

**Akademie múzických umění  
Filmová a televizní fakulta  
Magisterské studium  
Scenáristika a dramaturgie**

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**ŠIBALSTVÍ V ČESKÉM FILMU**

Lukáš Csicsely

Vedoucí práce:

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Udělovaný akademický titul:

**Praha, 2018**

**Academy of Performing Arts**

**Film and Tv School**

**Master's Programme**

**Screenwriting and Script-editing**

**MASTER'S THESIS**

**TRICKSTER IN CZECH CINEMATOGRAPHY**

Lukáš Csicsely

Supervisor:

Opponent:

Date:

Awarded academic degree:

**Praha, 2018**

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

**Šibalství v českém filmu**

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## Upozornění

*Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.*

## Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

## **Poděkování**

*Na tomto místě bych chtěl velmi poděkovat vedoucímu práce Mgr. Jiří Dufkovi za věcné připomínky a za shovívavost a trpělivost při konzultacích.*

## Abstrakt

Tato diplomová práce mapuje fenomén šibala v historii českého a československého filmu.

Postava šibala má v českém kulturním dědictví výraznou roli, jak svědčí popularita postavy Švejka i jiných literárních šibalů (např. *Saturnina* či *Dítěte z Obsluhoval jsem anglického krále*). Šibalství však není v teoretických pracích o českém filmu reflektováno. Proto nás zde zajímá jeho přítomnost nebo nepřítomnost v daném materiálu, popřípadě jeho specifika, proměny apod.

Obširná definice, která se zabývá jednotlivými atributy této archetypální figury, nejprve ustavuje základní konstantu, která je poté odhalována v jednotlivých etapách československé a české kinematografie. V konstantě se kromě rysů samotné postavy – jako je absence morálky, nezodpovědnost, ambivalence, neočekávanost apod. – reflektují rovněž jejich důsledky pro vyprávění, tedy i funkce šibala.

Postava šibala má výraznou roli při formování počátků filmové řeči v rámci žánru „slapstick“ (v češtině často nepřesně filmová groteska). V československém němém filmu se tyto tendence však projevují jen omezeně. Výraznější projevy šibalství přichází až s českou meziválečnou veselohrou a výraznými hereckými typy jako byl např. Vlasta Burian, příp. V+W. Originální podoby nabývá šibalství v období nové vlny, později i u některých novovlnních tvůrců. Postupným ohledáváním tak skládáme velmi rozmanitý, někdy i rozporuplný obraz šibala v českém filmu, jenž zahrnuje jak část nejpopulárnějších děl české komedie (*U pokladny stál...*, *Jáchyme, hod' ho do stroje!*, *Postřižiny*, *Dědictví aneb Kurvahošigutntág*), tak i bytostně autorské počiny (*Sedmikrásky*, *Vtáčkovia*, *siroty a blázni*, *Slavnost' v botanickej záhrade*).

Na základě tohoto obrazu se v závěru volněji zamýšlíme nad rolí šibalství v české národní identitě.

## Klíčová slova

šibal, pikaro, dandy, humor, groteskno, komedie, slapstick, národ, Nová vlna, Švejk, Chytilová, Burian, Menzel, Svěrák, Hrabal, Bachtin, Radin, Bergson

## **Abstract**

This diploma thesis maps the phenomenon of trickster in the history of Czech and Czechoslovak cinematography.

The figure of Trickster has a significant role in the Czech cultural heritage, as is apparent by the popularity of Švejk and other literary tricksters (Saturnin or Dítě from I Served the King of England). The concept of Trickster, however, has not been reflected in theoretical works on Czech film. That is why we are interested here in the presence or the absence of Trickster in the material, or its specifics, transformations etc.

The broad definition, which deals with the individual attributes of this archetypal figure, first establishes the basic constant, which is then revealed in individual phases of Czechoslovak and Czech cinematography. In addition to features of the character itself – such as absence of morality, irresponsibility, ambivalence, unexpectedness etc. – we also reflect their implications for the narrative.

The figure of Trickster plays a significant role in the formation of the beginnings of the silent film within the genre of slapstick (in Czech often inaccurate „film grotesque“). In Czechoslovak silent films, however, these tendencies are rare. Significant manifestations of Trickster come with the Czech interwar comedy and actors such as Vlasta Burian or V + W. The original variations of Trickster appear during the New Wave period. This way, by reviewing Czech film history from the chosen perspective, we build the image of Trickster in the Czech film, which includes both most popular works of the Czech comedy (He Stood at the Till, Joachim, Put It in the Machine, Cutting It Short, The Inheritance or Fuckoffguysgoodday) as well as essential creative works (Daisies, Birdies, Orphans and Fools, Celebration in the Botanical Garden).

In the conclusion of this work, based on this image of Trickster, we reflect on his role in Czech national identity.

## **Keywords**

trickster, dandy, picaresque, Grotesque, comedy, slapstick, humor, czechoslovak new wave, nation, Švejk, Chytilová, Burian, Menzel, Svěrák, Hrabal, Bachtin, Radin, Bergson

## Obsah

Prohlášení.....	2
Upozornění.....	2
Evidenční list.....	3
Abstrakt.....	5
Klíčová slova.....	5
Abstract.....	6
Keywords.....	6
I. Úvod.....	8
II. Obecně teoretická část.....	10
II.I Kategorie šibala.....	10
II.II. Šibal z hlediska výstavby příběhu.....	14
II.III. Dětinskost šibala.....	17
II.IV Šibalství v kontextu Bachtinovy teorie.....	19
II.V Šibalství a film.....	20
III. Šibalství a český a československý film.....	22
III.I. Počátky filmu, první republika.....	22
III.II. Po skončení první republiky.....	28
III.III. Období nové vlny.....	32
III.IV. Doba normalizace.....	38
III.V. Po sametové revoluci.....	43
IV. Shrnutí.....	53
V. Závěr.....	61
Seznam literatury:.....	64
Seznam filmů:.....	68



## I. Úvod

Šibalství má v rámci české národní kultury důležité postavení. Haškova tetralogie se stala nejpřekládanější českou knihou a její hlavní postava, Švejk, díky tomu dosáhla světové slávy. Zároveň tento šibal patří do českého kulturního dědictví. V této pomyslné kategorii vedle sebe existují umělecká díla, firmy, značky (jako Škoda či Tatra), osobnosti, které se nejen díky úspěchu a dosažení světové nebo alespoň národní proslulosti stali součástí národní identity. Jde samozřejmě o kategorii proměnnou, která se liší dobu od doby, ale i od člověka k člověku (pro někoho do ní patří Jaromír Jágr, pro jiného bratři Veverkové nebo Josef Masopust), přes proměnlivost lze i v této kategorii identifikovat určité konstanty. A Švejk mezi ně patří.

