuto nástrahu uvědomoval. Nenechal se zlákat prodlužováním scény do nekonečna, ale pracuje spíše s náznakem. Trapnost vlastně jenom naznačí a možná proto si zachová svoji sílu. Zní to jako paradox, ale protahovaný gag funguje tím lépe, čím je kratší.

2.1.1 Shrnutí

Definice „protahovaného gagu“: Gag, který trvá nepřiměřeně dlouho, až za přípustnou hranici, kdy se samotná délka tohoto gagu stává gagem.

Ve svém filmu Ivan Passer zobrazuje trapnost, která vzejde ze střetu příměstské a venkovské nálady. Jak se ukazuje, tato trapnost nemá jenom komediální účinek, ale snoubí se s ní i trpké tóny. Proto je tak obtížné Intimní osvětlení žánrově zařadit. Lze v tom spatřovat především výhody. Pomocí trapnosti lze vzbudit širší škálu emocí a otevřít komediálním možnostem i témata a situace, která by jí jinak zůstala zapovězena.

Je dobré si povšimnout, že se kamera může chovat jako zvětšovací sklo – i když není ve filmu „fyzicky“ přítomná, není součástí děje – postavy na plátně máme tendenci vidět především ve svých záporných rysech a nedostacích. Díky tomuto

¹⁸ Tento účinek vyvolával Andy Warhol v aktérech svých proslulých videoportrétů (angl. screen tests), kdy posadil známou osobnost na židli a nechal ji sedět samotnou v místnosti před kamerou po dobu

faktoru lze stanovit (s trochou nadsázky) **přímou úměru mezi délkou (statického) záběru a trapného potenciálu, resp.:**

Čím je záběr delší a statictější – tím má scéna větší trapný potenciál.

Nezáleží příliš na tom, v jakém žánru se právě nacházíme. Liší se pouze divácká reakce na tuto trapnost – v komediálním žánru může působit zábavně, a ve vážném spíše nepříjemně.

jednoho 16mm filmového pásu (zhruba dvě a půl minuty).

Černý Petr – Repetitivní gag

„Opakovaný vtip přestává být vtipem.“

Scénář Černého Petra vznikl jako první spolupráce Miloše Formana, Ivana Passera a Jaroslava Papouška. Je dobře známo, že byl napsán podle stejnojmenné literární povídky Jaroslava Papouška. Také je známo, že povídka mohla být vydána teprve až po tom, co film získal velký úspěch. Na autorství scénáře pak mají všichni tři podíl rovným dílem, Papoušek jejich spolupráci označil jako „triumvirát naprosto rovnocenných partnerů“. Na otázku, kdo určoval v jejich spolupráci příběh, odpověděl: „*Nikdo. To šlo samo. Měli jsme zásadu, že se v debatě mají říkat i naprosto zdánlivý nesmysly, že neexistuje autocenzura typu to je hloupost, to neřeknu. Všechno se muselo říct. A leccos z toho se ukázalo jako plodný.*“¹⁹ Stanislava Prádná nabízí svůj názor: „*Forman coby vůdčí člen s koncepční rozvahou ji prosazoval razantně, energicky a sebevědomě. Jeho autorské a režijní gesto v jejich společných filmech bylo bezpodmínečné a dominantní, proto jsou také nazývány „formanovské“, ačkoli na nich spolupracovali všichni tři. Passerova nenápadnost zprvu sváděla k mylné domněnce, že Forman jeho podíl zastíňuje, ale pro tohoto tvůrce v jejich kooperaci byl příznačný skromný postoj se subtilní vnímavostí. Papouškovou doménou při psaní scénáře byly dialogy a cit pro mluvené slovo. Vnesl do filmů dobře odpozorované charakteristiky typů a jejich verbální svéráz, i když, jak sám dosvědčil, postavám definitivní podobu propůjčili až neherci.*“²⁰ Poměrně rozšířený je názor, že většina dialogů byla improvizována na place a že scénář tvořila pouze jakási nahodilá kostra. Ve skutečnosti byl však scénář velmi propracovaný, Často tradovaný mýtus vyvrací existence mnoha různých verzí scénáře, stejně jako množství lektorských posudků různých verzí scénáře Černého Petra jak od literátů, kritiků, tak od zkušených filmových praktiků (Jaroslav Boček, Ladislav Helge, Jiří Fried, Karel Ptáčník, Jiří Šotola, Zbyněk Brynych) a také jejich pochvalování si, že jejich připomínky akceptují.²¹ Oproti literární předloze však ve filmovém scénáři došlo k výrazným posunům. A to nejen v časovém zasazení děje (povídka se odehrává ve čtyřicátých letech po válce, film v tehdejší současnosti), ale také v celkovém pojetí humoru. „*Jára*

¹⁹ KLUSÁKOVÁ, Jana: „Všechno je jinak“. Rozhovor s Jaroslavem Papouškem. *Mladý svět*, 31, 1989, č.18

²⁰ PŘÁDNÁ, Stanislava: *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host, 2009, str. 32-33

²¹ Ivan Passer měl dokonce každou scénu Intimního osvětlení rozkreslenou ve storyboardu. Viz VO-RÁČ, Jiří: *Ivan Passer. Filmový vypravěč rozmanitostí*. Brno: Host, 2008, str. 30

*Papoušek psal nádherný dialogy.*²² Humor knižního *Černého Petra* je především slovní, v okouzujícím stylizovaném jazyku mladých a častém užívání slov *ať* a *víš*, kterými si pomáhají ven z toho, že nevědí, co říct. Miloš Forman dokázal tuto řečovou nejistotu přenést na plátno a rozvinout ji tak, že můžeme mluvit o „poetice trapnosti“. Většina příkladů trapného humoru, které bychom zde mohli uvést, není v knize přítomna. Včetně toho notoricky nejznámějšího příkladu, který je zároveň dokonalou ukázkou REPETITIVNÍHO GAGU:

„Hele ty. Pocem. Je ti to jasný? Hele. Ahóoj. Hoj. Slyšíš to? Slyšíš ten rozdíl? Ahoój. Hoj...“

Vypisovat repliku dále by bylo nošením dříví do lesa, neboť si ji každý pamatuje. Opakuje se stále dokola jako absurdní kolovrátek, jako zaseknutá deska. Deska je poté přerušena, Čendovu pozornost odvede opodál sedící dívka. Aby se potom vzápětí bezostyšně vrátila, a svou troufalostí vyvolá další salvu smíchu. V základu této anekdoty stojí absurdní lpění na „správné technice zdravení“, podpořeném hereckým podáním V. Pucholta. Ale právě opakování vytváří nové a nové pointy. Jeho zatvrzelost je čím dál tím víc nepochopitelnější a také vtipnější. Skoro se zdá, že čím víc se opakuje, tím komičtější replika je.

Repetitivní gag je poddruhem natahovaného gagu, kdy je prodloužení trvání vytvářeno opakováním. Tím vlastně poetika trapnosti porušuje první pravidlo komedie a tedy, že: „Opakovaný vtíp není vtípem.“ Tomuto rčení kontruje úryvek z krátkého filmu *Anatomie gagu*.²³: „*Když policista v naleštěných botách šlápne do kaluže, je to gag. Když tam šlápne podruhé, tak to vtípné není. Opakovaný vtíp, není vtípem. Když tam šlápne potřetí, už to zase vtípné je.*“ Dá se říct, že se opakováním vytvoří pravidlo, jehož dodržení vždy podráždí divákovu bránicu. Jenže pokud se opakuje *ad nauseam*, do krajnosti, jeho repetitivnost začíná být otravná. A nepříjemná. Dokonce natolik nepříjemná, že smích může být jediným východiskem, jak ji odlehčit. Stejně ale jako u natahovaného gagu hodně záleží na počtu opakování, po určité hranici se vtíp zase stává otravným a ohraným.

S repetitivním vtípem se setkáme i v dalších filmech. V Intimním osvětlení je to scéna, kdy Petr a Štěpa vytrubují v autě na klakson „Já tě miluju.“ A pořád se nemůžou

²² Rozhovor s Milošem Formanem pro cyklus ČT Zlatá šedesátá, díl 2. Miloš Forman

²³ Na počest Havlovy stati byl v roce 2008 natočen krátký film *Anatomie gagu*, který kromě citátů uvedených do praxe obsahuje i rozhovor s Havlem a dalšími českými komediálními autory. Tento citát se však v písemné verzi *Anatomie gagu* nenachází.

shodnout na tom, kdo z nich to troubí správně. Ve vzduchu visí i hrozba ze Štěpiny strany: „Pokud to teď neuhodneš, tak mě nemáš rád.“ Avšak gag stejně pokračuje až do ztracena, dokud se nerozplyne v troubení žesťových nástrojů.

V *Láskách jedné plavovlásky* zase Milda neváhá opakovat: „Nemám v Praze žádnou holku.“ Vtipné na této scéně je i to, že Andula si původně přála, aby to řekl, ale teď se ho snaží umlčet. On to ale bezhlavě opakuje dál, a marnost jejího snažení je nakonec humorná. Co si ale neuvědomuje, že čím více to opakuje, tím více jeho prohlášení ztrácí na věrohodnosti.

Nekonečné opakování tak vlastně funguje jako zcizovací prvek. S jeho pomocí máme šanci se zamyslet a objevit, co se skrývá za těmi slovy, která jsou pořád opakována. Pozornost se zaměří místo na sdělení na důvod proč bylo vysloveno. „Nelze nevzpomenout na poslední scénu, ve které otec kritizuje svého jediného syna pro jeho nerozhodnost „nevím..., nechce se mi...“. Máte pocit, jako by si Forman přál zastavit tuto scénu v čase. Divákovi je už za půl minuty všechno jasné, už zná všechny nutné informace, které tato scéna přináší, Forman však tvrdohlavě prodlužuje její působení. Prostě žene otce, aby co chvíli opakoval všem už tak dobře známé fráze o „dnešní mládeži“. A výsledkem jsou, ovšem, salvy smíchu mladých diváků, kterým se právě podařilo utéct z této skutečnosti, aby se jí sjednoci ve tmě kinosálu mohli vysmát. Divák začíná pozvolna chápat autorův vzkaz, začíná rozumět té symbolice, která začíná právě vyzařovat z unavujícího opakování otcových frází.“²⁴

2.1.2 Shrnutí

Definice „repetitivního gagu“: Gag, který se pořád opakuje *ad nauseam*, až do chvíle, kdy je počet opakování natolik absurdní, že se sám stane gagem.

Repetitivní gag je variantou protahovaného gagu, kdy „protahování“ je docíleno opakováním. Neustálým opakováním začne být význam slov podružný a autor tak může ukázat, co se za slovy skrývá - povahu, náladu, přetvářku, nerozhodnost, rozpaky. Umožňuje tedy kromě obsahu sdělovat daleko více informací, přesto, že se to na první pohled nezdá.

²⁴ DIZDAREVIČ, Jasmín: *Satirická veselohra Miloše Formana*. Diplomová práce. FAMU. Praha. 1988.

Repetitivní gag ale nemusí být vytvořen pouze pomocí jedné, dokola se opakující fráze – jeho podmínkou je pouze vytvoření nějakého stereotypu, nějakého opakujícího se vzorce. Otec stále dokola spílá dnešní mládeži, pokaždé jinými slovy, přesto se syn cítí stále trapněji – za otce.

2.2 Lásky jedné plavovlásky – Trapná situace

(a nerozhodné setrvávání v ní)

„No, to je nesmírněj trapák, čoveče.“

Premisa Lásek jedné plavovlásky je jednoduchá. Ve Zruči je továrna, která zaměstnává 2000 dívek. Všechny tam bydlí na ubytovnách a při takové koncentraci mají nouzi o chlapce. Nějakého armádního náčelníka napadne situaci šalamounsky vyřešit tak, že tam pošle vojenskou jednotku. Děvčata čekají mladé vojáky, je to pro ně svátek, ale došlo k omylu a místo nich přijedou staří, ženatí záložáci. Tato zápletka je vlastně klasický gag. Rozpor skutečnosti s očekáváním. Celý film je vlastně natahování této pointy. Setrváváním v této nepříjemné situaci. A my v pozici diváka škodolibě sledujeme, jak se s ní postavy vyrovnávají. A sledujeme, že nevědí, co mají dělat. Nikdo z nich neví, co dál.

Strach z jednání je uvádí do patové situace, která je vzhledem k jejich nejednání stále protahována. Vlastně se tu ocitáme uprostřed jednoho velkého protahovaného gagu. Trapné chvíle ticha jsou tu maskované hlasitou muzikou a alkoholem. Tři záložáci, kteří se snaží svést tři dívky, se vlastně bojí odhodlat. Před kým? Nejspíš před svými kamarády. Nikdo z nich nechce začít, nikdo z nich nechce být ten první, který se ztrapní. A strach ze ztrapnění je vede do neměnné situace, která vlastně začíná být zase trapná. A postavy nemají možnost se z tohoto začarovaného kruhu dostat. Stejně tak dívky se bojí říct, že už by vlastně rády šly. Střídavě postávají kodochodu a zase usedají. Avšak i v tomto kontraproduktivním mrtvém bodu podpovrchově narůstá mrazivý komický potenciál. Situace se zadrhne, aniž by skončila. Svůdci ostrouhají, dívky utečou a Andula s Mildou na pokoji rozehrají už jiný příběh. Podle definice trapnosti je komický element ukryt právě v trvání situace.

Trapnost situace, zdá se být podmíněna jednak zdlouhavým trváním situace, ale také její bezvýchodností. Postavy upadnou do „pasti“, ze které se nedokážou dostat. Tento motiv se objevuje i v ostatních filmech. Vzpomeňme na Čendu v *Černém Petrovi*, který přijde Petrovi domů vrátit dvacet korun, ale bohužel zaklepe zrovna ve chvíli, kdy otec uděluje synovi kázání. Jenže je nucen u toho zůstat, žvýkat buchtu, a přetrpět to. Všimněme si, že se nepříjemnost celé situace projevuje i fyzicky – Čenda se potí, a když má promluvit, koktá. Tato scéna je dovedena do absurdní pointy, kdy

Čenda překvapivě zjišťuje, že „to je zajímavý, vole“, a vlastně si tak sám zavře dveře před vysvobozením.

Do podobné pasti padnou i dívky, které naženou do místnosti za výčepem v *Hoří, má panenka*. Vlastně jsou tam na pospas nerozhodným hasičům, kteří moc nevědí, co si s nimi počít. Navíc hasiče silně znervózňuje přítomnost jedné z matek, čili také jsou v pasti, protože se před ní bojí cokoli říct. A ona čeká, jak to bude probíhat a tudíž čeká marně. Je to trojnásobná past a komediální účinek této scény je tím větší.

S motivem pasti se pracuje i v *Ecce Homo Homolka*, kdy jsou postupně zamčeny snad všechny postavy. A zjišťují, že jsou vůči svému osudu bezradní. Na okraj klasického gagu se dostáváme, když dospělé zamknou děti – proti vši pravděpodobnosti tak demonstrují svoji sílu ti, kdo jsou reálně slabší. Do teritoria trapnosti se dostáváme ve chvíli, kdy se zamčený otec „dokud neustele“ a jeho sebeúcta mu brání v tom, aby ustlal. Vlastně tak sledujeme jeho bezmoc, která je ale o to komičtější, že je podmíněna něčím tak banálním, jako je stlaní postele.

