

O grotesknosti a ironii v hraném filmu

Bc.Martin Velič

Diplomová práce



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

ABSTRAKT

VELIČ, Martin. O grotesknosti a irónií v hranom filme [diplomová práca]. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Fakulta multimediálních komunikací; Ústav audiovize a animace. Teorie a praxe audiovizuální tvorby- Režie a scenáristika. Školitel: prof. Stanislav Párnický, ArtD. Zlín: FMK UTB, 2015.

Predstavená diplomová práca prináša rozbor základných estetických kategórií komiky, jej vývoj a vplyv na súčasnú kinematografiu. Teória humoru je široká oblasť a táto práca si nekladie ambíciu podrobne zanalyzovať každú žánrovú figúru komiky. Ponúka ale stručný pohľad na genézu jednej z oblastí smiechovej kultúry- grotesky a grotesknosti, ktorá vo významnej miere ovplyvňovala charakter literárnych a dramatických útvarov. Rozoberá význam jej vplyvu na kinematografiu, vznik filmovej grotesky a jej otcov a v závere analyzuje groteskné prvky v diele Woodyho Allena, Quentina Tarantina.

Kľúčové slová: komika, groteskno, teória humoru, karnevalová kultúra, commedia dell'arte, Charlie Chaplin, film Diktátor, Woody Allen, Quentin Tarantino

ABSTRACT

VELIČ, Martin. About the grotesque and the ironic in feature film [diploma thesis]. Tomas Bata University in Zlín. Faculty of Multimedia Communications; Audiovisual Arts Studio. Theory and practice of audiovisual production – Directing and Screenwriting. Instructor: prof. Stanislav Párnický, ArtD. Zlín: FMK UTB, 2015.

This diploma thesis analyses the fundamental aesthetic categories in comedy, its development and influence on contemporary cinema. As the scope of humour theory is broad, this work does not seek to provide a detailed analysis of each genre concept within comedy. However, it explores the genesis of one area in laughter culture, namely, the grotesque. To a large extent, it had strong impact in literature and drama. This work analyses the effects of the grotesque on cinema and its creators. In its conclusion this thesis analyses grotesque elements in the works of Woody Allen, Quentin Tarantino.

Keywords: comedy, grotesque, humour theory, carnival culture, Commedia dell'arte, Charlie Chaplin, Dictator the movie, Woody Allen, Quentin Tarantino

"Sú dve podmienky komickosti - jasnosť a nepredvídanosť. A jedine dve zábrany smiechu - súcit a rozhorčenie."

Henri Marie Beyle

Za trpezlivú a ochotnú pomoc a množstvo prínosných rád, ďakujem vedúcemu svojej práce, pánovi prof. Stanislavovi Párnickému ArtD.

OBSAH

ÚVOD	6
I TEORETICKÁ ČÁST	7
1 O HISTORICKOM VÝVOJI KOMIKY A JEJ ESTETICKÝCH KATEGÓRIÁCH	8
1.1 O KOMIKE V ANTIKE A GRÉCKOM DIVADLE.....	8
1.2 O STREDOVEKEJ ĽUDOVEJ KULTÚRE SMIECHU A KARNEVALOVEJ KULTÚRE.....	10
1.2.1 Commedia dell'arte.....	12
1.2.2 Groteskná komika a grotesknosť romantizmu.....	13
1.3 O TEÓRII KOMIKY, JEJ KATEGÓRIÁCH A VZÁJOMNÝCH VZŤAHOCH MEDZI NIMI.....	14
1.3.1 Konfigurácia komiky.....	16
1.3.1.1 O humore.....	16
1.3.1.2 O irónií.....	17
1.3.1.3 O naivite.....	18
1.3.1.4 O absurдите.....	18
1.3.1.5 O karikatúre.....	19
2 O HISTÓRII GROTESKY V HRANOM FILME	20
2.1 O NÁSTUPE CHARLIEHO CHAPLINA.....	20
2.2 THE GREAT STONE FACE.....	26
2.3 O HAROLDOVI LLOYDOVI A HARRYM LANGDONOVI.....	28
2.4 O LAURELOVI A HARDYM.....	30
3 O GROTESKNÝCH PRVKOCH A IRÓNII VYBRANÝCH AUTOROV SÚČASNÉHO FILMU	31
3.1 KRÁTKO O GROTESKE 60. A 70. ROKOV.....	31
3.2 GROTESKNO WOODYHO ALLENA.....	32
3.3 GROTESKNO QUENTINA TARANTINA.....	35
ZÁVĚR	39
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	40

ÚVOD

Matka vraví dcére: „Ach, dcéra moja, smutné chýry počula som o tebe. Šepká sa, že sa vraj opíjaš liehovinou!“ dcéra na to: „Neverte mamička, ani som o takom nápoji nikdy jakživ nepočula, kedy tedy kúpim si trochu tej slivovičky alebo borovičky, ale nech skame-niem, ak som sa ja kedy opila liehovinou.“ Takto vyzerali vtipy v 19. storočí v slovenskom humoristicko-satirickom časopise Černokňažník. V každej historickej epoche, v každom regióne, v každej sociálnej vrstve a kultúrnom prostredí bola povaha toho, čo je smiešne, zábavné, iná. Pritom vtip ako taký je len jedným z veľkého množstva podkategórií komiky a komična, spolu s humorom, absurditou, naivitou, iróniou, či skôr ich ďalších kategórií ako paródia, satira, karikatúra, cynizmus, groteska, burleska, či fraška.

Definície týchto pojmov sa rôznia v závislosti od hľadiska ich skúmania, či už sa jedná o disciplínu estetickú, filozofickú, či psychologickú. Práve preto sa tieto pojmy často zamieňajú a zmiešavajú a ich interpretácia je neraz nesprávna, resp. v kontexte danej vednej oblasti nevhodne použitá. Všetky sú však súčasťou jedného ústredného samostatného odboru, ktorým je komika.

Ozrejmieni pojmov sa venujem v prvej časti práce, kde používam chronologickú metódu výkladu estetickej kategórie grotesky. Nie je však ambíciou tejto kapitoly detailne charakterizovať diachrónny vývoj grotesky. Druhá časť práce používa tematickú metódu výkladu. Opisuje dobový kontext a prierez vývoja grotesky v hranom filme od jeho zakladateľov. V tretej kapitole popisujem na dielach vybraných súčasných režisérov Quentina Tarantina, a Woodyho Allena, akým spôsobom dokáže filmová reč prehovoriť groteskne a ironicky.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 O HISTORICKOM VÝVOJI KOMIKY A JEJ ESTETICKÝCH KATEGÓRIÁCH

1.1 O komike v antike a gréckom divadle

Prvými známymi teoretikmi komiky boli Platón a Aristoteles. Najmä u Aristotela, v jeho diele *Poetika*, komédia spájala estetický moment s momentom morálnym, poučovala a ľudí líčila horšími, než v skutočnosti boli (na rozdiel od Aristotelovej tragédie, ktorá vykresľuje ľudí lepšími, ako sú). „*Dieło musí byť krásne a krásne je len to, čo je dobré.*“¹ Z gr. kalos- krásne a agathos- dobré, čiže kalokagatia (nie úplne presne interpretovaná ako spojenie fyzickej a duševnej krásy). Kalokagatia je sociokultúrny fenomén, ktorý má povahu ideálu včleňujúceho sa do modelov ovplyvňujúcich život človeka v procese socializácie, ako akési nasmerovanie, ktoré je cieľom výchovy človeka ako tvora kultúrneho. Sémantika slova hovorí o teleologickejšti tejto koncepcie a anticipuje tak aj Aristotelove „to agathon“, čím predkladá zmysel života pomocou ktorého je možné dosiahnutie cieľa „eudaimonia“. Tým, že človek začína vnímať účelnosť života, vynaňuje sa tak z mytologickej predstavy osudovosti života, z ktorej nie je možné nájsť východisko. Dobré je v tomto zmysle to morálne, na základe Aristotelovho učenia o cnostiach, a príčinami komična môžu byť znehodnotenie, podceňovanie, degradácia a prevaha, či už morálna, estetická, či fyzická. Aristoteles za smiešne považoval znetvorenie, či deformáciu, alebo chyby krásy, v dôsledku čoho boli v antických divadlách neodmysliteľnou súčasťou komické masky. Tie v kontexte situácie naberajú na smiešnosti, najmä spájaním protikladov krásneho a šeredného, alebo nezmyslom- keď si napríklad škaredá postava o sebe myslí, že je krásna.

Aristotelova *Poetika* položila základy dramatického umenia, na ktorých sa stavia dodnes. A toto umenie je tu charakterizované ako istá forma napodobovania- *mimésis*.² To je definované ako „...zobrazenie vážneho a uceleného deja s určitým obsahom, a to takého, pri

¹ ARISTOTELES. *Poetika*. Preložil: Miloslav Okál, Peter Kuklica. Bratislava: Tatran, 1980. s. 17 - 20

² ARISTOTELES. *Poetika*. Překlad: Milan Mráz. 8. vydání. Praha: Svoboda, 1996. s. 1447

ktorom sa používa reč skráslená v každom úseku príslušnými prostriedkami zvlášť, dej sa nerozpráva, ale predvádzajú sa konajúce postavy.“³

Staroveký Rím na rozdiel od antického Grécka dramatickému umeniu toľko neprial, v arénach sa stali hlavným zdrojom zábavy pre masu gladiátorské hry. Vstup na ne bol zväčša zadarmo a divákovi sa tiež rozdával chlieb, vďaka čomu sa stali tieto brutálne súboje na život a na smrť dostupnými pre všetky sociálne vrstvy. Vzdelaní Rimania však dávali naďalej prednosť divadlu, kde v tejto dobe dominovala práve komédia a fraška.

Rímsky antický architekt a inžinier Marcus Vitruvius Pollio venuje jednu kapitolu svojho diela *Desať kníh o architektúre* s názvom *Nástenné maľby a úpadok tohto umenia* práve tomuto typu ornamentu. Vitruvius je zástancom tradičného mimetického umenia a ku grotesknému ornamentu sa vyjadril nasledovne: „*Zpodobením totiž vzniká obraz toho, čo skutočne existuje alebo čo existovať môže, napr. lidé, budovy, lodi a ostatní věci, z jejichž konkrétně vymezené tělesnosti se berou předlohy pro vytváření podoby. [...] Tyto realistické předlohy však zkažená móda nyní odmítá. Neboť na omítkách se malují spíše nepřirozené nestvůry než věrné obrazy konkrétních předmětů. [...] Přitom lidé, kteří takové lži vidí, je nehanějí, naopak v nich mají zálibu a nedbají na to, zda z nich něco může ve skutečnosti existovat, či nikoliv. Tam to tedy dopracovala nová móda, že špatní kritikové usvědčují z neumělosti dokonalé umění; chatrnými úsudky zatemněná mysl pak nemá dost síly, aby za dobré uznala to, co je jediné slučitelné s důstojností a podstatou krásna.*“⁴ Vitruvius tento groteskný ornament považuje za nevhodný, pretože degraduje krásno.

Groteskný typ obrazovosti zažíval rozkvet najmä v neskorej antike a to vo všetkých typoch umenia, či literatúry a aj pod vplyvom východných kultúr získaval novú podobu. „*Antická estetika a umenovedné myslenie sa však rozvíjalo v riečišti klasickej tradície, a preto sa grotesknému typu obrazovosti nedostalo ani stabilnému zovšeobecňujúcemu názvu, či termínu, ani teoretickému uznaniu, či objasneniu.*“⁵

³ ARISTOTELES. Poetika. Preklad: Milan Mráz. 8. vydání. Praha: Svoboda, 1996. s. 1449

⁴ VITRUVIUS POLLIO, Marcus. Deset knih o architektuře. Praha: Svoboda, 1979. s. 247-248.