Haškův Švejk není jediným výrazným šibalem v české kultuře, ovšem jeho dominantní postavení dokazuje například nedávná (2018) anketa *Knihy století*<sup>1</sup> v rámci literárních ocenění Magnesia Litera<sup>2</sup> konaná ke staletému výročí Československa. Haškův Švejk se zde opakuje na prvních příčkách, jak ve volbě literární veřejnosti (první místo), tak ve volbě široké veřejnosti (druhé místo). Na další místech se pak také vyskytují šibalové. Na druhém místě ve volbě literární veřejnosti se po Haškově Švejkovi nachází *Obsluhoval jsem Anglického krále* od Bohumila Hrabala. V případě široké veřejnosti Haška překonal Jirotkův *Saturnin* a následuje ho Svěrákova a Smoljakova kniha *Divadlo Járy Cimrmana*. U literární veřejnosti skončilo třetí *Bylo nás pět* od Karla Poláčka. Čili na prvních dvou místech v obou anketách skončila kniha s hlavní postavou, kterou můžeme považovat za šibala. Ale i na třetích místech se vyskytují díla, která mají co do činění se šibalstvím. Soubor divadelních her *Divadlo Járy Cimrmana* bývá přisuzován fiktivnímu autorovi, jehož charakteristiky nezřídka bývají šibalské a mezi hlavní postavy knihy *Bylo nás pět* patří tulák Zilvar, za kterým vypravěč a další z hlavních postav Bajza v taškařicích nezřídka nezaostává.

Po takovém úvodu samozřejmě vyvstávají otázky, z čeho se skládá kategorie šibala, popřípadě jaké má šibal charakteristiky? To se pokusíme zodpovědět za pomoci patřičné

---

1 Zavřelová, M.: *Magnesii Literu má Erik Tabery, knihami století jsou Saturnin i Švejk*. Zdroj: <[https://kultura.zpravy.idnes.cz/magnesia-litera-2018-erik-tabery-saturnin-svejk-fo0-/literatura.aspx?c=A180404\\_123739\\_literatura\\_kiz](https://kultura.zpravy.idnes.cz/magnesia-litera-2018-erik-tabery-saturnin-svejk-fo0-/literatura.aspx?c=A180404_123739_literatura_kiz)> [cit. 15.8.2018].

2 Podle oficiálního textu z výše citované webové stránky bylo zpětně vybráno porotou složenou z literárních historiků na každý rok pět děl z těch pak vybírala „literární veřejnost“. Ze sta knih pak vybírala jak široká, tak literární veřejnost tři vítěze.

literatury v následujících řádcích. A poté, co touto cestou stanovíme nejstabilnější jádro kategorie, budeme se pomocí ní snažit prověřit, zda má šibal v českém filmu podobně silnou pozici jako v české literatuře – jeho přítomnost v českém filmu odborná literatura nereflektuje.

Výčet děl z ankety poukazuje na významnou pozici humoru v rámci české literatury – v podstatě beze zbytku jde o humoristická, groteskní či tragikomická díla. Právě to jsou tóny ladění příběhů, které s postavou šibala souzní. V české filmové komedii budeme hledat šibala především.

V následující přehledové studii nahlédneme dějiny českého filmu perspektivou kategorie šibalství. Pokusíme se popsat výskyt, specifika a proměny českých filmových šibalů, přičemž analýzám filmů s nimi se budeme věnovat pouze v míře, kterou umožňuje rozsah práce, ačkoliv každý zpravidla představuje svébytný typ šibala a vyžadoval by si studii samostatnou.

K materiálu budeme přistupovat z perspektivy strukturalismu, který chápe dějiny umění jako vývoj dynamických estetických norem.<sup>3</sup>

---

3 Mukařovský, J.: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. in: *Studie I*. Brno: Host, 2000.

## II. Obecně teoretická část

### II.I Kategorie šibala

*„Jen několik mýtů je tak široce rozšířeno jako mýtus o Šibalovi (...) Pouze o několika málo mýtech můžeme s jistotou tvrdit, že patří k nejstarším výtvorům lidstva, a pouze hrstka mýtů zůstává ve svém základním obsahu nezměněna. Mýtus o Šibalovi lze zřetelně rozpoznat jak v ústní tradici nejprimitivnějších domorodých kmenů, tak ve slovesném dědictví vyspělých civilizací. Je možné jej najít u antických Řeků a Římanů, u Japonců i v semitském světě. Mnoho Šibalových rysů je přeneseno na postavu středověkého šaška a v dnešních dnech přetrvává v postavě klauna v loutkových představeních Punch a Judy.“<sup>4</sup>*

Tento základní „obsah“ pak tvoří konstantu, která vytváří identitu šibala, ale tato konstanta má mnoho rozličných a jedinečných variant. Jakou spleť stabilních vlastností by se dal šibal identifikovat?

Obecně se autoři, kteří pojednávají o šibalovi (my se zde krom citovaného Radina zaměřujeme zejména na Junga, Daimonda a Kerekesze), shodují na jeho ambivalenci. Ta vychází ze spojení určitých protikladů. Ku příkladu Radin tvrdí, že je zároveň ničitelem ale i stvořitelem.<sup>5</sup> Jung, že je bohem a zvířetem.<sup>6</sup> Pod abstraktním spojením protikladů si konkrétněji můžeme představit ku příkladu náhlé střídání velké štědrosti a hamižnosti (třeba Dítě v jednom okamžiku střeďá do hampejzu, v druhém rozhazuje mince, aby se mohl dívat, jak je lidé sbírají). Šibal někdy pomáhá, jindy naopak škodí. Jako šprýmař dovede druhé ošálit, ale často je sám ošálen, a to klidně i sám sebou. Díky mnoha podobným ambivalencím bývá těžko zařaditelný a uchopitelný, a to jak pro recipienta, tak i pro samotné postavy fikčního světa. V šibalovi je tedy bytostný rozpor jako třeba v příbězích o hloupém Honzovi, který se vlastně vůbec neprojevuje hloupě. Přitom rozpor božskosti/zvířeckosti, tedy vyššího a nižšího můžeme u šibala nalézt třeba právě ve spojení hlouposti a mazanosti – vrozené geniality a hloupého jednání u Cimrmana, popřípadě vrozené hlouposti a geniálního jednání u Švejka.