Do pasti upadne i Andula, která přijede k Mildovým rodičům v bláhové naději, že tam přespí. V rámci této trapné situace si Forman dovolí i jeden klasický kamerový gag. Sledujeme maminku, která má večer u stolu kázání, ale když kamera poodjede z detailu, spatříme, že mezitím už všichni usnuli. Tíživou bezvýchodnost situace si dovolí odlehčit zevnitř, aby divákovi ulevil před dalším náparem trapnosti.

2.2.1 Shrnutí

Definice trapné situace: Trapná situace je vyvolána setrváváním postav v absurdní nebo nepříjemné situaci, bez možnosti ji ukončit nebo ovlivnit.

Trapná situace vzniká především tehdy, když postavy možnost ze situace vyklouznout mají, ale pouze za cenu velké nepříjemnosti, zostuzení, vyvolání rozruchu. Trapnost vzniká z ostychu a vede ještě k většímu ostychu.

Nebo tehdy, kdy nemají dost kuráže k tomu se rozhodnout, která možnost je ta správná. Čím déle svoje rozhodnutí odkládají, tím nepříjemnější situace je. Logické by tedy bylo ze situace odejít, ukončit ji. Je tedy třeba aby se postavy chovali mírně iracionálně. Tento požadavek není v rozporu s věrohodností chování postavy – jen

málokterá postava se řídí pouze rozumem a logikou. Trapná situace vzniká, když něco postavě brání logicky uvažovat – strach, stud, apod.

2.3 Nejkrásnější věk – pocit trapnosti a empatie

„Díval se tak dlouho až by se ta ženská proměnila ve slepici.“

První samostatný film Jaroslava Papouška, který natočil bez spolupráce s ostatními členy triumvirátu, ale v duchu jejich společných filmů. Obsadil téměř všechny osvědčené neherce z ostatních filmů²⁵ a nechal je rozehrát tři epizody ze života studentů sochařství a jejich modelů.

Film si napsal i zrežíroval, ale jen stěží se dá mluvit o autorském filmu, vliv jeho kolegů je tady tak velký, že může překvapit, že jejich jména se v titulcích neobjeví. Těžko tedy budeme dle tohoto filmu odhadovat, jakou roli v jejich trojici Papoušek hrál. Pokračuje v jejich pojetí komedie, na které věší svoje téma, svoji otázku „Který věk je ten nejkrásnější?“, někdy až příliš násilně vplétanou. Navzdory těmto zamyšlením film nepřestává být komedií, a dokonce v poetice trapnosti zachází nejdál.

Film začíná scéna v čekárně. U schodiště čeká skupina starých pánů na to, jestli je použijí při výuce. Celá situace je tak trochu absurdní, a stejně tak absurdní a bezobsažné jsou jejich hovory, kterými si krátí dlouhou chvíli. Staříci s bílými bradami na sebe pokřikují jako malí kluci. A za nimi stojí velká socha černého hřebce, jako ironická nostalgická vzpomínka na časy minulé. V dlouhých statických záběrech potom předělují i jednotlivá dějství. Možná až příliš dlouhých, spolu s nimi se vkrádá pocit přebytečnosti a studu. Z toho, jak se chovají, z toho, že situace nikam nevede. Svého druhu se jedná o příliš dlouhý absurdní gag, o kombinaci trapného a absurdního.

Zcela jiný druh trapnosti situace dostane, když se jeden ze staříků z celého davu vyčlení a začne na sebe strhávat pozornost. Ostatní ho začnou okřikovat, ale vzápětí si uvědomí, že se chová nepřístojně, a že i oni se chovali příliš hlučně a začne jim být za něj stydno. Začnou si uvědomovat trapnost celé situace, ale ten, kdo ji způsobuje, si ji neuvědomuje.

Protikladnou situaci zažívá modelka (Hana Brejchová), která pózuje sochařům úplně nahá, pouze si rukama křečovitě „dělá plavky“. Sochařici ji celou dobu bezostyšně sledují a čekají, až mistr dokončí svoji úvahu o ženské podstatě, která z něj leze jako z chlupaté deky. Doslova cítíme všechny ty oči, které ji, shrbenou a ve

stydlivé křeči, sledují. „Ale kdyby se ovládl... a nepospíchal a jen se tak... tak díval... a... a... dlouho... se... Huleš! díval... až by viděl, jak se ta ženská mění ve slepici.“ končí mistr svoji přerývavou a neuvěřitelně dlouhou řeč, která anekdotou zakončuje nejvzornější český protahovaný gag. Scéna graduje až k nevydržení, aby potom napětí zcela uvolnila. Všimněme si, že jde o opačnou situaci – pocit studu zažívá ta, na niž směřuje všechna pozornost, právě ta pozornost je jí nepříjemná. A my soucítíme s trapností, kterou cítí. Se svojí situací ale nic nezmůže. Povinnost ji nutí zůstat i v situaci, která je jí krajně nepříjemná.

Podle toho, jestli si postava svoji trapnost uvědomuje, můžeme rozdělit trapnost na **vnější a vnitřní**.

Modelka si svoji trapnost uvědomuje, ale nesmí se pohnout, musí zůstat ve strnulé pozici. Navíc jí za zády pláče dítě, které ona musí neustále okřikovat, protože cítí zodpovědnost za to, že ostatní ruší. Zvuk pláče, nepříjemný i pro diváka, napětí scény ještě posiluje. Protože nemůže jít za ním, nemůže ho jít utěšit, musí stát modelem. Její bezmoc v nás vzbuzuje soucit.

Naproti tomu stařík, který v davu vykřikuje, si svoji trapnost neuvědomuje. Jinak by své exhibice zanechal. A proto v nás soucit nevzbuzuje a spíš se dokážeme vcítit do těch, kteří jeho extempore musí přihlížet. Trapnost si neuvědomuje ani stařík, který usnul na židli, zatímco ho modelují. Sochařici si jej chodí přeměřovat a šermují mu úhloměrem před obličejem. Objekt netuší, že je měřen a my se bavíme představou, jak by asi zareagoval, kdyby neusnul a musel by to měření vydržet bez hnutí brvou. Ale všimněme si, že trapně je především těm sochařikům, kteří nevědí, jak na to reagovat, kteří si nejsou jistí, jestli ho mají vzbudit, a přeměřují si ho tím opatrněji. Následující scéna připomene scénu zdravení z *Černého Petra*. Pán tvrdošíjně tvrdí, že neusnul, ostatní mu to stále vyvracejí, pán to však z hrdosti nechce přiznat. Už to že neví o tom, že spal je komické, ale neustálým opakováním se vytváří repetitivní gag. Komika této situace je velmi hořká, protože na pozadí tohoto banálního sporu je fakt, že si pan model nechce přiznat svůj věk, svoji slabost. Tím Papoušek tematizuje věkový rozpor na základě trapnosti – mladým je za staříka trapně, zvláště když si představí, že jednou budou také takoví.

²⁵ Hana Brejchová, Jan Stöckl, Josef Šebánek, Milada Ježková, Ladislav Jakim, ad.

2.3.1 Shrnutí

Trapnost můžeme rozdělit na vnější a vnitřní.

Definice vnitřní trapnosti: Trapnost, kterou si postava uvědomuje a sama ji zakouší.

Definice vnější trapnosti: Trapnost, kterou si postava neuvědomuje a nutí cítit se trapně svoje okolí.

Podle toho, jestli se jedná o trapnost vnější nebo vnitřní se potom divák rozhoduje, komu věnuje svůj soucit. Vcítění se do trapnosti je jednou ze součástí jejího pochopení, jejího odhalení.

Dále je také možné na filmu Nejkrásnější věk pozorovat, jak lze skrze komedii otevírat hlubší témata, ba přímo filozofická. I když v tomhle případě tak činí často poměrně násilně, čímž komický efekt situací retarduje. Neměli bychom však chápat komedii jako žánr méně hodnotný, lehkovážnější. Komédie má stejné možnosti předávat informace a vyvolávat emoce jako kterýkoli jiný žánr.

2.4 Hoří, má panenka – trapnost a autenticita v **satiře** kolektivní absurdity

„*Tak si mě, pánové, prohledejte.*“

Poslední Formanův československý film *Hoří, má panenka* můžeme považovat za vrchol jeho československé komediální tvorby. Byl jiný nejenom proto, že byl natočen v barvě a v koprodukcii se zahraničním partnerem.²⁶ Předčil je především silou umělecké výpovědi s politickým a společenským dosahem. Rovněž zachází nejdál v používání prostředků poetiky trapnosti, maximálně využívá jejích satirických možností a dovádí je až na hranici komedie krutosti a černého humoru.

Stejně jako u jeho předchozích filmů stála u zrodu zdánlivě nezajímavá zkušenost na jednom venkovském hasičském bále, kterého se náhodou zúčastnil s Jiřím Papouškem. Stejně jako předtím vycházel ze svého reálného zážitku, který potom jakoby rekonstruoval před kamerou, ale podle svého scénáře²⁷. Díky tomu mohl akcentovat momenty, které by v realitě zůstaly mezi ostatními stejně nevýrazné. Formanův (potažmo celé nové vlny) přístup k autenticitě ve filmovém umění a snaha skutečnost zobrazovat realisticky bývá označována jako verismus.

Verismus²⁸ a autenticita v umění, které generace nové vlny vyznávala pod vlivem vývojových směrů v evropské kinematografii, byly trojicí Forman-Papoušek-Passer

²⁶ Přislíbená investice italského producenta Carla Pontiho měla činit až 110 000 amerických dolarů (90 000 v případě, že by film byl černobílý). Carlo Ponti se později svých práv vzdal, odmítl film distribuovat a požadoval navrácení svých vložených devizových dolarů, údajně proto, že Forman nedodržel smlouvenou stopáž (měla „pouhých“ 71 minut). Ve skutečnosti sloužil tento fakt jen jako záminka, zastírající Pontiho naprosté znechucení po zhlédnutí Formanova filmu, od něhož se striktně distancoval. Režisér tuto zapeklitou kauzu a její vyřešení popsal ve svých memoárech: In: MILOŠ FORMAN, Jan Novák. *Co já vím?, aneb, Co mám dělat, když je to pravda?: autobiografie*. 2. vyd., přeprac. a dopl. Praha: Bookman, 2007.

Vyšší rozpočet se však na samotné realizaci příliš nepodepsal. Film je však natáčený stejnými dokumentárně-veristickými postupy, za účasti neherců, stejně jako jeho předchozí filmy, které měly daleko nižší rozpočet. Finanční injekce však dovolila Formanovi natáčet na barevný filmový materiál, kterého bylo v socialistickém Československu nedostatek. „Přebytek“ financí také dovolil takové (nákladné) drobnosti, jako například zakoupení autorských práv na skladbu *From me to you* od The Beatles, která hraje na bále v orchestrálním aranžmá.

Práva na film nakonec vykoupili francouzský režisér Francois Truffaut, producent Claude Berri, aj., kteří se složili a film potom uvedli s velkým diváckým ohlasem (a finančním ziskem).

²⁷ Trapnost ve scénáři ještě nebyla tak akcentována. V závěrečné scéně obdarovaný předseda pronese ve scénáři poslední větu, jíž zamlžuje trapnost, po rozevření prázdné kazety („Děkuju, to je tak krásná věcička, to se mi bude hodit na tabák.“). Viz: PŘÁDNÁ, Stanislava. *Miloš Forman: filmař mezi dvěma kontinenty*. Vyd. 1. Brno: Host, 2009

²⁸ Verismus obecně můžeme chápat jako variantu realismu - podobně jako naturalismus. Zatímco naturalismus touží zobrazovat ty nejodpudivější formy reality, verismus klade důraz na ty nejobyčejnější, nejvšednější prvky, řeklo by se až nejnudnější. Veristická literatura v 19. století se vyzívala ve zdlouhavých popisech obsahu šatních skříní a stravovacích návyků.

dovedeny v hraném filmu do nejzazších poloh. Témata a zápletky jejich filmů se vyznačovaly nezvyklou jednoduchostí a prostotou, jakoby se v nich nic zvláštního ani vzrušujícího nedělo. Naopak se zaměřovaly na běžné, až ohrané situace nebo všední nezajímavé banality. Jakmile se scény začaly odvíjet, s postavami, které jakoby vůbec nehrály a postrádaly fotogenickou vizáž, v prostředí, jež evidentně nebylo ateliérovou kulisou, bylo hned zřejmé, že se děje něco, co je divákovi důvěrně blízké a navíc i zábavné. Nebylo pochyb o tom, že to, co se odehrávalo na plátně, bylo „ze života“, aniž by se tohoto sugestivního zdání dosahovalo nějakým laciným klamem nebo hranou improvizací.

Termín verismus v tomto případě ale není v prvé řadě odvozen od verismu, jak jej známe z hudebních (a literárních) děl z 19. století, ale od hnutí cinéma-vérité, které vzniklo na počátku šedesátých let.²⁹ Toto hnutí se týká především dokumentárního filmu, ale Forman dokázal veristické postupy uplatnit i v hraném filmu. Mezi veristické formální prostředky patří především používání teleobjektivu³⁰, který snímá momentální výrazy tváře a způsobuje dojem, že postavy z povzdálí sledujeme, voyeuricky „šmírujeme“ (jakoby dalekohledem). Sekvence výběru vhodných kandidátek do soutěže krásy je snímána přesně tímto způsobem. Lidé jsou nalepeni na sobě a tvoří neprostupný dav, kterým se hasiči musejí prodírat. Je horko a potí se – musí si utírat holou hlavu do kapesníku, jenže potí se i z rozpaků. Pozorují dívky ze dvou úhlů – zeshora a zespoda a detail křečových žil na nohou patří k tomu nejkрутějšímu, co kdy Forman natočil. Cinéma-vérité usiluje zachytit reálné respondenty v reálném prostředí – a Forman dělal to samé – namísto najatých komparzistů do svých filmů obsadil skutečné účastníky bálu, snímal je v reálných interiérech a do hlavních rolí obsazoval neherce.

Výsledný dojem není totožný s dokumentárním filmem, přesto zodehrávané situace cítíme autenticitu. Proč je autentičnost důležitá? Trapnost je přirozenou součástí života, je to pocit, který každý člověk zakusil. Takový pocit tedy není ničím

²⁹ Přel. Kino-pravda. Je to pojem označující styl francouzských dokumentaristů, kteří pracovali s malým, pohotovým štábem a s pomocí obratně kladených otázek zaznamenávali především spontánní reakce filmovaných osob. Je tvořen jasnými principy - žádné zasahování do situací, žádné otázky a žádná interview, žádná světla, jen prosté zaznamenávání skutečnosti. Mezi jeho čelní představitele můžeme zařadit např. Jeana Rouché nebo Pierra Perraulta. V americkém dokumentu vznikla jeho varianta, nazývaná direct cinema (např. Richard Leacock, Frederick Wiseman nebo D. A. Pennebaker).