⁵ BACHTIN, Michail Michajlovič. François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Přeložil Jaroslav Kolár. 2. vydanie., Praha: Argo, 2007. s. 39

Antické groteskno Michail M. Bachtin rozdeľuje na tri vývojové etapy:

- archaické groteskno
- groteskno klasickej epochy
- neskoro antické groteskno

Vo všetkých troch týchto fázach sa začali formovať základné prvky realizmu, ktoré grotesknosť ovplyvňovali v ďalších historických obdobiach až dodnes.

1.2 O stredovekej ľudovej kultúre smiechu a karnevalovej kultúre

Groteskný realizmus sa za stredoveku rozvíjal v systéme tzv. ľudovej smiechovej kultúry, alebo inak karnevalovej kultúry, ktorá vyvrcholila v renesančnej literatúre. Práve v renesancii sa po prvý krát objavuje aj pojem „groteska,“ no zo začiatku len vo veľmi úzkom význame. Etymológia tohto slova pochádza z talianskeho „grotta“, tj. jaskyňa, alebo podzemie, nakoľko pri vykopávkach Titových kúpeľov v Ríme, koncom 15. storočia, bol objavený dovtedy neznámy druh rímskeho ornamentu- „la grottesca.“

Tento ornament zaujal súčasníkov svojou fantastickosťou, veselosťou a svojou slobodnou hrou na seba naviazaných rastlinných, zvieracích a ľudských tvarov. Nekládol však medzi ne striktné hranice, ktoré fungujú v reálnom svete, naopak, výrazne tieto hranice narúšal a jednotlivé prírodné ríše navzájom premiešaval. „*V tejto ornamentálnej hre sa cíti výnimočná sloboda a ľahkosť umeleckej fantázie, pritom sa táto sloboda pociťuje ako veselá a skoro smejúca sa voľnosť. Onen veselý tón nového ornamentu pochopili a reprodukovali Raffael a jeho žiaci vo svojich napodobeninách groteskných ornamentov, keď nimi pomalovali vatikánske loggie.*“⁶ Napriek tomu, že sprvu sa výraz „groteska“ vzťahoval iba na spomínaný druh rímskeho ornamentu, v skutočnosti bol tento ornament len malým fragmentom rozsiahleho sveta grotesknej obrazovosti, ktorý fungoval v období staroveku a ďalej sa rozvíjal počas celého staroveku a renesancie. Losev pripomína, že grotesky sa počas renesancie tešili veľkej obľube. V jej estetickom povedomí boli vnímané tieto fan-

⁶ BACHTIN, Michail Michajlovič. François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Přeložil Jaroslav Kolár. 2. vydanie., Praha: Argo, 2007. s.40

tastické ornamenty z rastlinnej a živočíšnej ríše dôkaz umeleckého génia a schopnosti pri-
spieť k pretváraniu prírody.⁷

V divadelnej kultúre stredoveku prevládalo najmä náboženské divadlo- založené na kres-
ťanských zvyklostiach, či biblických príbehoch. Tvorili sa veľkonočné hry, či vianočné
hry, obľúbené boli témy Starého a Nového zákona, či životy svätých- tzv. mirákulá (najmä
o živote Panny Márie). Hry organizovala predovšetkým cirkev, no postupom času sa uspo-
riadateľmi stávali aj obce, cechy, či bratské spolky.

Sekulárny svet stredoveku bol s tým duchovným do veľkej miery prepojený, napriek tomu
sa však popri náboženskom divadle vyvinulo nezávisle od neho divadlo svetské. Jednalo sa
najmä o ľudové slávnosti, veselé veršované výstupy, obľúbené paródie cirkevných obra-
dov, či dramatické monológy, ktoré zväčša opisovali nejakú nerosť, alebo slabosť. Práve
tento útvar sa neskôr vyvinul do zrejme najpopulárnejšieho žánru stredovekého divadla-
frašky. Fraška sa vyznačovala množstvom groteskných prvkov, svojou veselou formou,
ktorá často až na hrane obscénosti rozosmievala publikum a tiež svojou satirickosťou.
Postavy boli jednotné, komické vyznenie mala na svedomí najmä stereotypizácia jednotli-
vých charakterov, čo neskôr nadobudlo až moralizujúcu podobu a vznik nového útvaru-
morality, v ktorej alegorické postavy znázorňovali mnohé ľudské neresti a cnosti.

*„Obscénosť a velebenie odlišného a groteskného sa vyskytuje v satirách na vidieckeho
chrapúňa a na karnevalových slávnostiach práve v súvislosti so životom prostého ľudu. Ide
o dva značne odlišné javy. Existuje bezpočet textov [...], ukazujúcich vidiečana ako ne-
chutného chlapíka, ochotného podvádzať svojho pána, špinavého a páchnuceho (v jednom
prípade poháňač oslov, idúci okolo voňavkárskeho stánku, natoľko zatúži po oných vô-
ňach, že omdlíe a spamätá sa až potom, čo mu dajú pričuchnúť k mrkve), občas aj ako
Priápa deformovaného nechutnými pohlavnými znakmi.“⁸* Eco sa však domnieva, že takýto
obraz páchnuceho sedliaka nie je celkom ukázkou ľudového zmyslu pre komično, ale skôr
prejavom nedôvery a pohrdania feudálnych pánov a cirkevných hodnostárov voči obyvate-
ľom vidieka. Zásadným rozdielom je, že sa nebavili spolu s nimi, ale až so sadistickým
pôžitkom sa obveseľovali na ich účet. Na druhej strane boli mešťania hrdinami grotesknej
fašiangovej paródie, či iných karnevalových slávností, v ktorých dominovali obscénne ges-

⁷ LOSEV, Aleksej Fedorovič a Vjačeslav Pavlovič ŠESTAKOV. *Dějiny estetických kategorií*, s. 398.

⁸ ECO, Umberto. *Dějiny ošklivosti*. Preložila: Iva Adámková a kol. Praha: Argo, 2007. 137 s.

tá, kostýmované paródie a groteskné zobrazovanie tela. Príznačné boli maškary, paródia na posvätné veci, rúhanie, komické masky a grimasy bláznov. Všetko to slúžilo najmä na výsmech, čo sa však tolerovalo len počas karnevalových slávností- mimo nich fungoval tradičný poriadok a úcta ľudu k hierarchiám.

K prerodu grotesknosti dochádza po strate živých kontaktov s ľudovou pouličnou kultúrou. Tu sa dostávame k tzv. formalizácii karnevalových groteskných obrazov, z ktorých sa dá čerpať rôznymi spôsobmi na odlišné ciele. Umelecká sila karnevalovej grotesknej formy sa prejavila vo všetkých významných počinoch tejto doby, ako commedia dell'arte (ktorá je najväčšou mierou ovplyvnená karnevalizmom), Molièrové komédie (taktiež späté s commediou dell'arte), komické travestie 17. storočia, či Voltairové a Diderotové filozofické romány. *“Karnevalová groteskná forma je vo všetkých týchto prejavoch – pri všetkých rozdieloch v ich charaktere a zameraní – nositeľom analogických funkcií; sankcionuje voľnosť fantázie, umožňuje spojovať rôznorodé javy a zblížovať vzdialené, pomáha oslobodiť sa od panujúceho názoru na svet, od všetkej konvencie, od banálnych právd, od všetkého obyčajného, obvyklého a všeobecne prijímaného, umožňuje vidieť svet nanovo, dáva poznať relatívnosť všetkého existujúceho a naznačuje možnosť úplne iného usporiadania sveta.”*⁹

1.2.1 Commedia dell'arte

Commedia dell'arte je prvé profesionálne divadlo v Západnej Európe. Jej zjednodušená definícia ju charakterizuje ako taliansku ľudovú komédiu s maskami a pevnými typmi, v ktorej profesionálni herci improvizujú. Vyvinula sa z troch základných prameňov- z antického divadla (z gréckej a rímskej komédie, ktorá často využívala masky, archetypy, či pantomímu), stredovekého divadla (najmä frašky a morality, akrobacie, kaukliarov, či žonglovania) a napokon karnevalovej kultúry. Striktne definovať commediu dell'arte len ako improvizovanú komédiu masiek hranú profesionálmi je však trochu zavádzajúce. Herci mali mnoho krát text daný a často ani neboli profesionálmi, no museli mať popri divadle

⁹ BACHTIN, Michail Michajlovič. François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Přeložil Jaroslav Kolár. 2. vydanie., Praha: Argo, 2007. s.52

platenú prácu. Napríklad aj Shakespearovu spoločnosť tvorili neherci. Čo ale *commedia dell'arte* vystihuje bezpochyby, je improvizácia a pevné typy.

Pevné typy sú v groteskných útvaroch častým prvkom dodnes, čo platí aj pre kinematografiu. Analógiu s filmovou groteskou však môžeme najväčšími badať na umení hercov. Množstvo komediantov *commedia dell'arte* totiž cestovalo zo svojim divadlom do cudziny (väčšinou si ich obyvatelia mesta vyslovene objednávali), kde nepoznali reči. Ak chceli herci zaujať svoje publikum, museli svoje výrazové prostriedky na vystúpeniach postaviť na silno mimickom herectve a výraznej gestike. To je typické aj pre nemú grotesku dvadsiatych rokov minulého storočia. „*Commedia dell'arte* ešte k tomu poskytovala príklad herectva, vzdialeného akémukoľvek psychologizmu, ktoré sa celkom opieralo o starostlivo prepracovanú techniku tela, zároveň však bolo úplne schopné predstavovať citové hnutia.“¹⁰

Ďalším podobným znakom je časté používanie karikatúry. Herci *commedia dell'arte* boli často mestským publikom prizvaní na ich podujatia, aby tam stvárnil karikatúry neoblíbených šľachticov, či mestských úradníkov.

Neodmysliteľnou súčasťou *commedia dell'arte* bol fenomén masky- nie však v doslovnom slova zmysle. Maska tu nadobúda nový význam a síce *maschera*, čiže maska ako postava, pričom bola táto maska hercovi prisúdená a ten ju často „nosil“ po celý život. Nemusel však nutne používať masku fyzicky- jednalo sa skôr o masku, ktorá predstavovala charakter danej postavy.

1.2.2 Groteskná komika a grotesknosť romantizmu

Bádatelia Möser, zaoberajúci sa *commediou dell'arte* a Flögel, ktorý sa venoval stredovekej grotesknosti vnímali grotesknosť len cez jej komiku. Pojednávali o grotesknosti len cez smiechový princíp, ktorý pokladali za veselý a radostný. Veselosť a komičnosť nepochybne patrí medzi základné črty grotesknosti, no je skôr jej vonkajším prejavom. V dobe pôsobenia Mösera a Flögela zrovna grotesknosť vstupovala do novej vývojovej fázy. Grotes-

¹⁰ BARBA, Eugenio. – SAVARESE, Nicola. Slovník divadelní antropologie – O skrytém umění herců.

knosť prežíva svoju vlastnú renesanciu a získava úplne iný rozmer a to práve v dobe preromantizmu a raného romantizmu. Prvky karnevalovej kultúry a jej hľadania na svet po formálnej stránke zostávajú, no grotesknosť sa stáva formou subjektívneho, individuálneho názoru na svet, ktorá je veľmi vzdialená ľudovému karnevalizmu. Cervantesovskú a rebalaisovskú optiku divania sa na svet priniesol *Tristram Shandy* Laurence Sterna, ktorý mal na romantickú grotesknosť výrazný vplyv a podľa Bachtina ho môžeme považovať za jej zakladateľa.