---

4 Radin, P.: *Povaha a význam mýtu o šibalovi*. in: Radin, P., Kerényi, K., Jung, C.G.: *Mýtus o šibalovi*. Praha: Dobra, 2005, s. 19.

5 Tamtéž, s. 19.

6 Jung, C.G.: *O psychologii postavy šibala*. in: Radin, P., Kerényi, K., Jung, C.G.: *Mýtus o šibalovi*. Praha: Dobra, 2005, s. 208.

Ambivalentní je šibal i z morálního hlediska. Podle Daimonda neví nic o dobru a zlu, a přitom je zodpovědný za obojí.<sup>7</sup> Velmi snadno se mu při snaze o taškařici nebo mstu povede něco, za co je pochválen, a naopak při dobré snaze je potrestán, což se třeba Švejkovi děje nepřetržitě. Šibal se může ocitnout mezi dvěma stranami sporu, jako třeba kocour v botách, přičemž obě obelhává, až vše nakonec dovede ke zdárnému konci a nejlepšímu řešení pro všechny. Mívá tak zvané štěstí opilců či hlupáků. A podobně jako ruský Ivan Durak, variace českého Honzy, tedy na pohled nejmladší a nejméně schopný z rodiny či ze vsi nakonec dosáhne největšího úspěchu. Jak tvrdí Radin, postava šibala je ztělesněním přesvědčení, že zlo postihuje dobré lidi,<sup>8</sup> jinými slovy relativizací případného přesvědčení, že „s poctivostí nejdál dojdeš“ nebo v podstatě jakýchkoliv podobných přesvědčení.

Amorálnost šibala souvisí s jeho postojem k zákazům a pravidlům. Jak píše Kerényi: „Šibal není nikdy podmaněn a udolán.“<sup>9</sup> Šibal je postava, která z podstaty překračuje hranice. Hranice překračuje jak ve vnějším ohledu – ať mu je ustavuje kmen či Pán či stát, čili ve vztahu postavy k fikčnímu světu, který obývá – tak i v ohledu vnitřním, tedy své vlastní hranice, svůj vlastní charakter.

První případ lze dobře ilustrovat na jedné z šibalových variant – pikarovi. Syžet pikareskního románu zpravidla vypráví o službě pikara u různých pánů, ať už jde o první pikareskní román od neznámého autora *Lazarilla z Tormesu* nebo české varianty pikareskního syžetu u Haškova Švejka nebo Hrabalova Dítěte – a s o co rigidnějším prostředím se šibal střetává (ve vztahu pán-sluga či v armádě), s o to zábavnějšími můžeme počítat důsledky.

Neohraničenost ve vnitřním ohledu se pak projevuje zmíněnou absencí snahy o morální či jinou integritu. Šibal je nespoutaný a otevřený do všech směrů.<sup>10</sup> Svoje hranice překračuje, tím se proměňuje a nabývá různých podob. Tato proměnnost se v prapůvodních mýtech odehrává zpravidla na úrovni těla (je napůl bohem a zvířetem či přechodem mezi dvěma různými bytostmi naráz). Ovšem v moderní době a i třeba právě s pikarem se tato proměnnost transponuje z těla na úroveň ducha, tedy charakterových vlastností – často rozporných a uzavřených v jednom těle. Jung píše: „Šibal je primitivní vesmírná bytost božsko-zvířecí

---

7 Radin, P.: *Povaha a význam mýtu o šibalovi*. in: Radin, P., Kerényi, K., Jung, C.G.: *Mýtus o šibalovi*. Praha: Dobra, 2005, s. 19.

8 Daimond, S.: *Jób a šibal*. in: Radin, P., Kerényi, K., Jung, C.G.: *Mýtus o šibalovi*. Praha: Dobra, 2005, s. 9.

9 Kerényi, K.: *Šibal ve vztahu k řecké mytologii*. in: Radin, P., Kerényi, K., Jung, C.G.: *Mýtus o šibalovi*. Praha: Dobra, 2005, s.192.

10 Kerényi, K.: *Šibal ve vztahu k řecké mytologii*. in: Radin, P., Kerényi, K., Jung, C.G.: *Mýtus o šibalovi*. Praha: Dobra, 2005, s.195.

*povahy, která na jedné straně předčí člověka díky svým nadlidským schopnostem, na druhé straně je však podřízena člověku kvůli své nevědomosti a nerozumu. Ani ke zvířatům se nehodí, a to kvůli jeho neobyčejné neohrabanosti a nedostatku instinktu. Tyto defekty jsou známkou jeho lidské podstaty, která se nedokáže tak dobře přizpůsobit okolnímu prostředí jako ta zvířecí...*<sup>11</sup>

Ale třebaže nedokáže být šibal přizpůsobivý jako zvíře, je přizpůsobivější než většina lidí. Jung v citátu naznačuje důležitost vztahu šibala k prostředí. Což platí u šibala jak v případě jednotlivých vyprávění, tak i toho velkého – tedy lidských dějin. S proměnnou společností přicházejí noví šibalové.