³⁰ Objektiv s dlouhým ohniskem (50 mm a více) – tedy s větším zvětšením než lidské oko, a úzkým záběrem. Mezi jeho vedlejší účinky patří zploštění perspektivy, takže předměty v pozadí se zdají být blíže než ve skutečnosti, a relativně větší hloubka ostrosti.

výjimečný, je banální. Pokud totiž máme před sebou banalitu, sama o sobě je pouze banální, pokud nemá nějaké pozadí. Banalita je však přirozenou součástí života člověka a není tedy důvod, proč ji nezobrazovat. Ale pokud ukážeme banalitu samostatně, bude vnímána jako projev libovůle autora a jeho neschopnost zobrazit hlubší skutečnost. Banalita však získá reálné pozadí, pokud ji zobrazíme realisticky a ne abstraktně. Získá skutečný rozměr. Trapnost zdá se být autenticitou posilována – zobrazované postavy vzbuzují větší soucit, který je pro trapnost klíčový. Trapnost pak působí nevyhnutelně, jako danost a ne jako autorova libovůle

Trapnost prostupuje celým filmem, jako by bylo nemožné se jí vyhnout, ačkoli právě o to, zdá se, se všichni usilovně snaží. Už v první scéně, ve které si hasiči předávají sekerku jako horký brambor, ji dostaneme pocítit. Banální otázka jestli ji předsedovi předat nebo nepředat je gradována nerozhodností hasičů a vzájemným taháním za slovo. Trapnost je zde vytvářena i dikcí neherců. Zadrhávající se, zajímavou, plnou váhavého mručení, pomocí kterého protahují svoji odpověď, aby si ji mohli rozmyslet a neřekli něco nevhodného.

Scéna se přesune do tanečního sálu, kde probíhají přípravy na večerní zábavu. Důstojný starý předseda (Jan Stöckl) sedí u stolu, má před sebou půllitr s pivem a trpělivě čeká, stejně jako potom celý večer. Josef Kolb (také požárník) vstoupí, září spokojeností a opatrně utírá orosený půllitr. Všimne si, že jedna z cen zmizela, a zavolá na svého kolegu Václava, který přidržuje žebřík, zatímco třetí muž opaluje okraje velkého transparentu. Během následných dohadů a obviňování ohledně ztracené výhry žebřík spadne a transparent začne hořet, třetí požárník se houpe pod střechou. Oba požárníci dole nedokážou zprovoznit hasicí přístroj, a když jim předseda ukáže, jak se má použít, zjistí, že nefunguje. Trapnost zde vychází z toho, že situace nefunguje. Mechanismus jednání se zadrhne a postavám zůstanou jen stud a rozpaky, kterými se snaží zakrýt vlastní nemohoucnost. Avšak náš soucit putuje právě k tomu třetímu, který visí vedle hořícího transparentu a je nucen sledovat, jak je zničen a nemůže s tím nic udělat. Je nucen setrvávat v nepříjemné situaci.

Celý film se odehraje na jednom místě (vesnický sál), během jednoho večera. Formanovi v tomto filmu, na rozdíl od předchozích, stačí pouze jediná situace – hasičský bál. „*V jeho rámci se objevují dobře známé prvky: opakování (jímž se má docílit hlubší význam) textu, který na první pohled vypadá zcela povrchně:*

„Tady byla čokoládová koule“

„Jaká koule?“

„No, přece čokoládová...“ ³¹

Dialog zpomaluje tempo, prodlužuje čekání na pointu. Nejde o nedorozumění, nefunkčnost jazyka, ale o záměrné zpomalování, kterým si postavy získávají čas. Toto prodlužování funguje jako pointa. A z uzavřeného prostoru postavy jakoby nemohly uniknout.

To, že na bálu nic nefunguje, se postavy snaží za každou cenu zamaskovat. I to, že ani nevědí, jak by to mělo vypadat. Volba královny krásy se pokazí tolikrát, že chovat se jakoby nic, je čím dál tím těžší. V jednu chvíli se pod náporem trapnosti celá situace zastaví úplně. Když před komisi Miss přijde opozdilá dívka a chystá se ukázat plavky, požárníci zkoprní. Nevědí, co mají dělat. A tak tam dívka stojí s šaty přes hlavu, jako socha, zmražená v čase, jako by v trapné situaci zamrzla. Když tam potom stojí v plavkách, ostatní dívky se cítí zahanbené, protože něčemu takovému nemohou konkurovat. Když je jedna z nich nucena postavit se k ní pro srovnání, cítí se nepatřičně, trapně. Ozve se zaklepání na dveře, neúspěšnou dívku přinutí rychle se znovu obléct a Vostrčil si povytáhne kalhoty a zapne sako, jako by byl přistižen *in flagrante delicto*. Sbor netuší, jak má soutěž probíhat, jejich návrhy se střídají od pompézní byrokratické mnohomluvnosti až po taktiku vojenského cvičení. V kontrastu s tím, jak by měla přehlídka skutečně probíhat, působí jednotlivé návrhy absurdně, ale ve své zoufalé bezvýslednosti mají trapnou příchuť.

I v tomto filmu se dočkáme téměř dokonalého natahovaného gagu. Konferenciér se chystá pronést proslov před udělením bezcenných lístků do tomboly starci. Mluvčí marně hledá správné ideologické klišé a publikum mu napovídá. Trvá to několik pokusů, než se spokojí. Trapnost toho, jak se situace snaží být vážná a čím víc se snaží, tím více selhává, ještě podporuje to, že lístky jsou naprosto bezcenné a celá trapná situace je naprosto zbytečná, což ji činí ještě trapnější.

Zvykli jsme si, že trapnost funguje uvnitř nějaké stálé, strnulé situace. Forman však dokáže trapnost dokonce gradovat. Uzavřená sekvence požáru – vsazená doprostřed plesu – záměrně vybočuje jako prudká dramatická kolize i stylisticky. Nečekaná událost živelného neštěstí vtrhne do plesové bujarosti, malicherných šarvátek a trapasů jako Boží trest. Oheň se nepodaří uhasit, hasiči totálně selžou, stihnout jen

³¹ DIZDAREVIČ, Jasmin. Konkurs na režiséra Miloše Formana. Praha: AG kult, 1990.

vyvést obyvatele z domu a kozu z chlívků. Lidé, předtím rozjaření, fascinovaně hledí do plamenů, které pohlcují stavení. Už tato zoufalá bezmoc je nesnesitelná. Strážníci se nezmohou na víc, než že dědu otočí, aby se nedíval. Ale on se stejně dívá. A ještě víc graduje. Přenesou ho blíže k ohni, aby mu nebyla zima. Ale pak se jim zdá, že už to začíná pálit. Zdá se, že takto vygradovaná trapnost je snad až příliš krutá, smát se lidskému utrpení, to už hraničí s černým humorem. Jenže jsou to neschopní požárníci, kterým se smějeme. Snad žádná jiná scéna z československého filmu nezobrazuje tak přesně trapnost, ve které obyvatelé socialistické republiky byli nuceni setrvávat.

2.4.1 *Shrnutí*

Trapnost není možné uměle vyvolat – musí vycházet z vnější situace, ve které se postava nachází. Uměle vyvolaná trapnost nevzbuzuje soucit a jeví se jako prvoplánová a banální.

Ve filmu *Hoří*, má panenko Forman uzavírá postavy do jednoho prostoru, do jednoho ohraničeného časového úseku. Už toto omezení nutí postavy v rámci syžetu setrvávat v ději na jednom místě a tím prohlubuje trapnost, kterou zakoušejí.

Rovněž v tomto filmu ukazuje, jak lze trapnost ještě více gradovat. Tato možnost by neměla být opomíjena, byť trapnost vychází ze statickosti. Vrstvení trapných gagů a situací na sebe trapnost prohlubuje a posiluje její komičtější účinek. V tomto případě až do bodu, kdy smích tuhne na rtech a trapnost se mění v černý humor.

Forman vytvořil na malé ploše alegorii důsledků přežívání v socialistické společnosti. Tato alegorie je tak silná, že z dnešního pohledu se mi jeví reakce cenzorů jako zcela předvídatelná. Divím se tomu, že by Forman mohl čekat, že mu takováto silná kritika totalitního režimu mohla projít.

3 Trapnost v **současné české komedii**

3.1 Medvídek (2007)

„... je důležité to přijmout.“

„Tragikomické ladění se stalo účelovým kompromisem českého filmu. Odráží se v něm rozličné požadavky od zájmů televizních producentů kvšeobecným českým představám o tom, co je kultura a vysoké umění. Filmy dvojice Hřebejk-Jarchovský jsou zosobněním tohoto kompromisu.“³²

Zdá se, že se Medvídek formálně odvolává na estetiku filmů ze šedesátých let. V úvodní scéně sledujeme šestici hlavních postav na vernisáži. Sledujeme doslova, kamera je zabírá zdálky, a my jen tak mimochodem rozpoznáváme mezi vším tím veselým šramotem útržky replik a rozhovorů. Ruční kamera má ještě podpořit dojem přirozenosti a autenticity, přestože nemůže být pochyb o tom, co sledujeme, protože herci jsou nám dobře známí. Tam, kde Forman využíval neherce, Hřebejk se spoléhá na současnou hereckou špičku. Aby podpořil dojem autenticity, nechává mužským představitelům jejich jména, takže postavy, které hrají Jiří Macháček, Ivan Trojan a Roman Luknár se jmenují Jiří, Ivan a Roman. Vzniká tak dojem jakési falešné autenticity a dostatečně domýšlivý divák si může spojovat postavy a představitele.

Medvídek se vzpírá ustrnout v žánrové škatulce, a proto se pohybuje někde mezi komedií a vztahovým dramatem. A i v té komediální poloze čerpá z mnoha různých komediálních žánrů.

V další scéně se na šedesátá léta odvolává pomocí herců. Posadí za stůl Jiřího Menzela a Věru Křesadlovou (kterou s touto diplomovou prací spojují i filmy Intimní osvětlení a Nejkrásnější věk). Žánrově je tato scéna ukotvena ve vodách konverzační komedie. Dialogická výměna mezi oběma postavami, která se týká dávných manželských prohřešků, nemá jiné aspirace než bavit pohotovostí a obratností replik. Celá situace je do děje jen tak vložená, a možná právě proto strhává pozornost na herecké představitele. Opět jde o podobnost pouze vnější.

Další metodou, kterou využíval především Miloš Forman, je improvizace. Pro nezasvěceného diváka je nemožné spolehlivě určit, zda se jedná o improvizaci, nebo

³² HOLÝ, Zdeněk. Kritika_Medvídek_není důležité to pochopit, důležité je to přijmout. *Cinepur*. 2007, č. 53.

byla scéna napsána tak, aby se improvizované podobala. Ocitáme se v jedné chvíli nablízku dvěma hrdinkám Anně a Vandě, kterak se sklenicí vína v ruce vedou rozhovor. O tom, kde všude na těle jsou tlusté. Bezobsažnost a nulové směřování tohoto dialogu budí dojem improvizovanosti. Pokud by byl zapsaný, mohl by být součástí absurdní komedie. Baví však spíše svojí bezobsažností. A opět strhává pozornost na herecké představitele. Scéna je natočena tak, aby působila dojmem, jako bychom sledovali herečky někde o pauze, jak si povídají. Jejich povídání o špičcích a faldíčcích končí bez pointy. Těžko bychom v něm hledali nějakou trapnost, protože neobsahuje žádné napětí. Samotná nahodilost trapnost nevyvolává.

Způsob, jakým buduje napětí uvnitř situace, může poetiku trapnosti připomenout. Když Jiří vyjmenovává Vandě, co mu na ní vadí, jeho seznam se blíží až úmyslnému natahování, protože jeho seznam je takřka nekonečný. Aby ho Vanda přerušila, hodí mu do tváře dort. Čili napětí vybudované neúměrnou délkou Jiřího monologu, protrhne nejcharakterističtějším gagem němé grotesky. Fyzickou komikou scéna končí a dál nepokračuje. Tato pointa nám sděluje informaci, že jejich vztah není v pořádku. Komický je pouze ten dort a ne to, co mu předcházelo.

Kde už se k trapnosti přibližujeme, je scéna, kde snídá Ivan, se svojí ženou. Z předchozího děje tušíme, že jejich manželský vztah není úplně šťastný a vládne mezi nimi jisté napětí. Oni se jej snaží zamaskovat nepřiměřeným používáním deminutiv, podávají si večky a mažou si je másličkem a marmeládkou. V tuto chvíli je nám spíš trapně za herce, kteří musejí odříkávat takové příšerné repliky. Situace se však láme a vzniká napětí, kdy Ivanova žena „marmeládku“ odmítne, ale Ivan trvá na tom, že ji musí sníst. Celou situaci ještě přiosťruje onen dětský jazyk. Z jazyka se stává rutina a kontrastuje s tím, že se situace stává vážnou. Pointa spočívá v tom, že Johanka nakonec „marmeládku“ sní. Nerada. Ani jejich manželství není v pořádku.

V jedné scéně však Hřebejk vytvořil naprosto bizarní příklad natahovaného gagu. Sám o sobě také působí jako nepatřičně vložená scéna a ostře kontrastuje se zdánlivě autentickou formou vyprávění, se kterou jsme se setkávali dosud. Celá scéna se odehraje v jednom statickém záběru – v celku. Za zvuků příšerné hudby se všichni hlavní mužští představitelé posílení alkoholem shromáždí před kamerou a na tuto hudbu začnou tancovat. Trapnost této scény spočívá v její délce. Celou jednu minutu a tři vteřiny je sledujeme, jak zběsile tančí. Bez jakéhokoli náznaku změny nebo vývoje. Celá scéna působí naprosto nepatřičně – délkou, státností, tím, co

zobrazuje. A Hřebejk si je naprosto vědom, s jakým prostředkem pracuje. Hudba na kterou tancují se prolne s Čajkovského koncertem. Nový hudební podkres odhaluje absurditu situace a působí jako zcizovací prvek a nutí nás zamyslet se nad tím, čemu se smějeme. Bohužel v této chvíli gag selhává. Díky tomu, že scéna stojí takto o samotě, nic jí nepředchází a nemá pointu, postrádá pozadí, které by jí dodávalo smyslu. Sledujeme tedy Jiřího, Ivana a Romana, jak exhibují před kamerou a pokud je zbavíme věrohodnosti použitím zcizovacích prostředků, vidíme Jiřího Macháčka, Ivana Trojana a Romana Luknára, jak tancují před kamerou. Herecké postavy se proluly se svými představiteli, a my se vlastně smějeme hercům. Jejich trapnost je zcela jiného původu. Začala jako trapný gag. Vychází ze zdání reality, protože se smějeme reálným hercům. Přesto je tato trapnost maximálně povrchní. Zbavená jakékoliv hloubky a jakýchkoliv souvislostí. Komika, která je založena na hereckém extempore, na tom, jak herec sám sebe zesměšňuje a jak při tom vypadá, je povrchní, jakkoliv jsme k ní došli postupným rozkrýváním situace. Takováto trapnost není estetická, ale jen prvoplánová.

3.1.1 Shrnutí

Trapnost není možné uměle vyvolat – musí vycházet z vnější situace, ve které se postava nachází. Uměle vyvolaná trapnost nevzbuzuje soucit a jeví se jako prvoplánová a banální.