Ďalšími z nových druhov grotesknosti boli čierny román, alebo nemecká dramatika *Sturm und Drang*, kde sa nové formy grotesknosti prejavovali asi najoriginálnejšie.

„Romantická grotesknosť je veľmi významný a vplyvný jav svetovej literatúry a dramatiky. Bola do značnej miery reakciou na tie prvky klasicizmu a osvietenstva, ktoré boli príčinou obmedzenosti a jednostrannej vážnosti týchto prúdov: na suchý racionalizmus, na štátne a formálne logické autoritárstvo, na inklináciu k hotovosti, dovršenosti a jednoznačnosti, na didaktickosť a utilitarizmus osvietencov, na naivný, alebo oficiálny optimizmus, a pod. Romantická grotesknosť to všetko odmietala a opierala sa skôr o renesančnú tradíciu.“¹¹

1.3 O teórii komiky, jej kategóriách a vzájomných vzťahoch medzi nimi

Pojem *komika*, ako už bolo spomenuté pochádza z gréckeho *komikos*, ktoré sa viaže ku gréckej komédií a neskôr nadobudlo tiež význam smiešnosť. Smiech a úsmev sú rozhodne sprievodným javom komiky (nie však nevyhnutne) a v emocionálnej rovine sú dôsledkom čohosi šťastného, či veselého, pričom ich súvzťažným momentom a korelátom je čosi komické, smiešne. Faktom ostáva, že smiech, na rozdiel od plaču, je jedným zo znakov, odlišujúcich človeka od zvieratá, i keď plač rovnako nebýva bežným javom u subhumánnych bytostí, existujú spôsoby, akým vedia vyjadriť bolesť. Podobná analógia medzi spôsobmi reagovania zvieratá a ľudskej bytosti vo veci smiechu by sa v tomto prípade hľadala ťažko. Môžeme teda tvrdiť, že smiech spolu so vzpriameným postojom, rečou, myslením, či imagináciou, je doménou najvyššieho stupňa živočíšnej ríše.

¹¹ BACHTIN, Michail Michajlovič. François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Přeložil Jaroslav Kolár. 2. vydanie., Praha: Argo, 2007. s.67

Mimo ľudskej sféry teda vôbec o komične hovoriť nemôžeme- komično mimo nej totiž neexistuje. Krajina môže mať vzhľad krásny, alebo ohavný, no ťažko smiešny. Taký vzhľad jej môže dať jedine ľudské publikum, ktoré ho vníma v kontexte niečoho komického. Rovnako zviera môže byť smiešne, no zväčša vďaka ľudskému správaniu, či výrazu podobnému človeku. A čokoľvek komické potrebuje v prvom rade publikum a to tiež nie hocaké. Teoretik komiky Henri Bergson si myslí, že ideálnym publikom komiky je publikum silne racionálne, pokojné a harmonické. „*Prirodzeným prostredím komična je ľahostajnosť. Najväčším nepriateľom smiechu je cit. To neznamená, že sa nemôžeme smiať osobe, ktorá v nás vzbudzuje súcit, či náklonnosť, na niekoľko momentov však musíme na túto náklonnosť zabudnúť a umlčať svoj súcit. V spoločnosti čisto rozumových bytostí sa už pravdepodobne nedá plakať, ešte stále sa však dá smiať.*“¹²

Uplatnenie komiky teda vyžaduje momentálnu necitlivosť srdca a nutnosť čistej rozumovosti. Nie je to však samozrejme tak, že by smiech, či úsmev ako také potrebovali bezcitnosť. Jedná sa o jednotlivé teórie humoru, ako estetickej kategórie- konkrétne teóriu *superiority*, teóriu *inkongruencie* a teóriu *relaxácie*. Bergson ďalej pripomína, že nutnosť onej rozumovosti je tiež závislá na spojení s rozumami iných a osamelý divák len ťažko docení komično bez dostatočnej ozveny. Naš smiech je zväčša smiechom nejakej skupiny.

Stendhal píše „*Zívame, keď vidíme zívať druhých. Z podobnej príčiny sa v početnej spoločnosti šíri smiech.*“¹³ Vyplýva to podľa neho z fyzického a nervového vzťahu, rovnako ako pri zívaní, no zároveň zo vzťahu duševného na základe predstavy o vlastnej prevahe nad komickou osobou, či situáciou, podporenou rovnako smejúcim sa okolím. Takúto predstavu spôsobujúcu smiech rozoberá teória nadržanosti (alebo inak- *teória superiority*). „*Ak chceme pochopiť smiech, musíme ho umiestniť do jeho prirodzeného prostredia, ktorým je spoločnosť – musíme mu vymedziť užitočnú funkciu, funkciu spoločenskú.*“¹⁴

¹² BERGSON, Henri. Smiech. Preložili: Eva Majorová, Ladislav Major. Praha: Naše vojsko, 2012. s.28

¹³ STENDHAL, O smíchu: úvahy o umění a společnosti. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1958, s. 17

¹⁴ BERGSON, Henri. Smiech. Preložili: Eva Majorová, Ladislav Major. Praha: Naše vojsko, 2012. s.31

1.3.1 Konfigurácia komiky

Zatiaľ, čo smiech je psychologickou reakciou na komiku, Borecký sa venuje jej estetickým východiskám. „*Ak je komično estetickou kategóriou, smiech je akýmsi psychosomatickým reflexom, ktorý nemusí mať s estetikou nič spoločné.*“¹⁵

Podľa neho z hľadiska estetických kategórií delíme komiku na štyri základné orientácie, ktoré sa následne vetvia na mnoho navzájom prepojených podskupín:

- Humor
- Irónia
- Absurdita
- Naivita

1.3.1.1 O humore

Pojem humor pochádza z latinčiny, znamenal vlhkosť, mok, a pôvodne označoval humorálne šľavy v ľudskom tele-temperamenty. Neskôr sa jeho význam mení na rozmar, vrtoch, či náladu a až koncom 18. storočia sa stáva smiešnosťou, alebo smiešnosťou predstierajúcou vážnosť. V Anglicku napríklad si však humor ponecháva dvojjvýznamnosť a isté etymologické úvahy vysvetľujú humor ako národný temperament, a zmysel pre humor ako národné špecifikum.

Z historického hľadiska je humor najmladšou konfiguráciou komiky. Rýchlo sa však rozvíjal a momentálne je neodmysliteľnou súčasťou každej kultúry, ako aj predmetom skúmania množstva vedných odborov od estetiky, filozofie, až po sociológiu, psychológiu a mnohé ďalšie.

V rámci estetických kategórií predstavuje humor sebaironický výsmech, ktorý je však podrobený vlastnej sebareflexii. Cez prizmu seba výsmechu vzťahuje smiech na vlastnú osobu a teda sa smeje sebe samému. Zahrnúť môže aj prostredie okolo seba, avšak bez útočivého

¹⁵ SOURIAU, Étienne. Komické. In *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994, s. 454.

ironického vyvrcholenia. „Z hľadiska subjektu ide o situáciu, keď sme schopní reflektovať v prvom rade vlastnú smiešnosť. Humor presahuje prostú sebaidentifikáciu v autonómnej morálke, akceptujúcej druhého.“¹⁶ V humore dominuje vtip, ktorý sa vyznačuje neočakávatelnosťou, výrazné sú hravé prvky. Humor je vo všeobecnosti láskavejší, od čistej komiky sa môže líšiť menej vážnou, ba až priam hlúpou formou. Komika má hlbší rozmer, preto je často kritickejšia.

1.3.1.2 O irónii

Pôvodný význam slova irónia (z gr. *eironeia*) znamenal pretváрку v systéme otázok, kde ten, čo otázky kladie, predstiera nevedomosť správnej odpovede. S ohľadom na Sokratovskú iróniu sa neskôr pridalo ešte ďalšie dotieravé kladenie otázok, ktoré dopytovaného miatli a nútili k sebareflexii.

Irónia má množstvo spoločných prvkov s grotesknom, satirou, absurditou, zároveň predstiera nevinnosť a využíva mód naivity. Nemusí byť nevyhnutne komická, no je na komicnosť využívaná. „Iróniu môžeme charakterizovať ako umenie povedať niečo, bez toho, aby to bolo skutočne vyslovené. Spočíva v tom, že sa hovorí opak toho, čo je myslené. Za vážnosťou sa skrýva výsmech, žart, pohrdanie, za okázalou chválou zničujúca kritika.“¹⁷

Douglas Colin Muecke sa snaží oddeliť iróniu od groteskna, satiry, či humoru. Zadefinoval štyri spôsoby, ktorými sa irónia prejavuje- neosobnosť, sebaíronia, naivita a dramatickosť. Zároveň vytýčil jej tri základné rysy- dvojzmyselnosť, zdanlivú nevinnosť a podstatným momentom obeť- čiže objektu, ktorý sa stáva terčom irónie, predmetom výsmechu. Moment obeť môžeme považovať za kľúčový bod irónie.

Irónia sa vedome zameriava na predmet, prípadne proti predmetu svojho výsmechu a cielene sa snaží dosahovať pocit superiority za pomoci posmeškov. Čo do kategórie iró-

¹⁶ BORECKÝ, Vladimír. Teorie komiky. Praha: Hynek 2000. S.41

¹⁷ BORECKÝ, Vladimír. Teorie komiky. Praha: Hynek 2000. s.30

nie nepatrí, je už spomínaná sebaíronia, nakoľko tá má zas prvky humoru. „*Irónia sa opiera o sebaidentifikáciu, ale nie je v nej vyzretá identifikácia sa s druhým.*“¹⁸

1.3.1.3 O naivite

Naivita sa môže objavovať ako jeden z prvkov humoru, či irónie a je zvláštnym spôsobom silne naviazaná na absurditu. Komický rozmer získala naivita až koncom devätnásteho storočia, kedy sa aj začala uplatňovať samostatne.