Ku příkladu přesun společenského života od dvora, kde bychom šibala mohli hledat v šaškovi, do salónů a na bankety<sup>12</sup> zapříčinil vznik nové varianty šibala – dandyho. Asi nejznámějším byl George Brummell.<sup>13</sup> Tento šibal se ve společnosti pohyboval na hranici dobrého chování a estetického vkusu. O Brummellovi se v literatuře traduje mnoho historek. Údajně první z neurozených začal udávat módu a dokonce sám král, Jiří IV. z rodu Welfů, se mu obdivoval. Brummell prý znehodnotil desítky čerstvě naškrobených vázanek, než udělal dokonalý uzel a mohl vyjít mezi lidi. Mnohahodinovou toaletu neopomíjel ani ve vězení, kam ho přivedly dluhy a troufalost. Když po něm jistý věřitel žádal dluh, opáčil Brummell, že mu ho splatil, v okamžiku kdy ho pozdravil. Drzost, která Brummellovi přinesla slávu, rovněž zapříčinila jeho pád, když začal přicházet o přízeň krále, kterého nazýval tlust'ochem. A třebaže jeho elegance překonala vězení i nepřízeň krále, jeho tělo jako základ dandyovské elegance z něj nakonec skrze duševní chorobou učinilo uslintaného a upšoukaného požitkáře.<sup>14</sup>

Ovšem nemusíme až do staré Anglie a Francie. Bohumil Hrabal pracoval s dandyovskou stylizací v postavě známého grafika Vladimíra Boudníka, což dokládá už jen srovnávání

---

11 Jung, C.G.: *O psychologii postavy šibala*. in: Radin, P., Kerényi, K., Jung, C.G.: *Mýtus o šibalovi*. Praha: Dobra, 2005, s. 208.

12 Coblenca, F.: *Dandysmus: povinnost pochybnosti*. Praha: Prostor, 2003, s. 90.

13 d'Aurevilly, J. B.: *O dandysmu a Georgi Brummellovi*. Praha: Volvox Globator, 1996.

14 Takový symbolický obrat Brummellův život inspiroval například Woolfovou či Standhala. Jeho žití pak Oscara Wildea či Charlese Baudelaira, další dandy, kteří se však proslavili spíše jako spisovatelé a zřejmou sebereflexí a záměrností nejsou řádnými šibaly (viz dále). Postava zde opouští rámec literárního díla a dostává se skrze sebe-stylizaci do životního prostoru. Což je fenomén spjatý s dekadencí devatenáctého a počátku dvacátého století.

Boudníka s Brumellem<sup>15</sup> nebo povídka *Dandy v monterkách*.<sup>16</sup>

Jak pikaro, tak dandy jako varianty šibala dokládají slova Kerekesze, že se šibal snaží do společenského řádu vnést chaos.<sup>17</sup> Švejek do vojenské disciplíny, která se snaží o co nejhladší průběh plnění rozkazů. Cimrman při zušlechtování maloměšťáckého ba i vesnického publika svými uměleckými kusy. Saturnin do života pražského úředníka. A tak dále.

Autoři, kteří se zabývají pikarem často narážejí na jeho tekutost<sup>18</sup> – v našem kontextu extrémní proměnlivost. Ta pak podle nich vede k tomu, že pozornost diváka směřuje od pikara ke společnosti, ve kterých se pikaro objevuje a pikareskní román se stává obrazem dobové společnosti a jejích nešvarů, protože pokud pikaro nemá stabilní vlastnosti, přejímá je a stává se tak tím slavným „zrcadlem“. Tak bývá chápán například zmíněný Lazarillo. Ještě koncentrovanější je to v jednom z mnoha Cervantesových mistrovských kusů *Rozhovoru Scipiona a Berganzy, dvou psů z nemocnice Vzkříšení páně za Velkou Bránou v městě Valladolid, kteří bývají zvaní psi Mahmudovi*. Jak název povídá Cervantes, zde standardní pikareskní charakteristiky – službu různým pánům, touhu se udržet při životě a věčný hlad – dává psům. Způsob, jak se páni chovají k „němé tváři“, ještě důrazněji odhaluje nešvary doby. Totéž platí o šibalovi vůbec.

Z hlediska jednotlivého příběhu můžeme konstatovat, že šibal bývá zpravidla vržen do prostředí, ono má svá pravidla, ovšem šibal se v něm pohybuje bez jejich znalosti, což vede k překračování a nezřídka i konfrontacím s druhými. Pravidla si šibal osvojuje bezprostředně, praxí, nikoliv teorií, tak zvaně to „zkouší“ (např. Lazarillo se učí, jak obrat lakomého slepce, kterému dělá průvodce, podobně jako ještě lakomějšího kněze, později se s žít s denním režim zchudlého šlechtice, který se snaží předstírat, že chudý není). Prostor mu slouží jako hrací plán. Svým přirozeným chováním druhé nezřídka strhává a postavám s daným prostředím spjatým (ať už vojákům v pluku nebo obyvatelům maloměsta) dává na odív jejich omezenost a tím přináší poznání.

Při konkretizaci typu poznání, které šibal přináší, bychom mohli hovořit o zkušenosti

---

15 Hrabal, B.: *Něžný barbar*. Praha: Odeon, 1990.

16 Hrabal, B.: *Dandy v monterkách*. in: Hrabal, B.: *Kdo jsem*. Praha: pražská imaginace, 1990.

17 Kerényi, K.: *Šibal ve vztahu k řecké mytologii*. in: Radin, P., Kerényi, K., Jung, C.G.: *Mýtus o šibalovi*. Praha: Dobra, 2005, s.192.

18 Například: Breashers, C.: *Eighteenth-Century Women's Writing and the 'Scandalous Memoir'*. Springer International Publishing, 2017. Nebo: Guillen, C.: *Toward Literature as System*. Princeton: Princeton University Press, 2015.

transgrese. Neboli zkušenosti překračování zákazu či tabu, tedy hranice. Zabývají se jí někteří moderní filozofové jako Michel Foucault nebo Georges Bataille, ačkoliv převážně v sexuální rovině.<sup>19</sup> Šibal si hranici většinou neuvědomuje, a tak zmíněnou zkušenost, která spočívá v konfrontaci s vlastní omezeností či konečností, přináší především ostatním postavám fikčního světa, popřípadě divákovi.

Velká souvztažnost šibala s prostředím pak určuje charakter příběhů, jejichž napětí neplyne z Aristotelovské stavby, ale z interakce šibala s prostředím. Pokud tuto souvztažnost zobecníme a zaměříme se na příběh, ukazuje se, že pro příběhy se šibalem je podstatnější prostor než-li čas (což se intenzivně projevuje například ve filmových groteskách). Ale podívejme se i na další důsledky šibalského charakteru pro děj.