Medvídek balancuje mezi vztahovým dramatem a komedií. Tento trend je typický pro současnou českou komediální tvorbu. Avšak s prostředky ani jednoho z žánrů nepracuje příliš svědomitě. Proto vážné příběhové linie nepůsobí příliš věrohodně. A na druhou stranu tím utrpěl i účinek trapnosti, kterou se snaží v některých scénách vyvolávat. Filmu nepomohlo ani obsazení známých tváří hereckých hvězd. Pokud máme před sebou špatný scénář, nemůžeme čekat, že ho herci dokážou vylepšit, byť by mohli být sebelepší. Medvídek ve své nedůslednosti ve všech načrtnutých liniích – ať vážných nebo komediálních – klouže po povrchu. Snaží se otevírat závažná témata (falešné otcovství, krize středního věku) a komediálně je zlehčovat. To je v naprostém protikladu ke zkoumaným komediím ze šedesátých let, které v rámci jednoduchého (někdy téměř až banálního) komediálního příběhu odhalovaly skryté nedostatky a obtíže.

3.2 Perfect days (2011)

„*Tenhle lak bude potřebovat aspoň tři vrstvy.*“

Alice Nellis ve všech svých předchozích počinech³³ stála rozkročená mezi komedií a vážnějším dramatem; sama svoje filmy označuje jako tragikomedie³⁴. *Perfect days* vybočuje z jejího zorného úhlu komorních středostavovských příběhů a sleduje hrdinku z vyšší společenské vrstvy – majitelku prosperujícího kosmetického salónu a moderátorku úspěšné televizní show. Ke štěstí jí chybí pouze miminko, a peripetie při jeho „obstarávání“ tvoří komediální rámec filmu. Film se tedy tváří jako komedie, neřku-li veselohra, avšak v druhé polovině se láme do vod vážnějšího dramatu, když se hrdinka musí vyrovnat se smrtí svojí matky. Snad se tak snaží naplnit škatulku tragikomedie, ale pouze zdánlivě. Tragikomedie totiž není pouhé slepování tragického a komického. Tragikomedii není každá komedie, která zahraje na vážnější notu. „*Zpracovává látky, které ve starších dobách příslušely tragédii, přehodnocujíc je z komického hlediska.*“³⁵ Pro tragikomedii je typické nahlížení na tragické (resp. vážné) téma, komediální optikou. Rámec *Perfect days* však není tragický, ale komický, jak jsme si už řekli. Vážná vsuvka má nejspíš serióznímu divákovi ospravedlnit nevázaný smích, který jí předcházela.

V tvorbě Alice Nellis je tento film také výjimečný tím, že poprvé nezpracovává původní látku, ale je adaptací stejnojmenné divadelní hry Liz Lochheadové. Tato velmi úspěšná hra se hrála na scéně divadla Na zábradlí celých 7 sezón. S ohledem na úspěch u publika se její zfilmování zdá být logické. Zvláště když režisérkou tohoto úspěšného představení byla také Alice Nellis. Film z divadelní estetiky čerpá především vizuálně – většina scén se odehraje ve statických interiérových prostředích, ponejvíc v bytě hlavní představitelky, nebo nanejvýš v jejím kadeřnickém saloně nebo v baru. Mnoho scén je snímáno ve statických celcích, a díky tomu se blíží spíše parametrům televizní inscenace. Pokud se filmu podaří vykročit z okrajů divadelního jeviště a má snahu vyprávět obrazem namísto slovy, čerpá z jiné estetické konvence – z televizní reklamy. Když životem zklamaná čtyřicátnice Erika (Ivana Chýlková) smutní v baru, zželel se nad ní zdejší barmani a začnou vyrábět perkusivní zvuky

³³ *Ene bene* (1999), *Výlet* (2002), *Tajnosti* (2007), *Mamas and Papas* (2010)

³⁴ viz oficiální text distributora k filmu *Ene bene* a rozhovor s autorkou o jejím připravovaném filmu *Revival*

³⁵ HORÁNEK, Zdeněk: *Drama, divadlo, divák*. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, Třetí vydání

cinkáním na skleničky či boucháním dvířek ledničky, aby ji rozveselili. Ještě více se tak zobrazovaný svět blíží tomu, co masové publikum zná ze svého oblíbeného sdělovacího prostředku, pomocí kterého získává informace o současnosti – z televize. Úkrokem k masové zábavě je i přeobsazení hlavní role. V divadelní adaptaci ztvárňovala úspěšnou osamělou Eriku Zuzana Bydžovská. Ta ve filmu hraje Eričinu roztržitou kamarádku a uvolnila místo divácky atraktivnější Ivaně Chýlkové. O něčem také vypovídá i průběh oné televizní show, kterou Erika moderuje. Když do ní přijde Eričin pozdější milenec Adam (Vojtěch Kotek) s dredy, přečte ho v pohodlněji konzumovatelného časopiseckého šviháka.

Klíčová scéna celého filmu se zpočátku netváří „klíčově“. Erika má narozeniny a do salónu jí nečekaně vtrhne její narozeninový dárek – striptér. Aby však byl posílen komický účinek celé situace, má na sobě striptér kostým robota! Tím situace dostává parametry absurdního gagu, protože striptér takový kostým nenosí, ba je to takřka poslední věc, co bychom **čekali**, že bude mít takový narozeninový striptér na sobě. Tento prvoplánový gag se však ještě dále rozvíjí. Jsme totiž – stejně jako hlavní hrdinka – nuceni sledovat jeho neohrabané číslo, kdy postupně shazuje svoje stříbřité svršky za hlasitého aplaudování všech okolo. Jediný, kdo neaplauduje, je právě Erika. Snaží se nějak si udržet tvář, shovívavě se usmívá nebo se tváří jakoby nic. Reakce ostatních sledujeme v teleobjektivových detailech. Dochází jí, že se všichni škodolibě baví na její účet, to nevkusné představení je totiž věnováno jí. Co ji v této situaci nutí zůstat? Jistá společenská konvence, darovanému koni se na zuby nekouká. A taky jistý soucit vůči tomu mladíkovi, který se snaží o smyslný tanec. V této scéně jsou ztrapňovány dvě postavy zároveň – mladík, který si svou trapnost neuvědomuje (nebo jí alespoň nedbá), a Erika, která ji bolestně zakouší a vůči ní směřuje naše empatie. Kalich její trpělivosti přeteče, ve chvíli, kdy se chystá odhodit i svoje spodní prádlo a nasadit tomu nevkusu korunu. Erika striptéra nemilosrdně vyhodí ze svého salonu. Její reakce je prudká, nekontrolovaná a vůči okolí možná přehnaná, ale zcela pochopitelná.

Zakoušení trapnosti udržuje diváka v napětí, čeká na reakci hrdinky. Čekání se stále protahuje. A nezbyvá mu, než se rozpačitě smát, protože se stal obětí trapného gagu. Ten začal jako gag absurdní, ale protože odmítnul skončit, přešel do trapnosti. Přišel o část svého účinku, protože jeho komika byla zčásti založena na překvapení. Jenže nic překvapivého se už nestalo. Absurdita přestala být absurdní, a stala se

skutečností – nepříjemnou skutečností. Je nepříjemná proto, že jsme ji odhalili, čímž přišla o svůj komický účinek. Ale zároveň svým odhalením nepřestala platit. A nutí nás zakoušet svoje působení, navzdory tomu, že o svoji prvotní působivost přišla. **Trapnost je způsobena setrváváním v absurditě.** Divák, který je udržovaný v napětí, v momentě kdy situace konečně skončí, může si ulevit ozdravným smíchem. Zde situace nekončí pointou. Respektive scéna končí tím, že ho Erika vyhodí a následuje zatmívačka. Nashromážděný komický potenciál by se mohl vybit dalším gagem, kontrastem předvídatelného a nepředvídatelného. Nevyužití tohoto potenciálu ozdravnému smíchu brání, a přísluší spíše filmům nekomickým. I v nich se hrdina může dostat do nepříjemné situace, a divák visí v napětí, jestli se z ní dokáže dostat, avšak taková situace nemusí být komická, ale prostě jen napínavá.

Další náznak trapnosti spatříme ve scéně, kdy Erice zazvoní u dveří její bývalý manžel a zastihne ji s pleťovou maskou na obličejí. Erika si ji zapomněla setřít, a její nevědomost je škodolibě komická. Její exmanžel se jí to snaží naznačit, ale ona jeho narážky zprvu nepochopí (gag vzniká z nedorozumění). Situace se mění ve chvíli, kdy si svoje nedbalky uvědomí, ale hrdě si masku na obličejí ponechá. A tváří se jakoby nic. Tím vrací úder svému exmanželovi, který je rozhozen jejím sebevědomým jednáním. Trapnost zakouší on, ne ona. Trapnost pochází z maskování nepříjemné situace. Je nucen dělat jakoby nic, přestože situace si o reakci přímo říká. Trapnost vzniká z **nemožnosti nebo neschopnosti reagovat.** Postupem času si divák (i exmanžel) na situaci zvyknou, a její pleťová maska už není nepříjemná, ale stala se součástí jejího vzhledu, její masky filmové. I zde trapnost vyšumí do ztracena, aniž by svého komického potenciálu využila.

Trapnost je smích neradostný. Ve filmech ze šedesátých let trapnost fungovala jako princip, který dokázal rozesmát, ale zároveň odhaloval to čemu (nebo komu) se smějeme, protože **abychom se mohli začít smát, musíme pochopit, čemu a proč se smějeme.** Poukazovali tak na skřípání kol tehdejšího pojetí kultury a lidských vztahů. Poznání pozadí tohoto žertu ospravedlňovalo to, že jsme diváka donutili cítit se nepohodlně. Ospravedlňovalo i krutost vůči postavám.

V tomto ohledu jsou náznaky trapnosti ve filmu *Perfect days* ploché a banální. Žádné pozadí nemají. Proto tento smích nemá dlouhého trvání. Striptýz v kadeřnictví nechává diváka v nejistotě. Neví, co mu tato scéna sděluje za informaci? To, že má hrdinka narozeniny? Teprve později se dozvídáme, že jí toho striptéra objednala její

matka. Naivně si myslela, že by se její dcera mohla s tím striptérem seznámit a začít s ním nějaký vztah. Ale ani tato informace nevnaší do celé trapnosti smysl. Striptýz je trapný vlastně nějak prvoplánově tím, jak je neohrabaný.

K této scéně se vracíme ještě na samotném konci filmu, kdy se dozvídáme, že právě tento striptér je jistým nedopatřením otcem dítěte, které očekává Erika. Tím film dostává rámeček komedie omylů, kdy komika vyplývá ze záměny osob. Zde je však komika oslabena tím, že se záměnu dozvídáme až v poslední scéně filmu a jako *deus ex machina* zlehčuje předchozí vážný děj a odpovídá na otázku otcovství toho dítěte. Ale i se znalostí tohoto závěru nedostane striptýzová scéna pozadí. Bylo by domýšlivé snažit se o opak, a říct, že se tím poukazuje například na banalitu dárcovství spermatu, by chtělo nepřiměřeně velké množství nadsázky. Výhodou takového přístupu je, že zanechává diváka v pasivitě. Masový divák, který se chce pouze bavit, se nerad nechává od svého bavení vyrušovat. Nevyužívání možností a potenciálu, který trapná komika nabízí, zdá se být ústupkem takovému divákovi.

3.2.1 *Shrnutí*

Perfect days se snaží skloubit vážné a komické, ale příliš prvoplánově. Stejně pracuje i s trapností, a proto zde principy trapnosti působí spíše nepatřičně. Trapnost, která je prvoplánová nelze považovat za estetickou.

Pravděpodobně by bylo lepší se bez principů trapnosti obejít úplně. A vzdát se aspirace na tragikomedii. V českém filmu vzniká málo opravdu žánrově čistých komedií. Každá musí obsahovat alespoň nějakou vážnou linku. Snad aby masovému divákovi nabídla co nejvíc a on si z její nabídky potom vybral. Ovšem takováto slepená „česká tragikomedie“ nemůže držet pohromadě. Dělá pak ze sebe něco, co není, snaží se budít dojem vyššího umění a definitivně končí ve vodách midcultu.

3.3 Zoufalci (2009)

„Zase z toho nedělejme komedii.“

Film *Zoufalci* byl inzerován jako „Realistická komedie o šestici bilancujících třicátníků“. Realismus a komedie zdá se být jako voda a oheň, protože komedie vychází zejména z nějaké hyperbolizace reality, z jejího pokřivení, upravení, nebo zobrazování v kontrastech a překvapivých souvislostech. Princip gagu jakožto stavební jednotky komedie je postaven na kontrastu očekávání a skutku, což ale neznamená, že by snad nemohl mít svůj původ v realismu. Avšak konstrukce takového gagu vyžaduje autorovu zručnost a vynalézavost, která autora prozrazuje a narušuje jakoukoliv autenticitu nebo realističnost; divák autora odměňuje smíchem právě za jeho vynalézavost.

Komika také může vycházet z potenciálu situace. Avšak zdá se, že pravděpodobnost situace je nepřímo úměrná jejímu komickému potenciálu – nepravděpodobná situace, třebaže i skutečná, se totiž nezdá realistická. Čím je situace reálnější, tím více je komika oslabována a tím více se do sladkého veselí vkládají hořké tóny. Mluví se potom o hořkosladké nebo o hořké komedii. Obojí je do velké míry pouze marketingová visačka. Přídomek hořká totiž dodává vážnost rozpustilému žánru, na který se chodí diváci bavit. Slibuje jim také zábavu, ale o vážných věcech. Nabízí se však otázka, kam až může hořkost zajít, aby nepřebila chuť komedie? Jak moc může komedie být realistická, než přestane být komedií? K tomuto zamyšlení nám Jitka Rudolfová poskytla svým filmem vydatný materiál.

Vyhnula se tradiční žánrové škatulce, a nahradila ji mlhavým označením „realistická komedie“. Jakému žánru má nejbliž? Navenek má film následující dramatickou strukturu: Šestice měšťáků s různě zpackanými životními osudy se rozhodne společně začít nový život na venkovské chalupě. Poté, co zjistí, že jejich společné soužití dopadne díky vzájemným neshodám katastrofálně, divákovi prozradí, že se jich na chalupu nakonec přestěhovala pouze polovina z nich. Ostatní neměli dost kuráže nebo odhodlání svůj život změnit. Tato závěrečná scénaristická klička je dostatečně efektní a nečekaná, avšak v ději velmi funkční a výmluvná. Odhalení zápletky a první náznak dramatického napětí³⁶ – rozhodnutí odstěhovat se – přichází až v polovině filmu (přesně ve 43. minutě), do té doby sledujeme šest

hrdinů odděleně v sáhodlouhé expozici. Tak velký prostor je věnován jednotlivým charakterům na to, aby se projevíly. Dokonce mají příležitost své osudy komentovat vnitřním hlasem v asynchronní zvukové stopě. Zde se ocitáme v mozaice různých osudů a názorů, vyprávěných nedramaticky. Bez napětí, bez vývoje; stagnace, nečinnost je tady přímo tematizována i formou filmu. Jenže jaká je to forma? Drama ne, epika také ne, ale právě kladením důraz na vnitřní výpověď, na sdílení pocitů, na subjektivitu, má velmi blízko k lyrice. Ač je vzdálen tomu, co máme většinou na mysli pod pojmem lyrický film (vyprávění pomocí obrazů a atmosféry namísto slov). Avšak když je vypravěč donucen se v ději zastavit a zůstat na místě, automaticky obrací svoji pozornost k sobě, dovnitř. Jediný rozdíl je v tom, že postavy *Zoufalců* nikdo přešlapovat na místě nenutí.