Naivita je nevinnosť, prostota, či jednoduchosť. Na jednej strane je určite doménou detí, pričom špecifickým prvkom takejto komiky je vtip vyslovený dieťaťom, ktoré ho nezamýšľalo ako vtip, no v kontexte je zrozumiteľný pre dospelú osobu. Na strane druhej je naivita príznačná pre primitívov a hlupákov, kde nadobúda opäť iný rozmer komickosti. Veľmi dôležitou oblasťou naivity je *nonsens*, nezmysel, hraničiaci s absurditou. „*Naivita predstavuje nevedomosť komického. Subjekt vytvára komiku mimovoľne, bez toho aby si to uvedomoval. Stáva sa tak predmetom smiechu pre druhých, ktorým je naopak komika zrej-má. Z hľadiska subjektu môžeme jeho situáciu vyjadriť: som na smiech, bez toho, aby som si toho bol vedomý.*“¹⁹

1.3.1.4 O absurdite

Naivita a nezmysel sú typické aj pre absurdnú komiku, nemá však rysy nevedomosti a práve vďaka nezmyslu je oslobodená od ironickej línie. Svojej absurdity je si ale plne vedomá a s nezmyslom operuje zámerne- vníma ho ako akúsi metaforu sveta. Absurdita sa dala pozorovať vo formách absurdného groteska už v dobe menippovskej satiry, no najväčšmi sa začala vyvíjať na prelome 19. a 20. storočia, najmä v kubofuturizme, dadaizme, či surrealizme a napokon aj v pop-arte. „*Absurdita prekračuje humoristický sebevýsmech presahom subjekt-objektovej polarizácie, ktorá však nie je nevedomá ako u naivity, ale*

¹⁸ tamtiež. s.40

¹⁹ BORECKÝ, Vladimír. Teorie komiky. Praha: Hynek 2000. s.40

*opiera sa o náhľad absurdity sveta. Absurdná komika participuje na kozmickej komike a vzdáva sa vedome humoristickej reflexie s plným vedomím vlastnej nepodstatnosti a bezvýznamnosti. V absurdite je autonómia prekonaná autenticitou.*²⁰

1.3.1.5 O karikatúre

Karikatúra síce patrí medzi nižšie podskupiny komicna. Rovnako ako v grotesknom dramatickom umení, aj tu hovoríme o výraznej miere preháňania- odtiaľ pochádza aj názov tejto komickej figúry (z tal. *caricare* – zveličovať, nafukovať, preháňať). Karikatúra je jednostranná a účelná, využíva charakteristické situácie, alebo špecifické znaky osoby, ktoré zvyrazňuje a komickým spôsobom protirečí skutočnosti. S cieľom vzbudení odboru, či poníženia, prípadne sebareflexie robí z predmetu čosi ohyzdnejšie, odpudivejšie, s využitím a nafúknutím jeho skutočných nedokonalostí. *„Umenie karikatúry spočíva v zachytení akéhokoľvek malého pokrivenia, grimasy, či deformácie, tým ich zveční a učiní lepšie viditeľnými.*²¹

²⁰ Tamtiež, s.42

²¹ BERGSON, Henri. Smiech. Preložili: Eva Majorová, Ladislav Major. Praha: Naše vojsko, 2012. s.24

2 O HISTÓRII GROTESKY V HRANOM FILME

2.1 O nástupe Charlieho Chaplina

Vznik filmu ako technický zázrak bratov Lumiérovcov umožnil prezentovať rôzne umelecké žánre v novej podobe.²² Žánre ako vedecká fantastika a komédia už nemali len literárnu či divadelnú podobu. Nadobudli charakter syntetického a audiovizuálneho druhu umenia, ktorého hlavným atribútom sa stala ikonickosť.

Netrvalo dlho a počas prvej dekády 20. storočia začínajú v hranom filme postupne dominovať komediálne prvky. Na filmovom plátne je vyobrazovaný človek a situácie zo života v neúmernej, zveličenej podobe, maximálne zosmiešňujúcej a prehnaná forma prepletá a variuje skutočné s fantastickým. Filmová groteska je najvlastnejším odborom začínajúcej kinematografie. Je teda jej najtradičnejším útvarom. Nie z literatúry a divadla, ale z pohybu a svetla sa začali skladať pohybové a fotogenické básne filmových grotesiek. Majú úplnú škálu smiechu pri neuveriteľnej dejovej rýchlosti, sú závratnou priepasťou smiešnosti a pôsobivou, neuveriteľnou karikatúrou.

Počas prvej dekády 20. storočia bola väčšina grotesiek založená na fyzickej akcii a išlo o krátke filmy, ktoré boli iba doplnkom hlavného programu. Niektoré krátkometrážne grotesky mali však paradoxne oveľa väčší úspech než „hlavný bod programu“.²³ Hviezdy ako Charlie Chaplin, Harold Lloyd a Buster Keaton používali silné príbehy podporujúce ich vycibrené fyzické gagy a svojim majstrovstvom v čisto vizuálnej akcii preslávili najprominentnejší a najtrvanlivejší žáner druhej dekády 20. storočia. Chaplin, Lloyd a Keaton stesňovali pohyblivosť a komediantov so svižnosťou zápasníka jiu-jitsu. Groteska a burleska ako veselá pieseň bez slov, nezmyselne komický kuplet, výbuch smiešnosti, sa stala svetom neskutočných zmätkov, bezcieľneho víru, čo letí vesmírom a vždy znovu vybuchuje smiechom.

V decembri 1913 prichádza Charlie Spencer Chaplin jr. do Keystone studios v Los Angeles, aby si podmanil Hollywood. V tom čase bol riaditeľom Keystone studios Mack Sen-

²² KUPSC, J. Malé dějiny filmu. Praha : Cinemax, 1999, s. 11.

²³ THOMPSONOVÁ, K. – BORDWELL. Dějiny filmu. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s. 162.

nett. V roku 1912 natáča prvý film *Cohen v zábavnom parku*, ktorý začal éru grotesky v hranom filme. U Sennetta vytvoril masku, resp. kostým tuláka, ktorý sa stal preňho príznačným na niekoľko desaťročí. Chaplinov kostým stelesňuje ošúchanú vznešenosť, skrachovaného aristokrata, ktorý sa pozerá chudobe do očí. Palička je symbolom úsilia o dôstojnosť a potmehúdske fúzičky svedčia o istej dávke samoľúbosti. Chaplin sa prvýkrát v tomto kostýme objavil vo filme *Kid Auto Races at Venice* (preložiť). Chaplin sa stal tvárou grotesky vo filme. Nasledovali filmy ako *Chaplin vo vohľadoch*, *Chaplin v boxerskom ringu*, *Chaplin tulákom*, *Chaplin bankovým sluhom*, *Chaplin námorníkom*, *Carmen* atď.

Chaplin ponímal grotesku ako pantomimické herectvo, t. j. jeho rečou je gesto a pohyb. Chaplin chápal, že film ako nemé umenie je v úplnom protiklade s divadlom, ktoré je umením hovoreného slova. Nemé umenie filmu podľa neho hovorilo len rečou pohyblivého obrazu. Všimnime si, že Chaplin ako filmový herec nehovorí, ale všetko vie povedať a vyjadriť svojím telom a pohybmi, gestami, pohľadom očí. Napríklad vo filme *Pútnik* vie zahrať výjav, kde káže o Dávidovi a Goliášovi, a urobiť ho niekoľkými výraznými a úspornými gestami úplne názorným a zrozumiteľným. Grotesku vnímal ako priestor pre čisté, samostatné filmové umenie, ako umenie pohybu, hry svetiel a tieňov, umenie, ktorého podanie a výraz sa nedeje prostredníctvom slova, ale prostredníctvom obrazu, umenia, ktoré hovorí k zraku.

A práve prostredníctvom zraku nám ukazuje groteskné scény. Moment, keď vietor niekomu chyť klobúk, nie je ešte samo osebe smiešne. Smiešny je však pohľad na jeho majiteľa, ktorý za ním beží s rozstrapatenými vlasmi a vejúcim plášťom. Ak sa človek prechádza po ulici, nie je v tom nič na zasmiatie. V Chaplinových filmoch sa hlavný hrdina dostáva do smiešnych alebo trápnych situácií, ktoré sú pre jeho blížnych podnetom k smiechu. Chaplinové filmy často ukazovali policajtov padajúcich do kanálových otvorov, do vedier s vápnom alebo z idúceho vlaku a vystavených všelijakým trampotám. Keďže sa zosmiešňujú a vysmieávajú zvyčajne osoby predstavujúce dôstojnosť a moc a často až priveľmi presiaknuté touto predstavou, pohľad na ich príhody vzbudzuje u publika dvojnásobnú chuť do smiechu, ako keby išlo o klasických, rovnako postihnutých občanov.

Chaplinove krátke filmy sú založené aj na osobe, ktorá nechce uznať, že sa s ňou deje čosi nezvyčajné, a tvrdošijne si stráži svoju dôstojnosť. Vo viacerých snímkach to ukazuje na opitej osobe, ktorá navzdory tomu, že aj reč, aj chôdza ju prezrádzajú, chce nás presvedčiť, že je celkom triezva. Je oveľa smiešnejšia ako úprimne veselý človek, ktorý svoju opitnosť nezakrýva a zabáva sa na tom, že si to niekto všimne. Opitosť na scéne býva zvyčajne

mierna a sprevádzaná úsilím o zachovanie dôstojnosti. Filmové štúdiá zistili, že takéto úsilie je smiešne a vyvoláva u divákov výbuchy smiechu.

Sám Chaplin tvrdil, že jeho filmy spočívali na tom, že sa dostal do trápnej situácie a takto získal príležitosť tváriť sa smrteľne vážne pri rozličných pokusoch vyzerať ako veľmi normálny gentleman. Nech už sa Chaplin nachádzal v akejkol'vek mrzutej situácii, dokonca aj keď spadol priamo na hlavu, jeho prvoradou starosťou bolo zdvihnúť paličku, vyrovnať si tvrdý klobúk a upraviť si kravatu. Keď takto postupoval, usiloval sa so svojimi prostriedkami narábať vždy úsporne. Tým máme na mysli, že ak jedna príhoda mohla vyvolať dva samostatné výbuchy smiechu, mala preňho väčšiu cenu ako dve samostatné príhody. Demonštrovať to možno na filme *Dobrodruh*, kde to Chaplin docielil tak, že sedel na balkóne s mladým dievčaťom a jedol zmrzlinu. O poschodie nižšie posadil za stôl úctyhodnú, silnú a elegantne oblečenú dámu. Zrazu, ako tak jedol, prekĺzla mu nohavicami lyžička zmrzliny a spadla z balkóna rovno tej dáme za krk. Prvý raz vyvolali smiech vlastné trampoty Chaplina, druhý raz a oveľa väčší smiech spôsobuje situácia, keď zmrzlina padne dáme za krk, na čo vzápätí vyskočí a začne jačať. Chaplin tu použil jeden fakt, ktorý však spôsobil trampoty dvom osobám a vyvolal dva výbuchy smiechu.

Chaplin sa často opieral o prirodzený sklon obecenstva zabávať sa na kontrastoch a prekvapeniach. Je všeobecne známe, že obecenstvo rado sleduje boj dobra so zlom, boháča s chudákom, šťastlivca so smoliarom. Kontrast vzbudzuje záujem obecenstva, a preto ho ustavične vidíme v Chaplinových filmoch. Napríklad pri scéne s prenasledujúcim policajtom, robí Chaplin policajta ťažkopádnym a nešikovným, zatiaľ čo sám seba, prepletaním sa mu pomedzi nohy, robí zo seba akoby obratného akrobata. Ak sa Chaplin už rozhodol pre involvovanie kontrastných prvkov do filmu, dával si záležať, aby kontrast náležite vynikol. Napríklad na konci filmu *Psí život* bol Chaplin postavený do role farmára. Chaplin sa nazdával, že by bolo smiešne, keby išiel na pole, vybral z vrecka jedno zrnko a zasadil ho do jamky, ktorú vyhlúbil prstom. O kladení dôrazu na vyniknutie kontrastu nasvedčuje výber lokácie pre natáčanie tejto scény. Producent našiel jednu farmu, ktorú Chaplin odmietol ako lokáciu pre natáčanie, pretože bola veľmi malá a nevytvorila by dostatočný kontrast k jeho absurdnému spôsobu sejbby jediného zrníčka. Mohlo by to byť síce dosť smiešne v pomere k malej farme, ale keď sa výjav nakoniec umiestnil na veľkú, konkrétne dvadsaťpäťhektárovú farmu, vyvolal obrovský smiech už vďaka samotnému kontrastu medzi jeho sejbou a veľkosťou farmy.