## II.II. Šibal z hlediska výstavby příběhu

Jak píše Jung, šibal dovede obejít vlastní řiť a svěřit jí úkoly.<sup>20</sup> Jeho chování a motivace nejsou jednotné – proměňují se. Jednotná a zřejmá motivace naopak bývá základem Aristotelovské výstavby děje. Jak píše Radin, šibal vědomě o nic neusiluje.<sup>21</sup> Šibalská ambivalence způsobuje, že jakožto charakter působí nejednotně a velmi složitě se předvídá. Daimond dokonce tvrdí, že jde o personifikaci rozpolcení či obojakosti.<sup>22</sup> Aristotelovský hrdina se rovněž proměňuje, ale postupně, logicky na základě prožitku událostí, nikoliv nepředvídatelně jako šibal – Hrabalův Dítě ve zmíněné scéně knihy *Obsluhoval jsem anglického krále* pozná moc peněz, když si za ně pořídí noc v hampejzu s Jaruškou, a v další scéně navzdory spokojenosti nespoří, ale rozhazuje peníze z okna, jen aby pozoroval lidi, jak je sbírají. Šibal je mistr převleků, třebaže může zůstat fyzicky stejný – drobný jako Dítě, s neutuchajícím dětským údivem ve tváři jako Švejk.

V Aristotelovské výstavbě zaručuje jednota motivace pochopitelnost hrdiny. Jak píše Aristoteles, základem tragédie je bázeň a soucit.<sup>23</sup> Abychom mohli s druhým soucítit, je třeba ho chápat. Napětí v Aristotelovské výstavbě vychází v podstatě z toho, že postava něco chce,

---

19 Viz: Foucault, M.: *Předmluva k transgresi*. in: Foucault, M.: *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann a synové, 1996.

20 Jung, C.G.: *O psychologii postavy šibala*. in: Radin, P., Kerényi, K., Jung, C.G.: *Mýtus o šibalovi*. Praha: Dobra, 2005, s. 208.

21 Radin, P.: *Povaha a význam mýtu o šibalovi*. in: Radin, P., Kerényi, K., Jung, C.G.: *Mýtus o šibalovi*. Praha: Dobra, 2005, s. 19.

22 Daimond, S.: *Jób a šibal*. in: Radin, P., Kerényi, K., Jung, C.G.: *Mýtus o šibalovi*. Praha: Dobra, 2005, s. 9.

23 Aristotelés: *Poetika*. Praha: Oikoymenh, 2008.

ale něco jí v tom brání, z čehož vniká napětí i pro samotného diváka, který s postavou soucítí. V případě ůibal, který se chápe obtížně, může jít spíše o napětí z toho, jak se dovede ůibal s novou situací vyrovnat nebo jak se zachová a co nového tím přinese. ůibal představuje jakýsi ideál lidské podnikavosti a zvidavosti.

Co však žene ůibala, když to není vědomá motivace, usilování o něco? Abychom byli konkrétnější, vezměme si příklad samotného Aristotela – Sofoklova Oidipa – o co ten usiluje? Zjistit, co je v jeho království příčinou moru. V průběhu detektivního pátrání s jasným cílem dochází ke kombinaci peripetie s anagnorisí, když Oidipus zjišťuje, že příčinou moru je on sám, protože se nevědomky dopustil otcovraždy a navíc incestu, což způsobilo v zemi nerovnováhu. U Oidipa dochází k morálnímu dilematu – co s tím? Obětovat se, neobětovat? V jednání tragického hrdiny je vše, co ůibal postrádá. Zřejmá motivace, vnitřní dilema plynoucí z morálky sebeobětování. Pokud hovoříme o vnitřním dilematu, kdo by mohl s jistotou říct, že se děje ve ůvejkově hlavě? Sebeobětování pro nějaký ideál, morálka či řád se s ůibalem naprosto neslučuje, ůibal žije mimo něj a pokud koná dobro nebo přináší pravdu, je to zpravidla mimovolně, nevědomky.

Jak píše Kerényi: „*Chaos patří k totalitě života a duchem tohoto chaosu a neuspořádanosti je ůibal.*“<sup>24</sup> Oidipus bojuje za řád, chce ho jako král ze zodpovědnosti vůči vlastnímu lidu zachovat, jeho dilema se dotýká samých základů civilizace, na jejichž hranicích se svým prohřeškem ocitl a uvedl tak svět do nerovnováhy. Oidipus bojuje s chaosem, který jeho činem nastává. ůibal je dítětem tohoto chaosu.

Jakou tedy má ůibal jakožto postava motivaci? Radin píše, že vědomě o nic neusiluje.<sup>25</sup> Je principiálně nevědomý. Nechává se strhnout tokem života, jako když se ku příkladu Dítě po první zkušenosti s hampejzem u Rajských rozhodne, že si na sex hodlá dál a dál vydělávat prodejem horkých párků. ůibala žene leda tak hlad a sexualita.<sup>26</sup> Pokud bychom přeci jen mohli určit ůibalovi nějaký ideál, pak by se blížil onomu rčení, které uzavírá některé pohádky a pro Bachtina představuje obraz lidové grotesknosti: „*Jedli, pili, hodovali, dobrou vůli spolu měli.*“<sup>27</sup>

---

24 Kerényi, K.: *ůibal ve vztahu k řecké mytologii*. in: Radin, P., Kerényi, K., Jung, C.G.: *Mýtus o ůibalovi*. Praha: Dobra, 2005, s.192.

25 Radin, P.: *Povaha a význam mýtu o ůibalovi*. in: Radin, P., Kerényi, K., Jung, C.G.: *Mýtus o ůibalovi*. Praha: Dobra, 2005, s. 19.

26 Kerényi, K.: *ůibal ve vztahu k řecké mytologii*. in: Radin, P., Kerényi, K., Jung, C.G.: *Mýtus o ůibalovi*. Praha: Dobra, 2005, s.192.