Východiskem z bezvýchodné situace má být cesta na venkov. Idealizace venkova patří mezi styčné body mnoha českých filmů (za všechny např. *Cesta z města* Tomáše Vorla, nebo filmy Bohdana Slámy), a pokud zapátráme v paměti, venkov byl východiskem i filmů československých, jimž sloužil jako útočiště před povinnou socrealistickou tendencí.³⁷ Mezi ně patří i *Intimní osvětlení*, které se *Zoufalci* spojují i další styčné body. Kromě lyrické noty (která není v *Intimním osvětlení* směřována do nitra postav, ale realizována líčením venkovské národy) jej spojuje i téma zastydlosti, ustrnulosti postav v jednání, v čase, v životě. Zatímco však v *Intimním osvětlení* je toto téma rozvíjeno prostřednictvím kontrastů – mezi Bambasem a Petrem a především mezi Štěpou, kteří jako vetřelci způsobí na vesnici nepříjemnou pozornost, v *Zoufalcích* se postavy snaží svůj problém příznačně zoufale pojmenovat slovy a příznačně se jim to nedaří, a jejich nezdar vede k bezmocné frustraci. Pocity, vyslovené a formulované slovy, zdají se být banální a kýčovitě. A zoufalí jsou nakonec všichni stejně.

Nehybnost situace, krčení ramen, bolestná bezmoc a předvídatelnost vedou k trapnosti. Postavy se necítí ve své kůži, ale změna je v nedohlednu a pomyšlení na ni je samo o sobě nepříjemné. Pocity nepříjemnosti se přenáší na diváka, který je nucen jejich bezradnost sledovat. Chtěl by se empaticky projevit, chtěl by s postavami soucítit, ale nemůže, protože si na sebe svoje problémy přivolávají samy, samy se odsuzují k nečinnosti, a je tedy spravedlivé, že trpí.

³⁶ Resp. pokud bychom měli děj napasovat do Freytagovského schématu – zde končí expozice a dochází ke kolizi

³⁷ A nejen filmů. Je rozhodně na co navazovat po tom, co tu vytvořila česká realistická próza.

Černý Petr koneckonců také trpěl pocitem zbabělosti a nerozhodnosti. S trochou nadsázky je možné říct, že hrdinové *Zoufalců* jsou každý do jednoho Černým Petrem, který se vůbec nezměnil a ani ve svých třiceti své nerozhodnosti nezbavil. Podstatný rozdíl mezi těmito dvěma filmy tkví v tom, že trapnost *Černého Petra* má komický účinek, kdežto trapnost *Zoufalců* nanejvýš politování. Kde tomu hledat příčinu? Má snad Černý Petr ve svém věku právo na nerozhodnost a neohrabanost jeho pokusů si zaslouží pochopení? Kdežto ve třiceti letech by *Zoufalci* měli dávno dospět a začít být hybateli svého děje? Vždyť právě tento paradox je tématem celého filmu. Proč však tento paradox není zdrojem komiky, když kontrast dospělého věku a nedospělého jednání by potenciál měl?

Odpověď lze nalézt v tom, s kým můžeme postavy srovnávat. Pokud *Intimní osvětlení* ukazovalo kontrast Petra a Bамbase, Štěpy a Bамbasovy ženy a starých rodičů, v *Černém Petrovi* je Petr stále s něčím srovnáván. S modelem, jaký mu diktuje jeho otec, jaký mu diktuje vedoucí prodejny, jaký mu diktuje společnost. Ona trapnost mimo jiné vyplývá i z toho, že jejich diktát je ukázán jako nedokonalý a nepraktický (protože stejně nic nezmuže, když někoho přistihne při krádeži). A nemožnost vymanit se z toho ji protahuje a podporuje.

V *Zoufalcích* takové srovnání chybí. Nemají nikoho, s kým by se mohli srovnávat, mohou se srovnávat snad jenom mezi sebou. Ale protože jsou všichni stejně zoufalí, nikdy k sobě nenajdou protiklad. Stagnace, setrvávání na bodu nula, záznam stavu, to samo o sobě komické není.

Komika *Zoufalců* stojí nejvíc na slově. Je spodivem, že tytéž postavy, které se dokážou zručně hádat, potom nedokážou pojmenovat, co je trápí. Akci je věnován malý prostor, ale jedna scéna je vystavěna opravdu zajímavým způsobem. Když Linda (Pavčina Štorková) dotelefonuje se svým milencem, v návalu zlosti kopne do postele. To samo o sobě vtipné není, a pokud tak velice škodolibým způsobem. Gag bychom z toho udělali třeba tak, že by dostala chuť do něčeho kopnout, ale netrefila se a uklouzla by. Rozpor očekávaného a výsledku, a navíc ještě spravedlivý posměch nešťastníkovi. K pointě se dostaneme až později. Linda si v afektu neuvědomí, že ji tento kopanec bude bolet víc než tu dřevěnou postel, a my sledujeme, jak se její obličej mění pod náporom bolesti. A protože bolest nepřestává, ani my ji nepřestáváme sledovat. Narůstá tenze. V tom se Linda bolestí svalí na lůžko, které se pod ní propadne. Nepříjemnost situace, která hraničí s trapností, je náhle prolomena

klasickým gagem. Veškeré napětí, které se v divákovi nahromadilo, může se smíchem odejít.

3.3.1 Shrnutí

Navození autentičnosti – ať už prostředky, které používal Forman, Passer a Papoušek, tedy obsazování neherců, snímání dlouhoohnskovými objektivy v dlouhých scénách, apod., nebo postupy dokumentárního filmu, jak je známe ze současnosti, komiku mohou podporovat. Jitka Rudolfová ještě navíc používá asynchronní zvuk (výpovědi postav podkreslují ilustrační záběry), který dokumentárnost podtrhuje. Samotná dokumentárnost však komicky nefunguje, to by totiž všechny dokumentární filmy byly k popukání. Musí být opět v nějakém rozporu s realitou, s tím co se pokouší zobrazit. David Brent v *The Office* je komický, když se realitou snaží manipulovat, když se jí snaží zamaskovat. *Zoufalci* nic maskovat nechtějí, všechno berou vážně. Dokumentárnost neodhaluje skryté rozpory a křeče, ale stvrzuje svoji pravdomluvnost. Takhle to prostě je. Prý.

3.4 Polski film (2012)

„*Co je na nás asi tak zajímavýho? No všechno. Lidi nás znaj.*“

Polski film byl v soutěžní sekci Karlovarského filmového festivalu překvapením, obzvláště mezi všemi těmi vážně míněnými melodramaty, které tuto sekci pravidelně okupují. Avšak z hlediska minulosti jeho tvůrců jde o film, který na jejich tvorbu jakoby bezešvě a nepřekvapivě navazuje. Režisér filmu Marek Najbrt už během svých studií na Katedře dokumentu na FAMU experimentoval s žánrem fiktivního dokumentu – *Vynález krásy (1994)* je rozpustilá mystifikace o stvoření zpěváka Karla Gotta. S Pavlem Liškou a Markem Danielem se jeho kariéra protнула při natáčení televizního cyklu *Kinetická encyklopedie všehomíra (2001)*, satirických krátkých filmů, které se tváří jako dokumentárně-naučný pořad. Hlavní představitelé *Polskiego filmu*³⁸ Marek Daniel, Pavel Liška, Tomáš Matonoha a Josef Polášek ještě před svými rolemi prosluli „brněnskou Českou sodou“; Komediograf se posléze dostal i na televizní obrazovku. V Najbrtově případě trapnost pramenila z dokumentárního zpracování připravené reality, trapný humor Komediografu má zase svoje kořeny v absurditě.

Polski film vzbudil na Karlovarském festivalu rozporuplné reakce a odnesl si alespoň Zvláštní cenu. Nejednotná v názoru na něj byla i filmová kritika. Mirka Spáčilová ho označila za průměrný a vytkla mu slabou třetí třetinu.³⁹ Kamil Fila z něj byl o poznání nadšenější, když napsal: „*Problémy Polskeho filmu splývají s jeho přednostmi.*“⁴⁰ a zamýšlel se jen nad tím, proč je film inzerován jako „podvrtný“, když se nesnaží o žádné objevené sdělení. Ale většina kritiků se shoduje na tom, že *Polski film* je jiný.

S tím však nesouhlasím. Není natolik jiný, že bychom si mohli říct, že jsme něco takového ještě neviděli. Film vychází z žánru mockumentary, tedy fiktivního hraného dokumentu, kterému se v českém prostředí intenzivně věnoval Petr Zelenka (např. *Mňága-Happyend*, *Rok ďábla*). Zelenka se v *Polskim filmie* přiznává, dokonce s lehkou ironií, jako autor, kterého Poláci znají a na kterého se lze odvolat.

³⁸ Protože český název filmu je v polštině (jako odkaz na polské rčení „czeski film“ pro něco nepochopitelného), rozhodl jsem se jej skloňovat polsky.

³⁹ http://kultura.idnes.cz/polski-film-recenze-04r-/filmvideo.aspx?c=A120712_102422_filmvideo_ptk

⁴⁰ <http://zkarlovyhvaru.blog.respekt.ihned.cz/c1-56428550-co-vlastne-polski-film-podvraci>

Polski film si také hraje na dokument. Postavy ve filmu vystupují pod jmény herců a ztvárňují herce samotné. Konkrétně ztvárňují obraz sebe samých, který si myslí, že o nich jejich diváci mají. A jako by to nestačilo, často je toto jejich pojetí zcizováno, že herci vystoupí ze svých postav, aby upozornili na to, že to jsou pouze role a nemají být vnímáni jako skuteční lidé. Je to velice komplikované. Záměrně. Z této komplikovanosti totiž pramení většina humorných zápletek.

Jedním ze základních prostředků fiktivního dokumentu jsou výpovědi herců do kamery, jako by šlo o dokumentární film bez snahy realitu upravovat. V *Polskim filmie* se tento princip používá také, např. všechny monology Jany Plodkové jsou snímány tímto způsobem, která tak pravidelně *ex post* komentuje viděné dění ze svého pohledu. Tím, že je její postavě poskytnut ve filmu tak velký prostor pro vlastní komentář, se ze skupiny ostatních postav, které jsou snímány spíše v (herecké) akci, vyčleňuje.

Klíč k tomu, jak máme žánr filmu vnímat a chápat, by nám mohla poskytnout jedna z úvodních scén. Začíná promluvou Tomáše Matonohy do kamery a tato promluva pak asynchronně pokračuje pod ilustračními záběry. To je postup známý z dokumentární tvorby. Iluze o tom, že se jedná o ilustrační záběr, je však vzápětí zbourána, když se Matonoha uprostřed činnosti z ničeho nic obrátí na kameru a pokračuje v promluvě v synchronu. A to prosím během ne tak ledajaké činnosti – uprostřed koitu. Tento zcizovací prvek do výrazového rejstříku mockumentu nepatří – mockument je založený na tom, že budí dojem reality, přestože reálný není. Tímto nás na přítomnost takového zavedeného postupu upozorňuje a v kontrastu s probíhající akcí ho i paroduje. Říká nám, abychom se měli na pozoru před touto metodou a před tím, abychom si ho pletli se skutečností. Říká nám, abychom ho nebrali tak vážně. S čím tedy máme tu čest? S parodií na mockument?

Polski film si jen hraje na mockument. Ve skutečnosti si vytvořil konstrukt daleko komplikovanější, ve kterém si hraje i s dalšími zavedenými postupy a poetikami. Včetně poetiky trapnosti. Jedna ze scén, která má k poetice trapnosti blízko se odehraje na brněnských hradbách, kde se čtveřice pokouší ztvárnit epizodu z jejich mládí, když v tom Marek Daniel tuto hru přeruší a vyjádří svoji nelibost. Ostatní na něj naléhají, aby pokračoval, on vytrvale odmítá. Schyluje se k nepříjemné situaci. V tom prohlásí: „Tak já jdu.“ A seskočí z hradeb. Když pohlédneme dolů z mnohametrové výšky, vidíme, jak kráčí po chodníku. Východiskem této trapné

příležitosti byla absurdní pointa. Gag filmovým trikem. Podobná scéna se opakuje potom i na lodi. Marek Daniel se rozhodne vyjádřit svůj nesouhlas tím, že vystoupí. A opravdu skočí do vody. Tahle situace není nečekaná tak, jako ta minulá. Už ho nezachrání filmový trik. Naopak bychom ji mohli brát jako něco maximálně očekávatelného. Čímž má – jako zdánlivě nepovedený vtíp – blízko k poetice trapnosti. V návaznosti na onu podobnou scénou je však její řešení překvapivější.

Opakovaný gag ve svojí čisté podobě bychom tu hledali marně. Ale že opakování může budovat napětí až k nepříjemnosti, nám ukazuje scéna na recepci, kde se nahý Marek Daniel iracionálně dožaduje klíčů od dvoulůžkového pokoje. Svoji urputností vzbudí všechny nocležníky a každý kdo přijde, se samozřejmě ptá, nač potřebuje dvoulůžkový pokoj. Že to musí každému zvlášť vysvětlovat, jen posiluje jeho vztek. Pointa této scény se nedostaví, diváka může bavit pouze její průběh. Nic jiného mu nezbyvá. Její délka je gagem samotným.

Ještě delším gagem, dokonce nataženým do celé jedné příběhové linie je Liškovo předstírání smrtelné nemoci. Základní rozpor spočívá v tom, že Lišku bulvár označil za nemocného a on má tuto fámou žít kvůli propagaci filmu. Jenže se mu to přičí, ale i přes jeho protesty tomu stejně všichni věří. Předstírá, že je někdo, kým není – to je princip komedie převleků, starý stovky let. Trapnost tomu však dodávají výpovědi ostatních postav, které s touto vážnou situací přehnaně soucítí. Vzniká tak kontrast domnělé vážnosti a reálné nevážnosti celé situace, s jistým komickým potenciálem. Ten je větší tím, čím víc je přepečlivé chování okolí Liškovi nepříjemné. Postupem času se ale tento gag mění v celkem vážnou zápletku, a to tehdy, když z toho Liška začne profitovat a s pomocí svoji fingované nemoci svede polskou herečku Kasiu. Nedospějeme tím k pointě, ale ke změně zápletky, a veškerá komika dostane vážné rysy.

Jediným principem estetiky trapnosti, se kterým se zde pracuje důkladně, je zdání realističnosti. K tomu si film vytváří velmi složitý konstrukt. *„Rozkreslit si celé schéma „filmů ve filmu“ Polski film by mohlo být náročnější než třeba schéma „snů ve snu“ u Inception Christophera Nolana; zároveň se tu ale nikdo nesnaží o nějakou přesvědčivost, ale hraje se naopak na amatérskost, nekoncepčnost a chaos.“*⁴¹ Díky tomu vzniká kontrast amatérského a sofistického, který může diváka bavit. Uvnitř

⁴¹ Kamil Fila: Co vlastně Polski film podvrací? 5. 7. 2012
<http://zkarlovychvaru.blog.respekt.ihned.cz/c1-56428550-co-vlastne-polski-film-podvraci>

tohoto konstruktů se ale operuje se známými jmény známých herců. Výsledkem je něco, co bychom nazvali interní humor. Můžeme se smát tomu, že Pavel Liška si u logopeda přiznává, že mluví nesrozumitelně nebo že Marka Daniela nikdo nezná. Můžeme se tomu ale smát jedině tehdy, když známe Pavla Lišku a Marka Daniela. Navzdory názvu je film nepřenositelný do zahraničí a to i do Polska, přestože se tam z velké části odehrává. Je to zábava ryze česká. Ve filmu se několikrát vzpomene „český humor“, bez toho aniž by se někdo pokusil ozřejmit, co to český humor je. Tím by se totiž pustil na velice zrádnou půdu. Zde nemáme tu čest s českým humorem, pouze s humorem pro Čechy. Humorem pouze pro zasvěcené.