Na jednu rovinu s kontrastom staval prekvapenie. Nevyhľadával prekvapenie iba v celkovej kompozícii filmu, ale usiloval sa ovládnuť aj jednotlivé gestá tak, aby ony samy pôsobili ako prekvapenie. Pokúšal sa vždy novým spôsobom vytvoriť niečo neočakávané. Napríklad ak obecnstvo čakalo, že hlavný hrdina sa bude v určitom filme po ulici vláčiť pešo, vyskočil zrazu na auto. Alebo ak chcela filmová postava niekoho na niečo upozorniť, namiesto poklopania rukou na plece či zavolania na neho, strčil mu pod pazuchu paličku a láskavo ho k sebe pritiahol. Moment prekvapenia využíva napríklad vo filme *Chaplin vystaľovalcom*. Na začiatku filmu je vyklonený ponad zábradlie, vidieť mu len chrbát a na základe kŕčovitého mykania sa divák domnieva, že máorskú chorobu. No keby ju skutočne mal, bolo by chybou ukazovať to vo filme. Chaplin zámerne klamal diváka, lebo keď sa potom narovnal, vytiahol rybu na konci udice a divák vidí, že namiesto morskej choroby si jednoducho rybačkou krátil dlhú chvíľu. Tento moment prekvapenia vyvoláva u diváka ohromný smiech, na rozdiel od situácie, že má lenorskú chorobu.

Niektoré prvky využívané v krátkometrážnych filmoch Chaplin premietol aj do svojho celovečerného debutu *Kid* z roku 1921. Chaplin tu síce stále hrá tuláka, ale delil sa o slávu s výrazným detským hercom Jackiem Coogenom.²⁴ Oproti prechádzajúcim filmom sa prehľbil Chaplinov sociálny pohľad a jeho sympatie k poníženým. Takmer vždy sa za zákernosťou predmetu skrýva zákernosť spoločnosti. Reakcie Charlieho sú v *Kidovi* akousi revoltou. Zároveň prehľbením sociálnej kritiky a diferencovaním charakteru sa uvoľňuje i strnulosť umelého sveta z jeho predchádzajúcich filmov a namiesto konvenčného schematizmu prostredia nastupuje diferencované pozorovanie.

V čase, keď sa v Los Angeles premietal Griffithov film *Zrodenie národa*, Chaplin si ho takmer každý týždeň pozrel. Na symbolike *Kida* možno badať Griffithov vplyv. Napríklad keď maliar, t. j. Jackieho otec, zdanlivo náhodou zhodil obraz svojej priateľky do otvoreného ohňa alebo pri svadbe, ktorú pozoruje Jackieho matka, starnúci ženích stúpil na ružu, ktorá vypadla z nevestinho venca.

Chaplinov celovečerný debut už nie je len čírou groteskou, ale aj tragédiou. S nebývalou otvorenosťou nielen zobrazuje, ale aj kritizuje dobové sociálne pomery. V *Kidovi* možno identifikovať dve dejové línie, prvá zobrazuje chudobnú a druhá buržoáznu vrstvu spoloč-

²⁴ THOMPSONOVÁ, K. – BORDWELL. Dějiny filmu. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s. 162.

nosti. Väčší priestor síce dostala dejová línia s tulákom, t. j. pobaviť diváka, ale obratnosť ich záverečného prenutia je prejavom určitého boja za práva ľudu. Z krátkometrážnych filmov Chaplin do Kida preniesol prvky vhodného načasovania a momenty prekvapenia. V Kidovi je množstvo scén, kedy Jackie a Chaplin pred niekým utekajú a niekoho provokujú. Jackie a Chaplin sa vzájomne skvele doplňujú, čo najlepšie možno vidieť v dlhej scéne o ich úteku pred policajtom.

V roku 1919 založil Chaplin spolu s M. Pickfordovou, D. Fairbanksom a D. W. Griffithom vlastnú spoločnosť *United Artists*, pre ktorú nakrúcal filmy od roku 1923, a to až kým nemusel opustiť USA. V období, keď pracoval pre *United Artists*, sa Chaplin zameral výhradne na celovečerný film s epickou štruktúrou a so syntézou komiky a tragiky, sociálnej kritiky a sentimentálnosti. Do konca éry nemého filmu natočil pre *United Artists* filmy ako *Parížska metresa* (1923), *Zlaté opojenie* (1925) a *Cirkus* (1928).

Zlaté opojenie je hodnotené zo všetkých Chaplinových filmov za najvyrovnanejšie a najjednoduchšie dielo. Ide o Chaplinove prvé komplexné dielo. Tragika sa tu prelína so šťastím. Šťastne sa tu kumuluje tragika *Psieho života*, burleskná epika *Dobrého vojaka Chaplina* a poézia filmu *Chaplin dedinským hrdinom*. *Zlaté opojenie* sa však od iných Chaplinových filmov odlišuje tým, že tragikomické črty sú skôr vo vnútri človeka než mimo neho, skôr v jeho ľudskom uspošobení než v spoločenskom zriadení. Premiestňuje hrdinu zo súvekeho spoločenského prostredia do nehostinnej Aljašky obdobia 90. rokov, t. j. do historického „zlatého opojenia“. Vonkajšie okolnosti nie sú spoločensky podmienené, tak ako tomu bolo v jeho prvých krátkometrážnych filmoch. Charlie si sám privodzuje nešťastie, ale už nie svojou nezmieriteľnosťou, ale svojou precitlivosťou. Komika je tu skôr ladená smutne ako trpká, Chaplina nešťastie dojíma, ale nepoburuje.

Nemožno opomenúť aj dnes aktuálne dielo – *Diktátor*, v ktorom Chaplin zúročil svoje dlhoročné herecké a režisérské skúsenosti. Zároveň ide o prvý zvukový film, čím Chaplin dokazuje, že na rozdiel od jeho kolegov, éra zvuku neznamená preňho koniec kariéry. *Diktátor* je veľkolepou syntézou Chaplinovej tvorby, s novými gagmi a situáciami. Súčasne sa však lúči s imidžom dovtedajšieho groteskného Charlieho.

Okolnosti vzniku tohto filmového príbehu neboli ani zďaleka jednoduché. V čase, kedy *Diktátora* pripravoval pod kryptonymom „produkcia č. 6“, prebiehalo už prelúdiu k druhej svetovej vojne v podobe krvavého občianskeho konfliktu v Španielsku. Navyše nemecký konzul v Hollywoode Gyssling a veľvyslanec Dieckhoff pohrozili absolútnym

bojkotom amerických filmov v Nemecku, pokiaľ sa Chaplin, alebo nejaký iný tvorca odváži zosmiešňovať nacizmus. Aj definitívna podoba filmu prešla do newyorskej premiéry mnohými premenami. Chaplin, v ktorého vlastnej produkcii snímka vznikala, si mohol dovoliť improvizácie dialógov i hry hercov, nakrúcanie niektorých scén „na nečisto“, podobne, ako spisovateľ upravuje škrtmi, doplnkami a viacnásobnou štylizáciou text do definitívnej podoby.

Dej diktátora začína scénou z prvej svetovej vojny. Židovský holič Haru Tondadoz statočne bojujúci na fronte v roku 1914 stratí následkom zranenia pamäť, ktorá sa mu vráti až po dlhom liečení v nemocnici. Medzičasom krajinu, v ktorej žije, ovládne diktatúra despotického Adenoida Hynkela. Zápleтка filmu je založená na podobnosti Hynkela so židovským holičom. K ich zámene však dôjde až na konci. Chaplin majstrovsky stvárnil oba odlišné charaktery. V úlohe židovského holiča je takým, akého ho poznáme z jeho predošlých grotesiek – nezabudnuteľný roztržitý človečik, večný tulák s krivými nohami, ošarpanými topánkami a dobrým srdcom. Dej je doplnený aj o krásnu devu, Židovku, do ktorej sa holič zaľúbi. Spolu s ňou a ďalšími príslušníkmi tohto etnika potom bojujú proti príkormom zo strany nemeckých vojakov.

Hlavnými rysmi filmu sú jeho veľká komickosť na jednej strane a politické posolstvo na strane druhej. Komickosť spojená s ostrou satirou vážne témy filmu nezakrýva, naopak výrazne podčiarkuje. V tejto súvislosti možno spomenúť najmä scénu, v ktorej oba aspekty výborne prepájajú. Hynkel v nej sníva o dobytí sveta a predvádza bravúrny, až skoro baletný tanečný výkon s nafukovacou zemeguľou, ktorá však praskne a on sa s plačom zrúti na svoj pracovný stôl. Za pozornosť stojí aj slovná hračka v prípade Hynkelovho radcu Garbitscha, ktorého meno je vyslovované podobne ako anglické slovo „garbage“ (odpad). Tu možno vidieť narážky na Goebbelsa, ktorý bol Hitlerovou pravou rukou. V Napaloni môžeme zase vidieť Mussoliniho. Hynkel v mnohých scénach „oblbuje“ davy svojimi nenávisťnými prejavmi, ktoré nemajú hlavu ani päť. Chaplinom použitá kvázi nemčina sama o sebe nemá význam a zakladá si na absurdných slovách s nemeckým prízvukom.

Diktátor samozrejme obsahuje aj osvedčené Chaplinové vtipy. Spomenúť možno napríklad špagetovú bitku medzi Hynkelom a Napaloni. Chaplin v žiadnom prípade nešetril ostrými narážkami na adresu Hitlera. V mnohých scénach môžeme sledovať plamenné prejavy Hynkela sprevádzané zúrivou gestikuláciou a mimikou. A Hitler taký aj v skutočnosti bol. Hitler bol vo svojej podstate groteskná figúra, ktorá paradoxne ovplyvňovala masy.

Karikatúra Hitlera je takmer dokonalá a svojim zmyslom pre detailnosť dosahuje vykreslenie komparovateľné s plátnami Goyu, či Daumiera. Diktátor je nielen presvedčivý v tom, že dokáže rozosmiať divákov, ale nesie so sebou aj aktuálne Chaplinovo posolstvo, že diktátori sú smiešni a jeho úmyslom bolo prispieť k tomu, aby sa im smialo aj obecnstvo.²⁵

2.2 The Great Stone Face

Jedným z ďalších velikánov filmovej grotesky je Buster Keaton. V zábavnom priemysle začínal už ako malé dieťa, keď hral v skečoch svojich rodičov vo vaudeville. Vo februári 1917 vo veku 22 rokov pricestoval Keaton do New Yorku, kde získal zmluvu na broadwayskú revue „The Passing Show of 1917“. Osud tomu však chcel inak a deň pred zahájením skúšok stretol starého priateľa z vaudevillu Lou Angera, ktorého sprevádzal filmový komik Fatty Roscoe Arbuckle. V Keatonovi videli potenciál a tak koncom 10. rokov dostal priestor vo filmoch Arbucklea. Keaton filmovo debutoval v *Mäsiarskom učňovi* z roku 1917. Arbuckle chcel Keatona pôvodne obsadiť len do jednej scény, ten sa však v nej tak osvedčil, že ho zapojil do celého filmu. Tak sa z vaudevillového komika stal cez noc filmový herec. V rokoch 1917 až 1920 vytvoril spoločne s Alom St. Johnom hereckého partnera Arbuckla, s ktorým natočil sériu krátkometrážnych filmov.