27 Bachtin, M. M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975, s. 220.



Tragický hrdina se podřizuje cíli, který se snaží ve světě vykonat a jeho přesvědčení a víra (nebo jiné křesťanské a antické ctnosti) mohou být zkoušeny v různých dilematech, způsobených překážkami vnějšího, často velmi proměnného světa. Šibal takový není. Jak Radin shrnuje příběh o šibalovi: „*Ve světě, který nemá začátek ani konec, se na scéně objevuje „priáповský“ hrdina, který neustále bloumá z místa na místo a pokouší se (úspěšně i neúspěšně) ukojit svůj vlčí hlad a nespoutanou sexualitu.*“<sup>28</sup> Šibalův příběh nemá začátek, konec, ani cíl. Každý příběh o něm bude epizoda, výňatek, kterému mohlo leccos předcházet a po kterém mohlo leccos následovat – a zřejmě to bude stejně důležité jako to, co jsme si přečetli (pokud to není narození nebo smrt). Díla o šibalovi jsou zpravidla epická a zahrnují celý jeho život (jako například příběh Lazarrilla, Dítěte, psa Berganzky a dalších).

Jak naznačuje Aristoteles a rozvádí naratologové později<sup>29</sup>, postava se skládá z motivace a charakteristik, dalo by se říci části statické a dynamické. Ta dynamická je podstatná pro dramatický děj, protože motiv bývá hnacím motorem děje. Bez té statické se podle Aristotela dramatický děj obejde.<sup>30</sup> Na druhou stranu je velmi podstatná pro šibala – z charakteru utkaného z protikladných vlastností vychází napětí šibalských příběhů.

Rozpory v šibalovi odráží rozpory a problémy člověka obecně – jeho neřesti, chyby, slabůstky, které si můžeme prohlédnout ku příkladu v *Lodi bláznů* – ať v Brantových verších či na Durerových dřevorezech. Šibaly si zpravidla pamatujeme pro jejich neřesti a schopnost neřesti u druhých odhalovat. Jak píše Bergson, tragédie vypovídá o jedinečném, zatímco komedie o něčem obecném.<sup>31</sup> Za tragédií si můžeme dosadit jedinečné osudy tragických hrdinů, ostatně právě kvůli jedinečnosti příběhu podle Bergsona dostávají tragédie jména hlavních postav<sup>32</sup>: Oidipa, Médei, Elektry, Hamleta a dalších. Pamatujeme si je v jejich vzájemné souvislosti, zatímco zápletky Lazarilla, Švejka nebo Chaplinova Tuláka bychom z paměti lovily hůř – pamatujeme si je pro jejich charakter, vychytralost a to, jak v sobě i jiných dovedou odhalovat obecné lidské neřesti.

Svým rozporem tedy vypovídají *obecně* o lidstvu. O hlouposti a slabůstkách člověka.<sup>33</sup>

---

28 Radin, P.: *Povaha a význam mýtu o šibalovi*. in: Radin, P., Kerényi, K., Jung, C.G.: *Mýtus o šibalovi*. Praha: Dobra, 2005, s. 178.

29 Rimmon-kenan, S.: *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001.

30 Aristotelés: *Poetika*. Praha: Oikoymenh, 2008.

31 Bergson, H.: *Smích*. Praha: Naše vojsko 1993, s. 74.

32 Bergson, H.: *Smích*. Praha: Naše vojsko 1993, s. 74.

33 Radin, P.: *Povaha a význam mýtu o šibalovi*. in: Radin, P., Kerényi, K., Jung, C.G.: *Mýtus o šibalovi*. Praha: Dobra, 2005, s. 161.

Do jisté míry jsou božští, ale mají lidské chyby. Když sledujeme jejich příběh, často není jisté, který z jejich protikladů se právě projeví, a hra očekávání způsobuje smích. Převezou někoho, nebo se stanou obětí vlastní taškařice? Ostatně překvapení je podle mnohých teorií komiky základem komicity.<sup>34</sup> A šibal je postava principiálně komická. Jak poznamenává Radin, humor a ironie jsou prodchnuty vším, co šibal dělá.<sup>35</sup>

To je ostatně další ze základních rozdílů mezi aristotelovským tragickým hrdinou a šibalem. Tragický hrdina budí soucit svým bojem s překážkami, zatímco smích podle Bergsona brání soucitu.<sup>36</sup> Základ smíchu pro Bergsona představuje tuhost, věčnost, hmota – když někdo zakopne a spadne, jako by se na okamžik stal tím pověstným „pytlem brambor“, tedy věcí, kterou ovládá fyzická síla, gravitace – tím na okamžik přichází o svou lidskost. Když člověk začne připomínat mechanismus, stává se podle Bergsona směšným. Šibal jako by byl díky své přirozenosti, proměnnosti až „tekutosti“ proti směšnosti odolný a směšným činil vše okolo. Ano, ale jen do doby, dokud svou proměnlivostí nenarazí na vlastní hranice, sám sebe nepřechytračí a nestane se sám směšným. Šibal zesměšňuje, ale je i sám směšným, což je další z jeho mnoha ambivalencí.

### II.III. Děťinskost šibala

Tento rys je podle mne důležitý pro pochopení šibala. Šibal stojí mimo dobro a zlo. Pokud se ho netýká morálka, nemůžeme u něj čekat ani zodpovědnost za vlastní činy – na rozdíl od Sofoklova Oidipa, který stojí v popředí Aristotelových rozborů. Jak upozorňuje Radin, je třeba u šibala rozlišovat mezi činy vědomými a taškařicemi, které mimoděk přináší světu dobro – tedy dobro a zlo jsou mu prisuzovány z vnějšku. Stanley Diamond ukazuje v eseji *Job a šibal* na moment rozdělení dobra a zla v příběhu Joba, který stojí v základech západní kultury. Za všechno špatné, co se Jobovi děje, tu může Ďábel a za dobré Bůh – dobro a zlo jsou od sebe neprodyšně oddělené. Šibal je naproti tomu zodpovědný za obojí a obojí se v něm neoddělitelně spojuje. Šibal působí jako dítě. A domnívám se, že není náhoda, že

---

34 Například Borecký tvrdí, že existují tři makroteorie komiky. První odpovídá Bergsonově teorii, teorii superiority, kdy komika závisí na získávání převahy. Dále mluví Borecký o teorii inkongruence, která vychází z kontrastu a nesourodosti prvků (tak právě může být dosahováno překvapení). Nakonec jmenuje teorii relaxace, která spočívá v uvolnění (tedy efektu překvapení). Viz: Borecký, V.: *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000, s. 45-6.