Filmy tria Forman-Passer-Papoušek byly výsostně české, ale fungovaly zejména proto, že byly přenosné, že měly obecnější přesah. Vycházely z nějakého obecného historického kontextu, o kterém se pokoušely podat zprávu. *Polski film* vychází řečnickem z konkrétního historického kontextu (jistě brněnské herecké generace), ale co se snaží říct? Baví svým konstruktem, ale ne svým sdělením. A tak i závěrečná pointa filmu mizí do ztracena na efektním modrém pozadí.

3.4.1 Shrnutí

Polski film působí jako promyšlený konstrukt – formou jakou je vyprávěn i používáním zcizovacích prostředků. Využívá postupů dokumentárního filmu, ale dovádí je ad absurdum. Takovou kombinací je možno vyvolat trapnost, která bude mít komediální kvalitu. Pokud ale formální ekvilibristiku prokoukneme, zjistíme, že postrádá obsah, postrádá sdělení. I takováto trapnost může fungovat – film s touto poetikou pracuje velmi dobře. Avšak přijde mi kruté vyvolávat trapnost – nutit diváka cítit se nepříjemně – jen kvůli vtípu samotnému. Estetika trapnosti poskytuje médium i pro sdělení, a proto je škoda této možnosti nevyužít.

3.5 Nic proti ničemu (2011)

„Je to komedie. A celkem odsejpá.“⁴²

Petr Marek je zvláštní postava českého filmu. Jako filmový samorost natáčí filmy, které si sice najdou cestu do kinodistribuce, ale vyvolávají přinejmenším smíšené reakce, přičemž ten opačný pól reakcí je záporný velmi ostře. Přestože ho na FAMU nikdy nevzali, dnes tam už sedmý rok učí na katedře režie, a to přesto, že točí pouze amatérské filmy, které realizuje pouze s úzkým okruhem svých přátel. Podle svých slov si tak na FAMU doplňuje vzdělání, které mu nebylo dopřáno, takže přiznává, že je tam spíše studentem než učitelem. U jeho filmů je často zmiňováno, že jsou jiné. Což asi doopravdy jsou, ale nemůžeme klást znaménko rovnosti mezi jinakost a kvalitu. Přesto však láká další a další vědce aby báдали v jeho filmech a snažili se najít důvod, proč musí být jiné, protože to přece nemůže být jen tak. Nebo může?

Nelze říci, že bychom nikdy nic podobného neviděli. A Petr Marek to sám přiznává, svůj film (i ty předchozí⁴³) přirovnává k hnutí Dogma 95⁴⁴, přiznává se k tomu, že se tímto stylem nechal inspirovat a děkuje mu v závěrečných titulcích. Mnoho filmových recenzentů se ale nutně zamýšlelo, jestli náhodou Dogma 95 nepoužívá jako zástěrku pro svůj amatérismus. K zakrytí všech nedokonalostí, které jeho filmy obsahují. Je nutno říct, že film nedodrží manifest Dogma 95 doslova (přinejmenším okatě porušuje pravidlo, které zakazuje používat hudbu, která nezaznívá přímo na scéně v čase natáčení, lépe řečeno zakazuje dodatečný hudební podkres – toto pravidlo je jedno z nejporušovanějších i těmi, kteří manifest stvořili). Dogma není možno chápat jako soubor pravidel, ale spíše jako určitý styl, který nabízí určité prostředky (ne naprosto povinné), jak docílit určitého dojmu a podpořit jisté možnosti filmu, jako média. Leč Dogma už je záležitost dávno passé a nikoho nepřekvapí. Petr Marek, zdá se, přichází s křížkem po funuse.

Prostředky Dogma 95 v tomto filmu slouží k dosažení většího realismu. Roztřesená ruční kamera, přirozené osvětlení a reálné (a velmi odpudivé) interiéry

⁴² Petr Marek o svém filmu, úryvek z rozhovoru Kamila Fily s Petrem Markem, <http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/novinky/clanek.phtml?id=705903>

⁴³ *Láska shora* (2002), *Nebýt dnešní* (2005)

⁴⁴ Dogma 95 (resp. Dogme 95) je filmařské hnutí, které v roce 1995 založili (resp. sepsali jeho manifest) dánský režisér Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Kristian Levring a Søren Kragh-Jacobsen. Deklarovaným cílem hnutí je návrat k jednoduchosti filmu, zbavení se produkčních úprav a soustředění se na postavy a příběh. K dosažení těchto ideálů stanovili von Trier a Vinterberg deset bodů, které musí filmy splňovat, nazývaných Slib cudnosti.

jisté ubytovny, která jako by sem byla přenesena strojem času z dob dávno minulých, přenechávají divákovi důvěru, že se nepřišel spokojit s technickou naleštěností, ale dokáže číst mezi řádky a pátrat pod povrchem. Už ve filmech *Medvídek* a *Polski film* jsme byli svědky toho, že postavy ve filmu používaly stejná jména jako jejich herečtí představitelé – zde je tomu také tak, ale vzhledem k tomu, že se nejedná o známé herce, nestrhává na ně pozornost, ale spíše buduje dojem civilního hereckého kolektivu. Kladení důrazu na kolektivní, improvizované herectví, které se nebrání ani škobrtnutím, toporností a hluchým místům, by mohlo vyvolat dojem, že jde o neherce. To není tak docela pravda. Nejde sice o herce profesionální, herce z povolání⁴⁵, ale přesto je celý herecký ansámbl sehraný – filmovému zpracování totiž předcházelo jevištní provedení. „*Kombinace dokonalé nazkoušenosti a přitom improvizovaně nahozených dialogů, kdy se postavy různě zajíkají, přeřikávají či nedořikávají věty, dává snímku nezaměnitelný feeling. Ten by bezesbytku neměl například smysl jako pouhá rozhlasová hra, protože bez výměn pohledů a záměn, kdo je kdo, by část kouzla zmizela.*“⁴⁶ Všechny tyto prostředky vytvářejí dojem autentičnosti, která vyvolává pocit, že sledujeme reálné lidi v reálných prostředích. Autentičnosti, která – jak bylo uvedeno dříve – podporuje trapné komično.

Avšak tato pracně budovaná autenticita má i svoji druhou stranu mince. Ve chvílích, kdy autor svévolně nakládá se svými postavami, kdy je uvěznjuje mezi čtyřmi stěnami, silou svojí moci je nutí setrvávat v nepříjemných situacích a chovat se neautenticky, svého autora prozrazuje tím víc. Autenticita nesmí být vytvářena jen formálně, navenek, ale musí mít základ v obsahu.

Film pojednává o srazu internetového fóra adoptovani.cz, na které se vetře i pár, který se za adoptované pouze vydává, protože o adopci uvažuje a chce poznat, jak se adoptovaní chovají. Jenže muž z toho páru si vybere špatnou přezdívku z fóra – člověka, který internetovou diskuzi narušuje pedofilními výkřiky. Rázem je tedy označen za pedofila. Autorský naschvál spočívá v tom, že i přes naprosté znemožnění z chaty neodjede, dál chodí s ostatními na snídaně a do společenské místnosti, i přes

⁴⁵ Je otázkou, kde leží hranice mezi herectvím a neherectvím. Kupříkladu nejslavnější Formanův neherce Jaroslav Vostrčil hrál v řadě filmů, kde nasbíral mnoho hereckých zkušeností a vytvořil si vlastní herecký styl. „*Jeho neherectví není pouhým výrazem jeho typové existence, neboť je osobnost nadaná navíc schopností předváděcí [...] je řazen mezi neherce jen proto, že filmuje příležitostně a herectví se mu nestalo povoláním. [...] Každý neherce-osobnost je potenciálně hercem*”

ABRHÁMOVÁ, Božena (Boca), *Filmové herectví dnes*, Diplomová práce na FAMU, Praha, 1966, s.51

⁴⁶ FILA, Kamil: Recenze: Nic proti ničemu jde proti všemu, co čekáme 11.10.2011

<http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/recenze/clanek.phtml?id=717122>

to, že na něj ostatní vrhají nenávistné pohledy, odcházejí z místnosti a viditelně ho nenávidí. Nikdo z nich nechápe, kde bere tolik kuráže tam zůstat, ale sami se nezmůžou na víc než na tiché protesty. Nikdo z nich nemá dostatek kuráže jakkoliv jednat. A tak vzniká obrovské napětí, které se nemá kudy ventilovat ven a tak účastníky přivádí do ještě větší a větší trapnosti. Celé toto napětí je vytvořeno uměle a kontrastuje s formální autenticitou snímku.

Na druhou stranu díky tomuto uměle vytvořenému napětí, může umísťovat postavy do daleko vypjatějších situací a nutit je řešit otázky, které by je vůbec nikdy nenapadly. Jestli je možné člověku, který je nám odporný – domnělému pedofilovi – věnovat trochu lidské tolerance, trochu základní slušnosti. Může nechat postavy reagovat emocionálněji a důkladněji vyjevit svoji povahu – i její jiné stránky, které v sobě úmyslně potlačují. V jedné scéně přítomnost pedofila vyvolá hlasování o tom, jestli s nimi může zůstat nebo jestli bude vyhnán a tato otázka pochopitelně vzbudí bouřlivé reakce. Kde však v tom hledat komedii? Snad jen v bizarnosti celé situace a v jejím urputně vytrvalém setrvávání v ní.

Většina zápletek se nese v duchu komedie omylů, resp. komedie záměn. Pedofil ve skutečnosti není pedofil, vedoucí si myslí, že jeho ženu svádí jeden z hostů, ale jde o nešťastnou záměnu jmen a tak podezírá někoho druhého, kdo je v tom nevinně. Když se s ním vedoucí setká, snaží se mu ve vši asertivitě dát výstrahu. Smějeme se tomu, jak se ve své nevědomosti a povýšenosti shazuje – ztrapňuje (trapnost vnější). Trapnost záměn spočívá v tom, že divák narozdíl od postav přesně dopředu ví, kdo je kdo a směje se potom nepřiměřenému jednání nebo velkým rozpakům. Nedočkáme se žádné pointy, překvapivého odhalení. Ale můžeme vidět, jak je situace postavám nepříjemná a jak nevědí, jak na ni slušně reagovat. A tak nereagují vůbec. Domnělý pedofil raději zůstává pedofilem, domnělý svůdce krčí rameny. Divák je chytřejší a může se jim škodolibě zasmát. Všechna ta trapnost vzniká z toho, že postavy jsou pod tlakem a nemají kam utéct z Markovy laboratoře. Avšak tato trapnost až na výjimky nemá komediální účinek, chybí jí autenticita, kterou jí autor vzal svými zásahy, a tak působí samoučelně. Byť se autor snaží shazovat ji (a také sám sebe) záměrnými technickými nedokonalostmi. *„Když například Mariana straší představa pedofila Radka, je to ukázáno v té nejblbější obrazové dvojexpozici, kdy se na pozadí přes hlavu psa promítá Radkova hlava. Jde o tak laciný efekt, že tato lacinost slouží jako vtíp sama o sobě a nabaluje se na předchozí rovinu vtípu, protože Radek ve skutečnosti není*

*pedofil; je za něj jen shodou okolností pouze považován a vinou vlastní blbosti hodlá tuto identitu dále předstírat.*⁴⁷

Jindy však pracuje s trapností natolik zručně, že mu umožní metaforicky vyjádřit to, o co se snažil celý film, a používá k tomu protahovaný gag, který je inspirován němou groteskou. Honičky jsou archetypálním gagem němé grotesky. Jak taková honička vypadá dle poetiky trapnosti, nám ukazuje závěrečná scéna filmu. Jiří utíká po poli. Jeho zoufalý plán jak okrást ostatní o sponzorský dar a uprchnout s manželkou vedoucího nikdo nevezal vážně. Ba naopak tím ostatní akorát naštvál, a teď se za ním ženou. Má náskok. Jeden z nich to však vzal zkratkou přes les a dostal se Jiřímu na dohled. A běží stále za ním. Už to vypadá, že se dostane i na dosah; běží kousek za sebou, ale protože běží stejně rychle, nemůže ho nikdy chytit. Oba mají stejně špatnou fyzičku a tak se každou chvíli zastaví, aby se vydýchali, a potom se zase rozběhnou. A mezitím už zašlo slunce...

Prvotní komika této situace spočívá v tom, že jeden honí druhého, a ačkoli ho má takřka na dosah ruky, tak ho stejně nemůže chytit. Čím déle ho však nemůže chytit, tím více situace nabývá na absurditě (protože to, že nikdo nikoho nechytí, jaksí odporuje pravidlům dětské hry na honěnou). Celá sekvence však trvá zhruba tři a půl minuty. Délka tohoto gagu funguje jako zcizovací postup, pomocí kterého se dává divákovi čas na to, aby si uvědomil, proč za sebou tito dva běží, resp. jak je vlastně jejich chování naprosto nesmyslné. Divák dostává čas na přemýšlení, čas na pochopení a soucit (nebo odsouzení). A zároveň délka tohoto gagu funguje jako gag samotný – je totiž **absurdně dlouhý**. Délka gagu odhaluje princip, jak je gag vytvořen, odhaluje autora, který si troufale dovolil gag natáhnout na takovou délku. Rozpoznání tohoto principu je zároveň pochopením gagu, ale smích, který vyvolává je už trpký, nervózní a rozpačitý.

Pointou gagu je jeho délka. Situace nijak nekončí. Prostě přestane. Najednou Jirka přestane utíkat.⁴⁸

⁴⁷ Fila, Kamil: Recenze: Nic proti ničemu jde proti všemu, co čekáme 11.10.2011
<http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/recenze/clanek.phtml?id=717122>

⁴⁸ Vrátili bychom se opět do hájemství grotesky, kdyby jeho pronásledovatel běžel dál. To že honička skončila, by pochopil až o chvíli později, čímž bychom odhalili mechaničnost tohoto pronásledování a mezi řádky mohli zobrazit i nesmyslnost tohoto počínání pomocí klasického gagu.

3.5.1 Shrnutí

Největší nedostatek filmu spatřuji v tom, že tak vytrvale sám sebe znevažuje a vzdoruje uchopení, až jeho komika přestává fungovat. Snímek střídá žánry tak svévolně, že je těžké rozlišit, jestli je možno vtip brát „vážně“ nebo ne. V jednu chvíli se z něj stává thriller o člověku, který musí skrývat svoji pravou identitu, jindy se snaží být vztahovým dramatem a z toho zase se stává komedií, dovedenou ad absurdum. S žánrovou mnohoznačností pracoval i Ivan Passer v *Intimním osvětlení*, avšak dokázal žánry jemně a citlivě skloubit dohromady. Petr Marek úmyslně boří iluzi jednotnosti, používá všemožných autorských naschválů a záměrně boří cokoli, v čem by se divák mohl orientovat. Diváka ignoruje. Z tohoto ohledu lze považovat tento film za experimentální a v rámci takového experimentu je legitimní vyzkoušet si, jak postavy mohou jednat naprosto iracionálně, a vytvářet jim k tomu naprosto umělé podmínky. Ovšem principy poetiky trapnosti příliš dál neposouvá.