Keaton si veľmi rýchlo osvojoval filmovú prácu a už pri svojom štvrtom filme *Fatty sa žení* bol asistentom réžie. V New Yorku natočil Keaton s Arbucklom ešte šesť filmov a potom sa celá spoločnosť presťahovala do Hollywoodu. V tomto období sa začali rýsovať typické vonkajšie prvky jeho filmovej postavy – splacnutý klobúk a jeho typická kamenná tvár bez akýchkoľvek mimických prejavov. Sám Buster Keaton vysvetľoval pôvod jeho kamennej tváre nasledovne: „*Už ako dieťa som sa poučil, že s tým u obecnstva najlepšie pochodím. Filmoví fanúšikovia tiež vzápätí objavili v mojej práci niečo, čoho som si vôbec nebol vedomý. Pár fanúšikov sa pýtalo, prečo sa ten malý muž vo filme nikdy neusmeje. To sme si doposiaľ nevšimli. Pozreli sme si tri krátke filmy, ktoré sme spoločne urobili, a zistili, že majú pravdu. Nebol to úmysel. Sústreďoval som sa na to, čo som práve*

²⁵ <http://www.jesensky.sk/index.php?lng=sk&page=publikacie&go=2&go2=46>

robil, a svoj výraz som si uvedomil, až ma naňho upozornili aj iní a až som uvidel tie filmy pri predvážaní.“²⁶

Buster Keaton bol popri Chaplinovi jediný komik, ktorý nevytvoril iba komickú postavu, ale rozvinul na jej základe vlastný štýl, ktorým podpisoval svoje najlepšie filmy aj ako režisér. Keaton vystupuje vo svojich filmoch ako *The Great Stone Face* (veľká kamenná tvár), ako muž, ktorá sa nikdy neusmeje. Jeho tvár však neprežrádza ľahostajnosť ale pokoj a úsilie sústrediť sa. Buster je prostoduchý a spočiatku sa zdá, že nedokáže čeliť životu. Rastie však počas situácií, keď naráža na rôzne problémy. Vo filmoch ich zvláda s krajným vypätím svojich chatrných duševných a telesných síl.

V období druhej dekády (do roku 1928) je Buster Keaton na vrchole. Než začal pracovať vo svojom vlastnom štúdiu na prvých sériách *Buster Keaton Comedies*, prijal hlavnú úlohu v celovečernom hranom filme *Hlupáčik* z roku 1920, filmovom spracovaní populárnej broadwayskej hry *The New Henrietta*, v ktorom stelesnil znudeného dediča, ktorého rôzne okolnosti vytrhávajú z letargie a nútia ho prežívať množstvo dobrodružstiev. Buster Keaton v roku 1920 získal svoj vlastný ateliér, kde sústredil veľkú časť personálu bývalej skupiny Arbuckla. V rokoch 1920 až 1923 do doby než prešiel k natáčaniu celovečerných filmov, natočil Buster Keaton niekoľko dvojcievkových komédií. Na všetkých týchto filmoch sa podieľal ako scenárista a ako spolurežisér spoločne s Eddiem Clinem. Spomenúť možno filmy ako *Frigo stavia dom* (1920), *Frigo na dvorení* (1920), *Frigo na divadle* (1921), *Frigo medzi Indiánmi* (1921), *Frigo a strážnici* (1922).

V roku 1923 Buster Keaton plynule prešiel k natáčaniu jeho vysnených celovečerných filmov. V období rokov 1923 až 1928 natočil Buster Keaton desať svojich najlepších celovečerných grotesiek. Spomenúť možno napríklad *Frigo, obeť krvnej pomsty* (1923), *Frigo ako Sherlock Holmes* (1924), *Frigo ako moreplavec* (1924), *Frigo a krava* (1925), *Frigo na mašine* (1927) atď.

Podľa filmovej kritiky najdokonalejším filmom Bustera Keatona bol *Frigo na mašine*, ktorý je založený na príbehu odvážnej záchrany za čias občianskej vojny. Keaton a Bruckman vytvorili takmer dokonale vyváženú štruktúru diela, evokujúcu dobové detaily a javiskovo

²⁶ HANISCH, M. Dodnes rozesmívajú milióny. Buster Keaton, Harold Lloyd, Laurel & Hardy. Praha : Panorama, 1982, s. 16 – 17.

vypracované gagy v rámci neprerušovaných záberov. Avšak ani tento film nedosiahol významný úspech.

V roku 1928 Buster Keaton prešiel do spoločnosti MGM, kde na rovnako vysokej úrovni vytvoril už len film *Kameraman*. Prestup do MGM bol prelúdiom pádu hviezdy Bustera Keatona. Odišiel z nezávislej spoločnosti, ktorá mu patrila a kde mal absolútnu slobodu tvorby. V MGM začal byť príliš obmedzovaný prísnyimi pravidlami „mamutieho“ štúdia. Keaton, doposiaľ zvyknutý natáčať svoje filmy bez scenára, bol šéfom výroby MGM Irvingom Thalbergom nútený točiť podľa scenára. Pri natáčaní už spomínaného filmu *Kameraman* sa dostal do sporu s Thalbergom, kedy Keaton pociťoval obmedzovanie zo strany spoločnosti MGM. Vzhľadom na to, že film sa natáčal v New Yorku a Thalberg sa nachádzal v Kalifornii, Keaton sa jedného dňa rozhodol zahodiť scenár (napísaný mimochodom 22 ľuďmi) a natočiť film bez neho. Možno preto sa *Kameraman* stal posledným skutočným „keatonovským“ filmom.

Po príchode zvuku mu už spoločnosť MGM nedovolila hrať preňho typické improvizované gagy na scéne. Jeho kariéra postupne upadala, keď sa firma na začiatku 30. rokov rozhodla skombinovať ho s agresívnejšou komikou Jimmyho Durantea. Od polovice 30. rokov Keaton natočil sériu bezvýznamných filmov a prijímal aj menšie role. Jeho popularita neožila až do jeho smrti v roku 1966.

2.3 O Haroldovi Lloydovi a Harrym Langdonovi

Podiel na vývoji grotesky v hranom filme nemal len Chaplin, ale aj ďalší komici zo školy M. Sennetta. Pravda, najväčší z nich bol Chaplin, pretože len on vytvoril vo svojom Charliem postavu dostatočne diferencovanú na to, aby sa ďalej vyvíjala. Iní komici však stroskotali na zvukovom filme, kedy obecenstvo kládlo na filmovú veselohru iné nároky než predtým.

K trendu dlhých grotesiek sa rýchlo pripojil Harold Lloyd s postavou mladíka v okuliaroch, ktorú si vytvoril koncom 10. rokov. Lloyd si zahral v rôznych typoch komédií, preslávil sa predovšetkým tými napínavými. Známa je jeho scéna z filmu *O poschodie vyššie*, v ktorej ambiciózný mladík zlezie po stene mrakodrapu, aby urobil reklamu obchodu, v ktorom pracuje. V niektorých filmoch hral zase mamičkinho maznáčika z malomesta,

ktorý sa stáva hrdinom, keď sa mu naskytne nejaká veľká príležitosť. V tomto smere možno spomenúť napríklad film *On zvádza dievčatá*, *On zázračným študentom*, *On hrdina dňa*.

Harolda Lloyda možno kriticky hodnotiť ako herca, ktorý na rozdiel od Chaplina či Keatona nebol „kompletným“, ale bola iba hercom v presne vyhranenej role, ktorej sa prispôboval dej filmov a gagy jeho filmov. Ani jeden z jeho filmov, ktorý režírovali spravidla priemerní režiséri, nemal individuálny štýl. Harold Lloyd stelesňoval amerického hrdinu, ale nie mýtického, ale aktuálneho, čo je presný protipól priekopníka Keatona – optimistického, konformistického a prispôsobivého karieristu. Jeho stereotypný úsmev vyjadroval opozíciu voči Keatonovi. Lloydova zvláštna komika bola založená na prepriatej horlivosti, akú prejavoval pri dodržiavaní spoločenských pravidiel a na jeho začiatočnej nešikovnosti. Spočiatku len imitoval Chaplina, ale od roku 1917 dal svojej postave charakteristické črty celkom netragického mladého malomeštiaka, ktorý sa každému prispôsobuje, je naplnený dobrou vôľou, absolútnou dôverou v spravodlivosť sveta, každému sa snaží vyhovieť. Je necitlivý voči poníženiu, možno sa mu vysmiať, trápiť ho, zneužívať.

Hviezdna kariéra Harolda Lloyda však netrvala tak dlho (ako napríklad u Chaplina), síce pokračoval aj v ére zvukového filmu, ale starnúci herec už nedokázal ukázať mladistvý image a odišiel do penzie.

O niečo neskôr do filmového priemyslu zavítal Harry Langdon než spomínaní komici. V rokoch 1924 až 1927 natáčal krátkometrážne komédie pre Macka Sennetta. V týchto komédiách utváral komickú podobu do istej miery odlišnú od jeho súperov. Langdon si pestoval detinský imidž a hral naivné a pomaly reagujúce typy. Vo filmoch stelesňoval detinskú povahu uprostred beznádejne dospelých ľudí. Jeho kriedovobiela tvár okrúhla ako mesiac, v ktorej oči akoby boli namaľované, a jeho primalé šaty svedčia o tom, že zaostával vo vývine. Na nároky „dospelých“ reaguje s úplnou nepripravenosťou, neunikne im svojím úsilím, ale iba vďaka šťastiu. Uprostred katastrofických a rizikových scénach sa pohybuje akoby s istotou námesačníka.

V polovici 20. rokov sa zaradil do skupiny hercov, ktorí natáčajú celovečerné snímky. V tomto období vznikli filmy ako *Tulák, tulák, tulák* (1926), *Silák Langdon* (1926) a *Všetko pre milenku* (1927). Langdon sa až do 40. rokov objavoval v rôznych filmoch. Prevažne išlo o malé úlohy, ale podobne ako u ostatných komikov tej doby, aj jeho hlavný pôvab závisel na vizuálnom humore. Preto éra zvuku pre Langdona znamenala koniec kariéry.

2.4 O Laurelovi a Hardym

Napriek tomu, že vyššie uvedení herci od krátkych filmov prešli k natáčaniu celovečerných filmov, aj naďalej žali úspech krátke grotesky, ktoré boli stabilnou súčasťou programov kín. Ich významným producentom bol Hal Roach, ktorý objavil Harolda Lloyda a Mack Sennett z Keystone. Pod ich vedením sa objavila nová generácia hviezd.

Najslávnejšími z nich sa stali Stan Laurel a Oliver Hardy. Spočiatku samostatne natáčali menej významné komédie. S grotesknou dvojicou „Laurel a Hardy“ sa stretávame prvýkrát až vo filme *Filípek na návšteve* (1927). Jednalo sa o krátky film o Američanovi (Hardy), snažiacom sa vyrovnáť so strašným zmätkom spôsobeným jeho agresívne flirtujúcim škótskym bratrancom (Laurel). Kritika tento film hodnotí ako ich najlepší počín.

Laurel a Hardy predstavovali dvojicu nerovných priateľov, ktorých spája zjavná sympatia a ktorí zo všetkých síl bojujú proti nezmyselnosti a zlomyseľnosti sveta. Ich pud ničenia, ktorý sa veľmi rýchlo uvoľňoval, nebol nikdy namierený proti majetku ich protihráča ani proti jeho osobe. Laurel a Hardy nehádzu torty, nebijú sa a po ničom nešliapu, ale systematicky demolujú napríklad dlhú autokolónu (film *Laurel a Hardy na výlete, Veselé Vianoce*). Laurel a Hardy sú asociálni ako raný Chaplin či Langdon.

Na rozdiel od iných komikov éry nemého filmu, prešli Laurel a Hardy bez problémov na zvuk a Hal Roach ich nechal robiť dlhé komédie od roku 1931.