35 Radin, P.: *Povaha a význam mýtu o šibalovi*. in: Radin, P., Kerényi, K., Jung, C.G.: *Mýtus o šibalovi*. Praha: Dobra, 2005, s. 161.

36 Bergson, H.: *Smích*. Praha: Naše vojsko 1993, s. 16.

Hrabal pojmenoval hlavní postavu *Obsluhoval jsem Anglického krále* právě tak. Zlobit se na Švejka s tím jeho pověstným výrazem je jako zlobit se na dítě.

Šibal je veden hlavně pudy a instinktem, třebaže, jak poznamenává Jung, nejsou tak dokonalé jako instinkty zvířete. Šibal podle Radina žije v mentálním dětství a nepřijímá žádný řád.<sup>37</sup> Neprochází tedy iniciačním rituálem, který by ho s řádem seznámil. Přesto se pohybuje ve světě, kde řád existuje a právě i díky této nevědomosti pravidla a zákazy překračuje, chová se, jako by nebyly, jako by si je neuvědomoval – nebo je tomu tak skutečně – u zmiňovaného Švejka člověk nikdy neví. U Dítěte se zdá, že si pravidla uvědomuje, ale neuvědomuje si důsledky, které jejich porušování pro něj nebo okolí může mít – chová se nezodpovědně. Oba dostávají rozkazy, ale plní je nikoliv v kontextu řádu, ale často doslova. Šibal má podobně jako dítě hravý postoj ke světu.

Z psychoanalytického hlediska, podle Junga, představuje typ šibala archaismus, který nemůže člověk setřepat.<sup>38</sup> Třebaže není zcela zřejmé, proč nevymizel, naplňuje v psychice svou funkci skrze obveselování a idealizaci minulosti.<sup>39</sup> Zdá se tedy být regresí k primitivismu, do doby, kdy neexistuje dobro a zlo, ale obojí je stejně jako tvoření a ničení spojené v jednu pavučinu činů a neexistuje tak „*morální fanatismus založený na abstraktních pojmech čirého dobra a čirého zla*“.<sup>40</sup>

Z tohoto pak plyne další možné schéma šibalského příběhu – končí, když šibal přestává být šibalem a naplno přijme nějaký řád, což naznačuje ve svých analýzách také Radin.<sup>41</sup>

Na místě shrnutí bych si stejně jako na začátku této teoretické části o šibalovi dovolil citaci z textu Paula Radina: „*Nezapadá do žádné doby, neboť šibal nereprezentuje pouze nerozlišitelnost a mlhavost praminulosti, nýbrž i nediferencovanou a nepojmenovanou přítomnost v každém člověku. V tom právě spočívá šibalova univerzální a neodbytná přitažlivost. A tak se šibal stává a zůstává pro každého člověka vším – bohem zvířetem,*

---

37 Radin, P.: *Povaha a význam mýtu o šibalovi*. in: Radin, P., Kerényi, K., Jung, C.G.: *Mýtus o šibalovi*. Praha: Dobra, 2005, s. 143.

38 Jung, C.G.: *O psychologii postavy šibala*. in: Radin, P., Kerényi, K., Jung, C.G.: *Mýtus o šibalovi*. Praha: Dobra, 2005, s. 206.

39 Jung, C.G.: *O psychologii postavy šibala*. in: Radin, P., Kerényi, K., Jung, C.G.: *Mýtus o šibalovi*. Praha: Dobra, 2005, s. 207-208.

40 Daimond, S.: *Jób a šibal*. in: Radin, P., Kerényi, K., Jung, C.G.: *Mýtus o šibalovi*. Praha: Dobra, 2005, s. 206.17

41 Radin, P.: *Povaha a význam mýtu o šibalovi*. in: Radin, P., Kerényi, K., Jung, C.G.: *Mýtus o šibalovi*. Praha: Dobra, 2005, s. 152-153.

*lidskou bytostí, hrdinou, šaškem, tím, kdo je v dobrém i zlem, tím kdo popírá i tím, kdo přikyvuje, tím kdo ničí i tím kdo buduje. Když se mu smějeme, on se na nás šklebí, co se děje jemu, děje se i nám.*<sup>42</sup>

## II.IV Šibalství v kontextu Bachtinovy teorie

Ambivalence, neohraničenost, spojování rozporů či hravý postoj ke světu je jen část atributů, které spojují charakter šibala s poetikou Bachtinova groteskního realismu

Etymologie slova groteskno vychází z italského „Grotta“ (jeskyně či spíše podzemí) a původně označoval druh římského malířského ornamentu, jenž byl objeven v renesanci při ohledávání podzemí Titových lázní.<sup>43</sup> Vyznačoval se fantastickou, svobodnou hrou s rostlinnými, zvířecími i lidskými tvary, které překvapivě přecházely jeden v druhý. Tento ornament však pro Bachtina reprezentuje pouhý úlomek rozsáhlého světa groteskní obraznosti.<sup>44</sup> Do kterého zřejmě spadá i šibal.

Základem této obraznosti byl karneval jako soubor různých lidových slavností a smíchových obřadů<sup>45</sup> – kultů, bláznů, hlupců, obrů, trpaslíků, parodií a lidové mluvy, která ruší umělé sociální bariéry (tykání, oslovení, přezdívky, nadávky). To vše podle Bachtina navzdory rozmanitosti spojoval jednotný smíchový aspekt světa – alternativa světa vážného a oficiálního (feudálního i církevního); a také prvek hry.<sup>46</sup> Karneval nerozlišoval mezi diváky a účinkujícími, protože sám život proměňoval ve hru, v čemž můžeme nahlédnout podobné balancování a překračování hranic jako u šibala.

Groteskno šibalovi odpovídá i proměnlivostí a instinktivností. Původ karnevalových forem Bachtin shledával v saturnáliích a pohanských rituálech, které se zakládaly na obnově jako vládnoucím principu. Šlo o bytostné spojení s proměnou a přírodním časem<sup>47</sup> – čili se znovuzrozením, obnovením a nenarušenou, neukončenou plodností a všeobecnou rovností, proti dovršenosti a hierarchizovanosti církevních svátků, které posvěcovaly nerovnosti.