„S Nic proti ničemu se do české kinematografie rozhodně nevrací duch Miloše Formana či Jaroslava Papouška. Nejde o nový Konkurs, Hoří, má panenka nebo Ecce Homo Homolka. Nepoužívají se neherci k docilování authenticity, ale relativně zkušení herci improvizují svým vlastním stylem a spoléhají na to, že „technické nedokonalosti“ jejich projevu budou považovány za autenticitu - anebo vtip, hru na autenticitu.“⁴⁹

⁴⁹ Fila, Kamil: Recenze: Nic proti ničemu jde proti všemu, co čekáme 11.10.2011
<http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/recenze/clanek.phtml?id=717122>

3.6 Největší z Čechů (2010)

„Já jsem jedinej, komu na tom filmu záleží.“

Před natočením Největšího z Čechů přišel Robert Sedláček s námětem na hraný dokument o Jiřím Čunkovi. Avšak takováto satira byla pro Radu Státního fondu pro rozvoj české kinematografie příliš nezvyklé a nejednoznačné sousto. „*Grantová komise se mě ptala: A to je jako pro Čunka nebo proti němu? Nebyli to schopni pochopit jen proto, že jsem z něj neudělal karikaturu.*“⁵⁰ A tak Robertu Sedláčkovi žádost o grant zamítla. Místo toho tedy natočil Největšího z Čechů. Je důležité celý příběh uvést, protože tvoří rámeček tohoto filmu. Robert Sedláček nenatočil hraný dokument, ale film, který si na hraný dokument pouze „hraje“. A autobiografické prvky, které jsou ihned jasné každému zasvěcenějšímu divákovi, podporují dojem věrohodnosti příběhu. Pracuje tedy s autenticitou podobně jako *Polski film* nebo *Nic proti ničemu* a částečně také *Medvídek* – herci v něm však nehrají sami sebe, ale hrají tvůrce filmu = režiséra (který se jmenuje křestním jménem také Robert), produkční, kameramana, atd. Ti se ocitli v podobné šlamastyce jako skutečný režisér filmu Robert Sedláček a aby si zajistili živobytí, musí přijmout zakázku pelhřimovské Agentury Dobrý den na natočení propagačního dokumentu o rekordmanech. Tvůrci umění musejí klesnout na podřadnou úroveň a točit film, který se jim nelíbí, se kterým vnitřně nesouhlasí a který nechtějí dělat. Ale dělají. Kvůli penězům. Rozpor jejich osobních estetických hodnot a úrovně produktu, který mají vytvářet, je přivádí do velmi nepříjemné, trapné situace – ze které by se chtěli vyvázat, ale nemůžou – a tu ona autobiografická autenticita ještě podporuje.

Možnosti neúměrného protahování situace a oddalování pointy si Robert Sedláček vyzkoušel už ve svém celovečerním debutu Pravidla lži. Zde tyto prostředky ještě neměly komediální charakter, ale sloužily spíše jako metoda práce s herci. Tváře představitelů snímal teleobjektivem, ještě i poté, co dořekli svoji repliku, čímž úmyslně oddaloval vyznění pointy. Díky tomu byli herci nuceni na svoji repliku reagovat – do jisté míry improvizovaně ji dohrát ve výrazu tváře. „*Sedláček tak dociluje mnohoznačnosti hereckého projevu i nejednoznačnosti vyznění scény.*“⁵¹ Buduje napětí. Toto napětí nemá komediální účinek, protože nevychází z absurdity

⁵⁰ Křivánková Darina: Chci film, který mnou otřese. In Reflex, č. 32, 2010, str. 49

⁵¹ DVOŘÁKOVÁ, Eva. *Dokumentární tendence a autenticita v českém hraném filmu po roce 2000*. Brno, 2011. Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně.

situace, uměle v ní nesetrvává. Do jisté míry je jeho účinek zcizovací, protože dává divákovi čas se v postavě zorientovat a jeho mnohoznačnou reakci rozklíčovat. Čas zvážit ještě i jiná východiska a motivace, která uvádí dialog. Čas přemýšlet o skrytém pozadí tohoto dialogu – ne nepodobně jako protahovaný gag v trapné komedii odhaluje skryté pozadí svého vtipu. Namísto postav nebo diváků jsou to spíš herci, kteří zažívají tísnivé pocity, kteří jsou zahrnuti do kouta a nuceni na situaci reagovat. V takovém případě se trapnost může stát i režijní metodou.⁵²

Možnosti komediálního žánru si vyzkoušel v následujícím filmu *Muži v říji*. Zde už natahování situace není záležitostí technickou, režijní, ale je s ní počítáno už ve scénáři. Děj filmu poskytuje výtečnou živnou půdu pro komedii trapnosti. Malá moravská vesnice se stane dějištěm evropské soutěže ve vábení jelenů. Avšak kvůli drobným komplikacím se nedaří udržet vážnost celé akce tak, jak byla plánována, a pod naleštěnou rouškou pozlátka začínají prosvítávat skřípající soukolí a skrývaná maloměšťáckost místních lidí (a nejen jich).

Robert Sedláček v tomto filmu používá mnoho různých komediálních žánrů a postupů. Jejich mísení si ukážeme na jedné sekvenci:

1. Začíná statickým záběrem v pokoji, jemuž vévodí absurdně velká hlava jelena. Jsme svědky rozpačité schůzky Franty (Jaroslava Plesla) a Evy (Evy Vrbkové), která přijde k němu domů. Jejich nejistota, nervozita, málomluvnost vytvářejí napětí, které hraničí s trapností, ale samo o sobě komický účinek nevyvolává. Sotva Franta dočte „chytrý“ citát z knížky, je na Evě, aby zareagovala. Ve své rozpačitosti nedokáže rychle reagovat a po chvíli přemýšlení jen rádoby uznale zamručí. Její zamyšlení vyvolalo napětí, které kontrastuje s nedostatečnou intenzitou její reakce. Vážnost Frantova přednesu prozrazuje, že čekal větší nadšení a její reakce tuto vážnost shazuje a odhaluje jistou křečovitost celé situace. Toto napětí nemá daleko k trapnosti, kterou bychom mohli nazvat **trapností konverzační**.

2. Scéna na kolotoči kontrastuje se staticností předchozí scény. Kamera se otáčí společně s kolotočem, na kterém sedí Franta za Evou, a usmívají se. Můžeme tuto scénu chápat jako parodii na motiv, který jsme viděli už mnohokrát jinde, na kliše, které vyjadřuje partnerskou harmonii, spokojenost, štěstí. „*Nastává vzájemné*

⁵² Tento způsob práce s herci není žádnou novinkou. Kupříkladu i Forman vedl herce tak, že jim dialog nejprve předříkal a potom je nechal tápat v paměti a opatrně volit slova. Pokud jim replika vypadla, byli nuceni improvizovat, dokud se nepřestalo natáčet. A pokud šlo o neherce, byla pro ně nepohodlná už samotná přítomnost kamer.

*souznění postav, které je uspokojením i pro diváka, pro kterého by byla výpověď scény takto dostačující, jenomže Sedláček nechává scénu plynout dál*⁵³. Náhle romantická hudba ustane – plastový koník se s Evou utrhne a Eva spadne. Ve své překvapivosti bychom mohli tuto situaci považovat za gag, ale docela zvláštního druhu. Podle definice se každý gag skládá s očekávání a pointy. Zde je však očekávání zredukováno na minimum, aby byla posílena nečekanost pointy. Kůň se nahodile utrhne. Tento moment funguje parodicky ve vztahu ke klišovitosti celé scény, nahodilý gag idylu ponížíže doslova zpět na zem.

3. Scéna dále pokračuje. Franta se vrhá za Evou, zbrkle ji bere do náručí a utíká s ní dovnitř. Ve své zbrklosti a neohrabanosti však s ní naráží do zdi a do nábytku. Ocitáme se v žánru fyzické komedie, v hájemství klasického gagu. Jeho nemotornost kontrastuje s tím, jak čekáme, že by taková scéna měla vypadat – jako scéna milostného vítězství, kdy si hrdina nese svoji vyvolenou v náručí. Ale svojí nemotorností vážnost takového obrazu shazuje.

4. Vtom zazvoní starosta. Franta otevírá ještě v šoku. Starosta oznamuje, že kolotoč povolí. Není pro něj jednoduché vymáčknout se. Zde končí jeden boj. Starosta ustoupil. Ale otřesený Franta zaraženě mlčí. Ocitáme se zase v konverzační trapnosti. Starosta za každou svojí větou udělá několikavteřinovou pauzu; zdlouhavost jeho řeči je téměř neúnosná. Je zde vytvářeno napětí pomocí pauz – pomocí trapných chvílí ticha. Napětí vzniká i v kontrastu toho, co se v dialogu odehrává – konečně mu přislíbil povolení, ale ještě zdálky k nám doléhá vrčení motoru kolotoče, který se před chvílí rozbil. Napětí vzniká z toho, že se situace nikam nehýbe, protože Franta nehodu nepřizná.

Právě se před námi promítla celá plejáda komediálních postupů a prostředků. Všechny měly za cíl vybudovat napětí. Avšak jeden prostředek zde zůstává upozaděn – pointa. A tak se veškeré napětí nemá kde vybit.

V *Největším z Čechů* už s pointami pracuje a používá je v rámci úmyslného natahování situace. Příkladem může být scéna, ve které natáčejí výkon rekordmana, který umí vypít láhev piva pod vodou nejrychleji na světě. Jeho výkon se však nepodaří natočit na první pokus. Ani ne proto, že by něco ve štábu nefungovalo, ale dílem nešťastné náhody, která je přirozenou součástí života. Diváka však překvapí zuřivá

⁵³ DVOŘÁKOVÁ, Eva. *Dokumentární tendence a autenticita v českém hraném filmu po roce 2000*. Brno, 2011. Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně.

reakce rekordmana, který tak vyjeví svoji skutečnou, cholericou povahu. Nepovede se jej natočit ani podruhé – kvůli špatnému zvuku. Divák už čeká málem hysterický záchvat, a také se ho dočká. Rekordman, který se snaží před kamerou působit co nejlépe, si je vědom toho, že neustálé opakování svého výkonu jeho jedinečnosti nepřidává. A nepřimo se tak snažení rekordmanů ironizuje. Potopí se pod hladinu potřetí. Zde už se jeho reakce nedočkáme. Scéna končí stříhem ještě dřív, než se stihne vynořit nad hladinu, ještě před pointou, která při třetím pokusu chybí. Podle komediálního pravidla tři⁵⁴ by třetí pokus měl být nečekaně vypointován. Zdá se, že chybějící pointa odkazuje k trapnosti – třetí pokus není překvapivý, ba přímo naopak. Avšak ani **trapnost nemůže pointu** postrádat bezezbytku, její absence působí nahodile – a tedy není zač tvůrce odměňovat smíchem. Divák všechny informace dostal – pochopil přetvářku, pochopil i ironii jeho snažení. Avšak aristotelský očistný smích mu režisér nedopřeje.

Hlavní postavy zažívají pocit trapnosti ze svých respondentů. Jejich rekordy jsou často naprosto bizarní, ale sami rekordmani si to neuvědomují a počínají si se smrtelnou vážností. V jedné scéně vazač skulptur ze slámy (Igor Chmela) vypráví o svém „umění“ s nábožnou úctou a vyjmenovává, co všechno tomu musel obětovat. Avšak jeho vážnost je přehnaná. Režisér je svědkem jeho vnějšího (neuvědomělého) ztrapňování. Cítí potřebu se zasmát, ironicky jeho počínání zlehčit, shodit. Ale nemůže si to dovolit a proto musí v sobě **zadržovat** smích. Musí dodržet určitý dekor, profesionalitu. A v této křeči se tvoří i komické napětí. Smějeme se místo něj – abychom mu ulevili.

Do podobně nepříjemné situace se dostávají ve scéně, kdy rekordní sběratel čtyřlístků (Martin Myšička) zkouší jeden čtyřlístek najít. Ale k jeho smůle se mu to nedaří. Čím více se snaží, tím spíše je nám jasné, že bude neúspěšný. Situace, ve které se nic neděje, přestože by si všichni zúčastnění přáli, aby se něco dělo, je velmi trapná. Uvádí je do rozpaků, zoufalého čekání na rozuzlení a zázračného sběratele staví zpět mezi obyčejné smrtelníky, přestože on sám má pocit, že mezi ně nepatří. Jeho trapnost je vnější i vnitřní zároveň, protože se snaží svoje rozpaky nedat najevo.

⁵⁴ V angl. Rule of three; podle lat. rčení *Omnia tria perfecta sunt* (Všechno dokonalé se vyskytuje ve trojici). Princip spočívá v tom, že stejný vtip se zopakuje třikrát, avšak naposled v nečekané variaci. Tři jsou ideální počet na vytvoření pravidla a třetí případ, který toto pravidlo nečekaně poruší, vytváří pointu.

Téměř dokonale protahovaný gag uvidíme ve scéně, kdy se další rekordman potápí na čas. Jenže kameraman uprostřed vypne kameru, protože se nic neděje. Režiséra tím naštve, protože délka toho výkonu je součástí rekordu a její záznam je důkazem onoho rekordu. Ale zároveň se v této situaci vyjevuje skutečnost, že celý rekord opravdu je vizuálně nezajímavý. Napětí vzniká v průběhu gagu, kdy se dozvíme, že kamera je vypnutá a proto celý neopakovatelný záběr vyjde nazmar. Nerozhodnost z toho, co si v takové chvíli počít vede k trapnosti. A musejí v ní setrvat až do konce. Pointa není vtipná ani překvapivá, humor vzniknul z napětí v jejím průběhu.

Přistižení v inkriminované situaci je nepříjemné a trapné především pro toho, kdo se v ní ocitl. Většinou máme tendenci s ním soucítit. V jednu chvíli se kameraman filmu ocitne v dost bizarní situaci – odskočí si do lesa a se staženými kalhotami ho načapají malé děti, které si tam hrají na indiány. Absurdita situace je vyhnána až do extrému, aby byla komika co nejlepší. Moment překvapení je komický. Scéna by mohla vést až do trapné pointy, avšak její potenciál je nevyužit. Sotva kameraman děti okřikne, rozutečou se. Pokud by zůstaly stát jako přikované, nutily by kameramana v absurdní situaci setrvat. Tato možnost není využita a tak komika těží především ze své absurdity a ne z trapnosti. Pokud se vyskytne možnost využít principů trapnosti, není třeba po nich sahat okamžitě. V tomto případě by ona trapnost byla spíše samoúčelná a jediná věc, kterou by mohla odhalit, by bylo kameramanovo pozadí.