3 O GROTESKNÝCH PRVKOCH A IRÓNII VYBRANÝCH AUTOROV SÚČASNÉHO FILMU

Je paradoxné, že zatiaľ čo groteska ako taká počas celej svojej modernej éry len veľmi zriedka a keď tak pomaly, menila formálny charakter svojich výrazových prvkov, jej obsahový rozmer a motivácia umiestňovania groteskných prvkov bola vždy úplne odlišná. Groteska, tak ako tomu už niekoľkokrát v minulosti bývalo sa v sedemdesiatych rokoch vracia ku svojmu výchovnému, až moralizujúcemu charakteru. Nové dimenzie grotesknosti prichádzajú najmä vďaka skepse autorov zo stavu spoločnosti, ktorej vyčítali predovšetkým konzumný spôsob života, nezáujem o spoločnosť mimo ich záber, prevrátenie hodnôt a malomeštiactvo.

3.1 Krátka o groteske 60. a 70. Rokov

V priebehu 60. a 70. rokov, keď spoločnosť delí železná opona a svet je preťatý na východ a západ, dochádza prirodzene na oboch stranách aj k politizácii filmového umenia. Taliansky autori reflektujú fašistickú minulosť krajiny, vo švédsku rozoberajú odborové konflikty, a pod. Pre ľavicovú verejnosť žijúcu v Západnej Európe sa stal najvyhľadávanejším žánrom politický thriller, v ktorom sa zväčša riešila zápleтка nejakého aktuálneho politického škandálu.

Politické témy a ľavicové nálady sa však postupom času začínajú objavovať aj v komédiách. Jednou z najznámejších je film *Kovorobotník Mimi, zranený vo svojej cti* [Lina Wertmüller, 1972].

„Groteskné komédie Marca Ferreriho sú rigoróznejšie a enigmatickejšie.“²⁷ Vo filme *Dillinger je mŕtvy* narúša Ferreri filmové i spoločenské konvencie bizarným príbehom obchodníka, ktorý sa vracia domov, spraví si večeru a potom zabije svoju manželku. Nastolením absurdnej situácie Ferreri vyjadruje svoj protest proti vyprázdnenosti ľudí danej doby.

²⁷ THOMPSONOVÁ, K. – BORDWELL. *Dějiny filmu*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s.591

Vo filme *Velká žranica* sa zas stretnú štyria solventní, zdanlivo nesúrodí muži, aby si spolu spravili spoločný predĺžený víkend. Na tom sa však plánujú všetci oddávať nekonečnému obžerstvu, až kým neskončia mŕtvy. Groteskné obrazy tu hovoria celkom jasne. Explicitne, s použitím doslovných obrazov opisujú znechutenie zo stavu konzumnej spoločnosti.

Luis Buñuel zas v grotesknej komédii *Prízrak slobody* odsudzuje absolútne prevrátenie hodnôt. Najkrajšie je možné to vidieť pri scéne, keď hostiteľská rodina usadí svojich hostí na záchodové misy okolo stola, na ktorom sa nachádzajú iba popolníky. Spoločnosť, ktorá pôsobí znudene sa celý večer rozpráva o výkaloch, keď malá dcéra hostiteľky vyhlási, že je hladná, matka ju zahriakne, pretože pri stole sa o jedle nerozpráva. Buñuel tento obraz ukončil momentom, kde sa jeden z hostí pýta slúžky, kde je jedáleň, tá ho pošle do malej miestnosti, v ktorej sa hosť zamkne a začne jesť. O jednoznačnom posolstve tohto obrazu netreba vravieť veľa. Buñuel tu využíva dve zo základných komických figúr- absurditu a iróniu.

3.2 Groteskno Woodyho Allena

Hrdinovia vo filmoch Woodyho Allena sa dajú prirovnať k už spomínanému výrazu *maschera*. Charaktery postáv v jednotlivých príbehoch sú takmer typizované. Nie je to však prejavom autorovej neoriginality. Práve naopak- Woody Allen využíva jasné znaky groteskného vyjadrovania sa. Tieto obdobné charaktery sa potom musia vysporiadať so svojimi problémami v nových prostrediach a v nových situáciách, čo umocňuje komično. Charakteristické gestá, neuroticky pôsobiaceho, zakoktávajúceho sa pána je pevný typ postavy Allenových filmov. Väčšinou túto postavu stvárňuje Allen sám, no ako sme mohli byť svedkami vo filme *Užívaj si, ako sa len dá* (Whatever Works), aj keď sa Allen rozhodne nezahrať si, groteskná postava neurotika z veľkomesta zostáva. Rovnako ako mal v predošlej kapitole jeden z otcov grotesky Charlie Chaplin postavu svojho Tuláka, má Woody Allen svojho židovského intelektuála z New Yorku.

V zvyšku stereotypizovaných Allenových postavách tiež možno nájsť analógiu s bežnými grotesknými charaktermi. Taktiež majú jasne definovateľné znaky, nie sú síce za svoj život odsúdeniahodné, no v mnohých situáciách sú smiešne, resp. na smiech.

Woody Allen už v začiatkoch pôsobil ako stvorený na filmovú grotesknosť. „Vytvoril veľmi osobné filmy. Bol scenáristom televíznych gagov a začínajúcim komikom. ... Jeho ranné filmy taktiež priťahovali mladé publikum filmárskymi vtipmi, ako napríklad poctou Ejzenštajnovej kompozícií odeského schodiska v *Banánoch*.“²⁸

Sexualita je zaujímavým fenoménom filmov Woodyho Allena. Z hľadiska groteskných prvkov v daných príbehoch, situáciách, či u daných postáv totiž môžeme tvrdiť, že akokoľvek je sex u Allena akoby všadeprítomný (nie ale vulgárnym spôsobom), každá postava sa s ním musí vysporiadať po svojom a je cez sex de facto definovaná. Výnimkou sú možno len filmy ako *Všetko, čo ste chceli vedieť o sexe, ale báli ste sa opýtať*, kde režisér vo výraznej miere pracuje s absurditou (ktorá je ale tiež jednou z figúr komiky a groteskna). V iných príbehoch totiž vzťah všetkých hlavných postáv k sexu vo väčšine prípadov vytvára požadovanú Allenovskú čudnosť. Buď je postava sexom posadnutá, alebo ju naopak nezaujíma, alebo je príliš zakríknutá a bojí sa, prípadne je (možno zdanlivo) prudérna. Téma sexu je o to humornejšia tým, že je tradične považovaná za tabu. Sexuálne zábrany majú po väčšine veľký komický potenciál a rôzne narážky spojené so sexom sú zárukou zábavy. Môžeme to vidieť na príkladoch z filmu *Anything Else*:

Jerry: Je to hormonálne. Tabletky jej idú na mozog.

Dobel: Tabletky z nej robia šialenca? Falk, ona je šialená! Pentagon by mohol používať jej hormóny ako chemickú zbraň!

Jerry: Miluješ ma?

Amanda: Čo to je za otázku! Len preto že sa odtiahnem, keď sa ma dotkneš?

(Jerry podozrieva Amandu z nevery, pretože jej pesar sa stratil)

Dobel: Prečo používa pesar? Prečo neberie tabletky?

Jerry: Kvôli hormónom. Tabletky jej idú na mozog.

Irónia a sarkazmus sú bežnými prostriedkami Allenovej grotesknosti. Často sa však u neho stretáme aj s inými kategóriami komiky, ktoré sme si v práci spomínali. „*Annie Hallová a Manhattan* sú sebaironizujúce, deštruktívne monografie bližšie sa k nonsensu, v ktorých

²⁸ THOMPSONOVÁ, K. – BORDWELL. *Dějiny filmu*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s.539

na nadutých newyorských snoboch nezostane suchá nit'. –Myslíš si, že si pánboh!- Vyčíta mu partnerka v Manhattane. –Musíme si z niekoho brať príklad.- odpovedá Allen skromne. “²⁹ Typickým znakom Woodyho Allena sú mnohé posmešné komentáre opakovane vytvárajúce komické situácie ako napríklad v *Anything Else*. Woody Allen používa iróniu, aby objekt smiechu bol v očiach obecenstva ešte humornejší. Avšak, tie útočné komentáre, z ktorých sa publikum smeje, nie sú rovnako vnímané postavami. Objekt smiechu – vo väčšine prípadov Jerry – nie vždy akceptuje komentáre a považuje ich za urážlivé. Irónia je vždy namierená na iných, pretože jej jediným cieľom je zosmiešniť účastníkov diskusie.

(Jerry hovorí Amande, že sa sťahuje do LA kvôli práci. Amanda odpovedá.

Amanda: To je úžasné. Prevalcuješ ich tam. Z idiotov, ktorí sú v New York- u totálni lúzri sú v LA milionári.

(Paula pozýva Jerryho, aby si šňupol kokain, ale on odmieta...)

Paula: Si taký neskutočne nudný!

Jerry: Ďakujem veľmi pekne, Paula. Ďakujem veľmi pekne.

Jerry: Neveríš mi, že môžem mať zbraň bez toho, aby som niekoho zranil? Som imbecil?

Amanda: Je to chyták?

Napriek tomu sa však v neskorších Allenových filmoch stretávame s hovoreným gagom čoraz zriedkavejšie. Omnoho populárnejšie sú preňho situačné trapasy, cez ktoré sa aj charaktery postáv zrkadlia omnoho jednoduchšia a tiež komickejšie.

Akokoľvek je humor subjektívny, často vo všeobecnosti odkazuje na zosmiešnenie niečoho, čo je v samotnej podstate vážne. Za smiechom sú skryté často závažnejšie témy. Woody Allen trivializuje seriózne témy ako náboženstvo, drogy, nacizmus, vojny, partnerskú neveru či psychiatriu. S frivolným, ale jemným zaobchádzaním dosahuje humornosti, ktorým sa smeje sám na sebe a zároveň kritizuje spoločnosť.

²⁹ PLAZEWSKI, Jerzy: *Dějiny filmu*. Praha : Academia, 2009, s.479

Jerry: Dobel, ty šialenec!

Dobel: To isté tvrdili v Nemecku. Boli tam dokonca aj skupinky, ktoré sa volali Židia za Hitlera. Boli úplne mimo. Mysleli si, že by mohol byť dobrý pre krajinu. Verili nahému vodičovi autobusu.. Nikdy never nahému vodičovi autobusu.

Aj keď téma nie je zábavná, pre diváka to je presne naopak. Existuje tu dichotómia v tom, či sa diváci smejú na Woody Allenovi alebo s ním. Avšak treba zdôrazniť, že on sám nie je komický objekt. Vie, že je vtipný a robí si z toho vtipy takým spôsobom, že jeho spoludiskutéri aj obecenstvo sa smeje vedome. Sú to práve jeho vtipy, ktoré z neho robia komickú postavu. Vďaka jeho intenzívnej percepcii seba samého, komický hrdina je ešte viac individualizovaný ako objekt satiry. Allen zvláda všetky techniky humoru ale preferuje, keď sa z niečoho triviálneho stane vznešené. Ďalším špecifikom Allenovej tvorby, že on sám pôsobí tragicky, takmer sa neusmieva a neustále sa sťažuje, čím pôsobí komicky. V jeho dielach sa často vyskytujú aj mužskí protagonisti, ktorých sú humorný, že sa im nič nedarí. Tým úplne protirečia mužskému gendrovému vzoru s cliché, ktoré z neho pramenia. V Allenových filmoch dochádza k častému doslovnému pochopeniu metafory, na čo nadväzuje ich dezinterpretácia. Nepochopenia sú populárnym zdrojom komiky, keď mienený význam a význam pochopený postavami stoja v kontraste.