Trapnosti se velmi dobře daří na dlouhé stopáži. Čím je scéna delší, tím větší potenciál má. V závěru se dočkáme velmi dlouhého záběru (1m 30s). Jeden z posledních rekordmanů – mohutný tlustoch – se vznáší k nebi na jeřábu zavěšený za ocelové háky zabodnuté do zad. Už samotná délka záběru, který svojí kompozicí kontrastuje s dosavadní amatérskou stylizací, působí jako zcizovací prvek. Prvotní překvapení z bizarnosti této produkce rychle vyprchá. Scéna však stále trvá a v divákovi hlodá nejistota, jestli náhodou něco nepřehlédnul, jestli mu režisér nenabízí něco dalšího, něco, co by délku záběru ospravedlňovalo. V závěru scény se rekordman vznese do výšky kostelní věže a v její blízkosti působí jako vznášející se buclatý andělíček. Tato asociace je natolik překvapivá a vzdálená původnímu obrazu obtloustlého hromotluka, že se divák může rozesmát podruhé. A směje se překvapivosti nenadálé asociace – klasickému gagu. Který je notně podpořen předchozím budováním očekávání v nekonečně dlouhé scéně. Poetickým záběrem důmyslně vrcholí celý film – juxtapozicí nebeského a přízemního, vysokého a

nízkého. Spojení, které nemá daleko ke kýči. Ale nemohu se ubránit dojmu, že kýčovitost rekordmanského festivalu a celého jejich pachtění touto metaforou úmyslně ironizuje.

3.6.1 Shrnutí:

Forma „hraného hraného dokumentu“ tvoří konstrukci, která obaluje sbírku samostatných anekdot, které tvoří jednotlivé výkony rekordmanů. Realističnost dění na obrazovce podporuje i zvolená forma, záměrně nemotorná, záměrně amatérská, záměrně televizní v tom nelichotivém smyslu slova. „*Hluboce se nudím a zažívám pocit trapnosti a naleštěné šmíry u filmů, jako je Avatar nebo Sin city, Thermopyly 300 a tak podobně.*“⁵⁵ Díky tomu snad lépe vynikne ironie ke svým protagonistům i k respondentům. Které někdy hrají profesionální herci, a jindy skuteční rekordmani. V tom asi spočívá největší mystifikace filmu, který jinak mystifikačním dokumentem není. Proč používá profesionální herce namísto rekordmanů? „*Trapné situace, které jsou v životě furt dokola, nemusíte prožít, ale zinscenujete je jako dramatickou analýzu a díky hercům a vlastnímu textu dotáhnete přesně, kam jste chtěl.*“⁵⁶ Sedláček zobrazuje a využívá trapnost zcela vědomě a poučeně. A z výčtu uvedeného výše, z rozmanitosti všech použitých možností, prostředků a odstínů trapnosti, je jasné, že jí užívá nejpropracovaněji. Možná je však její rozmanitost příliš obšírná a ambiciózní. Komedii často prospívá jednoduchost, která dává vyniknout zobrazovaným kontrastům a pointám. Právě upozadování point a znejišťování výpovědi filmu odvádí pozornost od toho, o co by tu mělo jít především – o komedii. Pokud tento film (snad trochu nespravedlivě) srovnáme s filmy ze šedesátých let, analyzovanými v první polovině práce, můžeme uznat, že co do prostředků, prošla poetika trapnosti velkým vývojem a vůbec nepůsobí zastarale. Avšak ve srovnání s tímto filmem, jsou to velmi jednoduché filmy, jednoduché příběhy. Jejich účinek je koncentrovanější a jednoznačnější. „*Nejednoznačnost vyznění je možná jedním z důvodů, proč si diváci (zatím) složitě hledají cestu k Sedláčkovým filmům.*“^{57 58} Masový divák, zdá se, (ještě)

⁵⁵ rozhovor Kamila Fily s Robertem Sedláčkem, in: FILA, Kamil. Robert Sedláček: Můj film prý předznamenává konec světa. [online]. 26.8.2010 [cit. 2013-05-19]. Dostupné z: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/novinky/clanek.phtml?id=675655>

⁵⁶ Tamtéž.

⁵⁷ DVOŘÁKOVÁ, Eva. *Dokumentární tendence a autenticita v českém hraném filmu po roce 2000*. Brno, 2011. Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně.

není připraven promyšlenost estetiky trapnosti přijmout, a dává přednost jednoduchosti.

⁵⁸ A platí to i pro jeho poslední film, politický thriller *Rodina je základ státu* (2011), jehož čísla návštěvnosti nebyla dvakrát uspokojivá.

4 Závěr

Svému zkoumání jsem podrobil pět filmů ze šedesátých let a šest filmů, které lze považovat za současné, u kterých lze pozorovat, že se snaží vyvolat komický účinek pomocí pocitu trapnosti. Jak už jsem zmínil v úvodu, tyto filmy tvoří pouze výběr z komedií, které bych zde mohl uvést. Úkol této práce spočívá v prozkoumání různých odstínů, kterými trapnost disponuje a možností, se kterými pracuje, ne ve vytvoření komplexního seznamu filmů, ve kterých se objeví nějaký náznak trapnosti – ať už záměrně, anebo nedopatřením, jako vedlejší produkt nepodařeného vtipu. Rovněž jsem se nepokoušel o komplexní analýzu těchto filmů, vždyť středem zájmu této práce je humor a metody, kterými jej lze vytvořit. Snaha po komplexnosti by byla odbíháním od tématu, které by pro cíl a závěr této práce nemělo žádný užitek.

Srovnával jsem filmy ze šedesátých let, které se těšily úspěchu u diváckého publika, i u mezinárodních porot (Lásky jedné plavovlásky a Hoří, má panenko získaly nominace na Oscara, Intimní osvětlení získalo Národní cenu americké kritiky) se současnými filmy, které získávají rozporuplné recenze a jejich divácká účast je neuspokojivá. Zdánlivě je toto srovnání nespravedlivé. Ovšem z mnoha styčných bodů a podobných prostředků, které používají, lze usuzovat, že navazují na žánr komedie, který byl u nás vytvořen před padesáti lety. Jedním z mých záměrů bylo dokázat, že současná, v mnoha ohledech „módní“ estetika trapné komedie a její prostředky byly vytvořeny a používány už v šedesátých letech a že svoje kořeny má právě v Čechách. Není třeba se domnívat, že je nutné přebírat vzory ze zahraničí. Tato poetika byla už dávno s úspěchem používána u nás. Zdá se logičtější navazovat na vlastní kulturní tradici. Není důvod žít v sobě pocit malého národa, který se musí učit od ostatních. Není důvod v sobě žít tuto autorskou frustraci; mohla by nakonec vést k pocitu vlastní trapnosti.

Po prozkoumání řady možností, jak lze využít pocitu trapnosti ve filmové komedii, je nutné odpovědět na otázku, kterou jsem si položil v úvodu a která zatím zůstala nezodpovězena (a to nejen v této práci). Co je to estetika trapnosti? Trapnost vychází z nepříjemného pocitu, z nepatřičnosti. Vyplyvá z nepříjemných stavů oslabení, bolestivého zasažení, strachu ze zesměšnění. Má svůj původ v banalitě a především v uvědomění si této banality. Trapnost je bezděčným voláním o pomoc. Je to pocit, se kterým má zkušenost každý člověk, je to zkušenost bytostně lidská. Smát se neštěstí,

zdá se být škodolibé. Trapnost je satirická, její smích hraničí s výsměchem. Její výsměch je dvojsečný, protože srovnáním s vlastní lidskou zkušeností s trapností se smějeme částečně také sobě. Smíchem činíme trapnosti užitečnou službu – dáváme tím najevo, že jsme ji poznali, prokoukli. Díky tomu se zdá být snesitelnější.

Poetika komediální trapnosti **má svůj původ v nepříjemném pocitu, jehož napětí je natolik nesnesitelné, že je třeba jej odlehčit smíchem.**

Protože má trapnost mnoho různých forem a mnoho různých odstínů (ostatně jim byla věnována největší část této práce), může být tato definice pouze takto obecná.

Vůči aktérům, kteří trapnost zakoušejí, je trapnost krutá a nespravedlivá. Stejně jako příčiny, které ji spouštějí, může být banální. Jak poetiku trapnosti učinit estetickou?

Trapnost nesmí být výsledkem autorské zvěle. Neměla by prvoplánově parazitovat na lidských emocích. Neměla by být pouze výsměchem lidskému neštěstí, lidské nedokonalosti, lidské povaze. Protože taková trapnost je banální a nedůmyslná.

Trapnost může v sobě ukrývat i příčiny tohoto pocitu, mezi řádky být nositelem ještě dalších informací. Informací, které vedou k pochopení tohoto pocitu, k soucitu. Trapnost může odhalit nefunkčnost nějakého vybudovaného zdání. Může odhalit to, co se jen tváří navenek jako dokonalé, ale uvnitř, pod líčidly skrývá to, co nechce, aby se ostatní dozvěděli. Přetvářka, která je odhalena, vede k trapnosti.

Nemusí jít pouze o přetvářku politickou, nemusí jít pouze o nefunkční společenský systém. Trapnost je především příznak lidské povahy – právě proto jsou komedie ze šedesátých let funkční ještě i dnes. Právě proto, že s vlastní trapností má každý svoji vlastní zkušenost a každý den ji na vlastní kůži pocítujeme. Proto je to poetika, která není odkázaná pouze na určitou dobu, na konkrétní historický kontext. Dokonce se zdá, že je tato poetika čím dál aktuálnější.

*„Každá komunikace probíhá v překladu.“*⁵⁹ napsal Márquezův překladatel Gregory Rabassa. Komedii můžeme považovat za jistou formu překladu. Pokud chceme tlumočit nějakou myšlenku, snáze se nám to podaří prostřednictvím komedie. Smích v mozku uvolňuje endorfiny, které prolomí obranu předpojatosti a umožní přijmout i

⁵⁹ vlastní překlad. z angl. orig.: „Every act of communication is an act of translation.“ RABASSA, Gregory. If this be treason: translation and its dyscontents : a memoir. New York: New Directions Book, 2005, 189 p. ISBN 08-112-1619-5.

jiný nabízený úhel pohledu, než je ten náš. Nelze předávat myšlenku způsobem: „Tak, teď ti povím něco chytrého, dávej dobrý pozor.“ Komédie však dokáže podvratně sdělovat myšlenky způsobem, že to ani nepostřehneme. Komedii není radno považovat za lehkovážný žánr. Tvůrci filmů v žánru tragikomedie, nebo hořké komedie, nebo realistické komedie, apod., aspirují na to předávat kromě smíchu i vážné poselství. Ale stejně jako podle definice tragikomedie pouze nespojuje tragické a komické v jedno, ale důmyslně nahlíží na vážnou látku komickým způsobem; rovněž je možné myšlenky, názory, otázky, pochybnosti tlumočit prostřednictvím komedie. Prostředky komedie trapnosti, pokud jsou používány „esteticky“, nám dávají tuto možnost.

„Hlavní myšlenka byla prý ta, že jim Sókrates dokazoval, že týž muž má umění skládat komedie i tragédie a odborně vzdělaný básník tragický že jest i básníkem komedií. Ale oni valně nesledovali těchto myšlenek, které jim byly dokazovány, a dřímali...“⁶⁰

⁶⁰ PLATÓN, *Symposion*. 6. opr. vyd. Praha: Oikoymenh, 2005, 85 s. Platónovy dialogy, sv. 4.

Použité informační zdroje

- ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: GRYP, 1993, 67 s
- BERGSON, Henri. *Smích*. Praha: Naše vojsko, 2012, 189 s
- BOČEK, Jaroslav. *O komedii*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1963, 117 s.
- BORECKÝ, Vladimír. *Odvrácená tvář humoru: (ke komice absurdity)*. Liberec: Dauphin, 1996, 198 s.
- BROUK, Bohuslav. *Jazyková komika*. Praha, 1941.
- CHAPMAN, Graham. *Monty Pythonův létající cirkus: nic než slova*. Vyd. 1. Praha: Argo, 1999
- DARWIN, Charles. *Výraz emocí u člověka a u zvířat*. Praha, 1964.
- GEJGUŠOVÁ, Ivana. *Úvod ke studiu literární komiky*. Vyd. 1. Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2003, 39 s.
- HAVEL, Václav. *Anatomie gagu*. Praha: Mladá fronta, 1966.
- HORŮNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 3. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, 204 s.
- DIZDAREVIČ, Jasmin. *Konkurs na režiséra Miloše Formana*. 1. vyd. Praha: AG kult, 1990, 127 s.
- FOLL, Jan. *Miloš Forman*. 1.vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1989, 44 s.
- FORMAN, Miloš a Jan NOVÁK. *Co já vím?: autobiografie*. 1. vyd. Brno: Atlantis, 1994, 237 s.
- KALINA, Ján Ladislav. *Filmový smích a jeho zákonitosti*. Bratislava, 1967.
- LIPŠANSKÝ, Jan. *Český film 1990-2007: sborník kritik, recenzí a úvah*. České Budějovice: Nová forma, 2009, 331 s.
- PAPOUŠEK, Jaroslav. *Černý Petr*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1965, 161 s.
- PAPOUŠEK, Jaroslav. *Ecce homo Homolka*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2002, 93 s.

PŘÁDNÁ, Stanislava. *Miloš Forman: filmař mezi dvěma kontinenty*. Vyd. 1. Brno: Host, 2009, 372 s.

URBANOVÁ, Eva, Blažena URGOŠÍKOVÁ a Jitka PANZNEROVÁ. *Český hraný film: Czech feature film*. Praha: Národní filmový archiv, 2004, 4. sv.

VORÁČ, Jiří. *Ivan Passer: filmový vypravěč rozmanitostí, aneb, od Intimního osvětlení k Nomádovi*. Vyd. 1. Brno: Host, 2008, 318 s

RABASSA, Gregory. *If this be treason: translation and its dyscontents : a memoir*. New York: New Directions Book, 2005, 189 p. ISBN 08-112-1619-5.

PLATÓN, *Symposion*. 6. opr. vyd. Praha: Oikoymenh, 2005, 85 s. Platónovy dialogy, sv. 4.

KLUSÁKOVÁ, Jana: „*Všechno je jinak*“. Rozhovor s Jaroslavem Papouškem. *Mladý svět*, 31, 1989, č.18

KŘIVÁNKOVÁ, Darina: *Chci film, který mnou otřese*. In *Reflex*, č. 32, 2010, str. 49

HOLÝ, Zdeněk. *Kritika_Medvídek_není důležité to pochopit, důležité je to přijmout*. *Cinepur*. 2007, č. 53.

PASSER, Ivan. *Intimní osvětlení*. *Film a doba*, XII, č. 1 (leden 1966), s. 48.

ABRHÁMOVÁ, Božena (Boca): *Filmové herectví dnes*, Diplomová práce na FAMU, Praha, 1966, s.51

DIZDAREVIČ, Jasmín: *Satirická veselohra Miloše Formana*. Diplomová práce. FAMU. Praha. 1988.

DVOŘÁKOVÁ, Eva. *Dokumentární tendence a autenticita v českém hraném filmu po roce 2000*. Brno, 2011. Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně.

www.aktualne.centrum.cz

<http://zkarlovyhvaru.blog.respekt.ihned.cz>

www.kultura.idnes.cz

www.tvtropes.org

www.csfd.cz