(Keďže Jerry je spisovateľ Paula ho poprosí, aby jej niečo napísal)

Amanda: Jerry, mohol by si to urobiť. Tieto veci ti idú tak ľahko.

Jerry: Sľuby sa sľubujú, blázni sa radujú.

Paula: Ako si ma to práve nazval?

Jerry: Je to len výraz.

3.3 Groteskno Quentina Tarantina

Quentin Tarantino filmami ako *Gauner* (1992), *Pulp Fiction* (1994), *Jackie Brown* (1997), *Kill Bill* (2003), *Kill Bill 2* (2004), *Nehanební bastardi* (2009), *Divoký Django* (2012), vniesol do americkej kinematografie svieži, drsný a čierny humor, čím modifikoval tradičné americké archetypy.

Povinnou jazdou z radu Tarantinových filmov je *Pulp fiction*, ktorý dostal prívlastok „kulťový“. Tarantino dokazuje jeho majstrovstvo pri narábaní s kamerou, precíznymi dialógmi, charakterom postáv, určitým formalistickým prístupom k členeniu filmov. Zároveň tu možno identifikovať rôzne odkazy na iné filmy z celej histórie kinematografie. Vezmime si napríklad legendárnu scénu, kde tancujú Vincent Vega a Mia Wallace. Scéna sama osebe pôsobí vtipne, zdrogovaní Vincent a Mia tancujú na skladbu *You Never Can Tell* od Chuckyho Berryho. Prvoplánovo sú vtipné ich zdanlivo nerytmické pohyby, nezosúladený tanec, miestami ležérne a strnulé Travoltové pohyby. Pozornému divákovi však neujde grotesknosť celej situácie. Tarantino tu posmešne odkazuje na Travoltov film *Horúčka sobotňajšej noci* (1977), kde Travolta bol v roli „parketového leva“ navoňaný kolínskou, v kvetinovej košeli, s obtiahnutými zvoncovými nohavicami, s vysokými podpätkami a uhladenými vlasmi.

Vtipne pôsobí aj inšpirácia teenegerskými filmami z 50. rokov, filmami *noir* zo 40. a 50. rokov, obdobím *blaxploitation*. V *Pulp Fiction* Tarantino kombinuje príbehy s moderným štýlom natáčania filmov. *Pulp Fiction* je charakteristický tým, že skáče sem a tam medzi jednotlivými príbehmi, v priestore i v čase.

Nejde však o prelomovú metódu. Roztrieštená štruktúra rozprávania je charakteristická napríklad pre film *Občan Kane*. Tarantino však viackrát tvrdil, že sa neinšpiroval *Občanom Kaneom*, ale štruktúrou členenia kníh na kapitoly či jednotlivé poviedky. Tarantino nám tu ukazuje, že filmári pri budovaní scény by mali mať rovnakú slobodu ako spisovatelia. Chce mať rovnaké možnosti ako spisovatelia pri písaní kníh, môže prerozprávať viac príbehov, do ktorých navzájom prehovárajú postavy a následne jednotlivé príbehy spája. Tarantino sa v tomto prístupe vyžíva. Podľa jeho slov „je super, keď porušíte to pravidla lineárneho rozprávania, keď potom pozeráte na publikum, vidíte, že ste narušili ich kľud. Zrazu vidia, že musia dávať pozor a všetko ostrážite sledovať. Úplne cítite, ako sú prikovalí v sedačkách. Občas je zábava sledovať ich, ako sa snažia „stíhať“ film.“

Komicky ďalej vyznieva scéna, keď Vincent spanikári, a privezie predávkovanú Miu k Lanceovi domov. Treba jej však pichnúť adrenalín. Keď však vidia obaja injekciu o veľkosti konskej dávky, hádajú sa kto jej pichne adrenalín. Smiešne pôsobí moment, keď si Vincent ešte označí fixkou miesto vpichu.

V roku 1997 sa Tarantino púšťa do natáčania filmu *Jackie Brown*, ktorý je adaptáciou románu *Rum Punch* a bestsellerového spisovateľa Elmora Leonarda. *Jackie Brownová* tu

vystupuje ako čierna letuška, ktorá si privyrába pašovaním špinavých peňazí drogového dealera a obchodníka Ordella. Je však chytená dvomi policajnými agentmi, ktorí jej prisľúbia zhovievavosť, pokiaľ pomôže svojho šéfa dolapit' a usvedčiť'.

Jackie, ktorá je na slobode len vďaka kaucii svojho milenca, zosnuje plán, ako naraz získať miliónový balík, zbaviť sa policajtov a nepohodlného šéfa, ktorého najčastejšou replikou je veta „povieš slovo a si mŕtva“. Nezabudnuteľná a komická je scéna v aute (rozhovor Louisa a Ordella po kšefte):

Ordell: „Kde je Mel?“ (pozn. autora – Mell je Ordella priateľka, s ktorou mal pomer aj Lois)

Louis: „O tom som si chcel s tebou pohovoriť. Ona mi neskonale pila krv, buzerovala ma, že som jej nechcel nechať tú tašku, posmievala sa, to bola otrava, ja som zabudol, kde som nechal auto, trochu sme blúdili a on celou tú dobu do mňa – je to táto rada Louis? Je to táto rada Loius? Úplne mi to pililo nervy.“

Ordell: „A kde si ju teda nechal?“

Lous: „Ja som ju zastrelil.“

Ordell: „Ty si ju zastrelil?“

Lous: „Nadvakrát na parkovisku.“

Ordell: „Prečo si to s ňou neskúsil dohovoriť?“

Louis: „Keď s ňou nebola reč.“

V roku 2008 prichádza Tarantino s filmom *Nehanební bastardi*, ktorý pojednáva o vymyslenej jednotke amerických Židov, ktorí sa počas 2. svetovej vojny rozhodli zabiť Hitlera. Ak divák čaká, že film *Nehanební bastardi* je hrozne akčný a prehnane brutálny so siláckymi hláškami, tak ostane sklamaný.

Tarantino nás namiesto toho v svojej obvyklej dva a pol hodinovej stopáži prevedie hlavne niekoľkými dlhokánskými konverzačnými sekvenciami, v ktorých dominuje absolútny cit pre jazyk a vytváranie napätia z toho, ako sa vo vzduchu zrážajú slová, ktoré znamenajú niečo iné, ako sa na prvé počutie zdá. Tarantino párkrát vyznáva lásku starej kinematografii a diapozitívu, zámerne do toku deja včlení niekoľko lacných hlúpostí (ako sú napríklad

krikľavé titulky, inštruktážne dokumenty, spaghetti westernovú hudbu či prepálené flashbaky) a drzo prepisuje dejiny, hoci inak rešpektuje množstvo drobných dobových detailov.

Azda najviac zapamätateľný je takmer roztomilý plukovník Landa. Zároveň je príznačný určitou slizkosťou, za ktorého úsmevmi je cítiť nebezpečnú šelmu. Nakoniec je však tým, koho si všetci zapamätajú najviac. Navyše v našich Československých podmienkach humornosť tohto „nácka“ ešte narastá, pretože sa volá Landa. Niektorí kritici sa o plukovníkovi Landovi vyjadrili, že je tak zábavný a vlastne „cool“, až to trochu zľahčuje skutočnú beštialitu nacistov.

ZÁVĚR

V práci sme rozobrali základné princípy delenia estetických kategórií komiky so zreteľom na fenomén grotesky. Vývoj grotesky sme sledovali od jej vzniku v antickom Ríme (ešte ako nástenného ornamentu), cez všetky jej podstatné vývojové štádiá- čiže najmä stredovek a renesancia, až po jej súčasné podoby v kinematografii dvadsiateho a dvadsiateho prvého storočia. Venovali sme sa tiež teórií humoru a jej súčasnému estetickému deleniu a jednotlivé kategórie komiky sme potom hľadali v dielach vybraných filmových tvorcov.

V prvej kapitole sme zadefinovali pojmy ako komika, commedia dell'arte, karnevalizmus, ľudová smiechová kultúra a podobne. Následne sme rozdelili štyri základné druhy komiky, od ktorých sa odvíjajú ďalšie, s ktorými sme neskôr pracovali.

Druhá kapitola nás uviedla do sveta filmovej grotesky, kde sme využili získané informácie o humore a používaní groteskných prvkov, okrem iného, aj v hereckom umení, cez hercov ako Charles Chaplin, Buster Keaton, Stan Laurel, či Oliver Hardy. Okrem nemej grotesky sme sa bližšie venovali aj satirickým momentom a komike vo filme Diktátor.

Posledná kapitola v krátkosti zachytáva tvorbu dvoch groteskných tvorcov šesťdesiatych rokov dvadsiateho storočia (Buñuel, Ferreri), ako aj postmoderného tvorcu Quentina Tarantina, no väčší zreteľ pri analýze komických prvkov kladie na dielo Woodyho Allena.

Ako študenta réžie ma téma grotesknosti odjakživa zaujímala- vo všetkých mojich prácach som s obľubou používal groteskné prvky. Pri skúmaní povahy grotesknosti v histórii a jej využívaní dnes, som objavil množstvo jej nových rozmerov. Najväčším prínosom pre mňa bolo zistenie, akú silu vie mať v tragických obsahoch. Preto sa plánujem tomuto zaujímavému fenoménu naďalej venovať.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

ARISTOTELES. *Poetika*. Preložil: Miloslav Okál, Peter Kuklica. Bratislava: Tatran, 1980. 280 s. ISBN: 61-192-80

ARISTOTELÉS. *Poetika*. Překlad: Milan Mráz. 8. vydání. Praha: Svoboda, 1996. 226 s. ISBN 80-205-0295-5.

BACHTIN, Michail Michajlovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Přeložil Jaroslav Kolár. Vyd. 2., v nakl. Argo 1. Praha: Argo, 2007. ISBN: 978-80-7203-776-6

BARBA, Eugenio. – SAVARESE, Nicola. *Slovník divadelní antropologie – O skrytém umění herců*. Brno: Lidové noviny, 2000. ISBN 80-7008-109-0

BERGSON, Henri. *Smiech*. Preložili: Eva Majorová, Ladislav Major. Praha: Naše vojsko, 2012. ISBN 978-80-206-1249-6

BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. Praha: Hynek 2000. ISBN 80-86202-65-8

ECO, Umberto. *Dějiny ošklivosti*. Preložila: Iva Adámková a kol. Praha: Argo, 2007. ISBN: 978-80-7203-893-0

HANISCH, M. *Dodnes rozesmívají milióny*. Buster Keaton, Harold Lloyd, Laurel & Hardy. Praha : Panorama, 1982.

KUPSC, J. *Malé dějiny filmu*. Praha : Cinemax, 1999. ISBN: 80-85933-33-0

LOSEV, Aleksej Fedorovič a Vjačeslav Pavlovič ŠESTAKOV. *Dějiny estetických kategorií*. Praha: Svoboda, 1984.

PLAZEWSKI, Jerzy: *Dějiny filmu*. Praha : Academia, 2009. ISBN: 978-80-200-4689-8

SOURIAU, Étienne. Komické. In *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994.

STENDHAL, . *O smíchu: úvahy o umění a společnosti*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1958.

VITRUVIUS POLLIO, Marcus. *Deset knih o architektuře*. Praha: Svoboda, 1979.

THOMPSONOVÁ, K. – BORDWELL. *Dějiny filmu*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2007. ISBN: 80-71068-98-5