Specifický byl podle Bachtina i charakter smíchu. Karnevalový smích je všelidový – smáli se všichni – a navíc ambivalentní – radostný i výsměšný. Smějící sám sebe nevylučoval

---

42 Radin, P.: *Povaha a význam mýtu o šibalovi*. in: Radin, P., Kerényi, K., Jung, C.G.: *Mýtus o šibalovi*. Praha: Dobra, 2005, s. 179.

43 Bachtin, M. M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975, s. 31.

44 Tamtéž, s. 32.

45 Tamtéž, s. 11.

46 Tamtéž, s. 12.

47 Tamtéž, s. 13.

ze smíchu, což ho odlišuje od satirika, který se vysmívá z vnějšku, z odstupů.<sup>48</sup>

Mezi základy smíchové obraznosti (či symboliky) řadil Bachtina zejména tělo, jídlo, pití, vyprazdňování a zveličování.<sup>49</sup> Přičemž tato tělesnost měla být chápána v pozitivním smyslu. Kládl ji proti tělesnosti klasicistní, chápající tělo fyziologicky jako individuální. Zde šlo o tělo kosmické, nehotové, v neustálé proměně – tedy umírající, rodící i rozené; stále otevřené, které se neizoluje od okolí: „*Všechny projevy materiálně tělesného života a věci se tu vztahují ne k jedinečnému biologickému individuu a ne k egoistickému soukromí ekonomického člověka, ale jakoby ke kolektivnímu tělu, k tělu kmene.*“<sup>50</sup> To odpovídá regresivnímu charakteru šibala, jako i kladnosti jeho instinktivních motivací (jídlo a sex). V rámci groteskního realismu se také ve jménu nehotovosti těla zdůrazňovaly ty jeho části, které tělesnost podtrhovaly a často tělo přerůstaly (ňadra, břicho, nosy apod), čímž podle Bachtina ztrácelo jedinečnost a srůstalo s okolím. U původního šibala byl zpravidla zvýrazňován veliký penis<sup>51</sup>, který podtrhoval i šibalovu motivaci. U pozdějších šibalů bývají fyzické vlastnosti rovněž vyzdvihovány, například u Švejka i Dítěte (šířka a výška).

Z karnevalu se podle Bachtina vyvinul „*bohatý jazyk karnevalových forem a symbolů schopný vyjádřit jednotný ale složitý karnevalový světónázor lidu.*“<sup>52</sup> A ten odmítal vše hotové, vyjadřoval se v proměnách, převracel protiklady „naruby“ (nahore a dole, vpředu a vzadu) a byl plný travestií a ponižování (což neznamenovalo jen negaci ale i obnovu) a rovněž protikladů v úzkém sepětí – života a smrti, stáří a mládí – což Bachtin poučně ilustroval příkladem sošky těhotné stařeny s rozšklebenou tváří.<sup>53</sup>

Popsaného jazyka podle Bachtina užíval Lope de Vega, Shakespeare, Cervantes i německá bláznovská literatura (např. Grimmelshausen). My bychom ve shodě s dalšími (například Jaroslavem Balvínem<sup>54</sup>) zařadily Haška a Hrabala.

## II.V Šibalství a film

Filmová groteska obohatila Vaudeville o nový rozměr – specifický filmový prostor, ve

---

48 Tamtéž, s. 14.

49 Tamtéž, s. 20.

50 Tamtéž, s. 21.

51 Radin, P.: *Povaha a význam mýtu o šibalovi*. in: Radin, P., Kerényi, K., Jung, C.G.: *Mýtus o šibalovi*. Praha: Dobra, 2005, s. 20.

52 Bachtin, M. M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975, s. 13.

53 Tamtéž, s. 25-6.

54 Balvín, J.: *Bachtin a lidová kultura středověku a renesance*. Zdroj:

<[http://casopis.ergo.sweb.cz/texty/jaroslav\\_balvin.htm](http://casopis.ergo.sweb.cz/texty/jaroslav_balvin.htm)> [cit. 15.8.2018].

kterém se rozehrávají filmové gagy, honičky i změny prostředí. O filmové grotesce platí to, co bylo řečeno výše. Prostor a hra v něm zde dominuje nad dějem, stejně jako ve Vaudevillu jde o efekt a triky. Statický charakter dominuje nad motivací postavy a Šibalové jako je Frigo nebo Tulák se objevují znovu a znovu v nových dílech, v nových epizodách a téměř v každém se dostávají do nového neznámého prostředí, ve kterém bývají díky své bezprostřednosti úplně „mimo“ a do řádu daného prostoru vnášejí po šibalsku chaos – mezi zlatokopy, detektivy, na vesnici, do cizí rodiny (jako nevlastní syn) apod. Na specifický způsob vnímání naráží ve své slavné eseji *Chaplin ve Světlech velkoměsta. Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu*<sup>55</sup> i Jan Mukařovský. Pojednává zde o Chaplinově filmu z názvu eseje. Tvrdí, že dominantou díla není příběh ale postava Tuláka, konkrétněji jeho gesta a napětí mezi nimi – mezi ritualizovanými na jedné straně a jedinečnými na druhé, přičemž s absencí hlasových projevů význam gest ještě roste.

Chaplin vytvořil postavu, která má ve své krutosti a pudovosti velmi blízko pradávným šibalům. Jeho rozporuplnost navíc můžeme vidět již v samotném oděvu, na což upozorňuje v návaznosti na Mukařovského Jurij Lotman<sup>56</sup> – od pasu dolů má nepadnoucí, obrovské kalhoty a roztrhané „křusky“, zatímco od pasu nahoru elegantně sladěné sako, motýlek a klobouk. Lotman upozorňuje na bytostnou rozpolcenost Tuláka, který se na jednu stranu chová jako trhan a na druhou jako elegán, přičemž postavy filmu vnímají obě části – střízlivý boháč první a opilý boháč spolu se slepou květinářkou druhou.

Objevily se tyto projevy němého filmu i u nás v Čechách?

---

55 Mukařovský, J.: *Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu*. in: Mukařovský, J.: *Studie I*. Brno: Host, 2000.

56 Lotman, J. L.: *Semiotika filmu a problémy filmové estetiky*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2008.

### III. Šibalství a český a československý film

#### III.I. Počátky filmu, první republika

Vraťme se po obecné reflexi pojmů a výkladu dvojí podoby groteska zpět k filmu. Začneme slapstick komedií.

Mnohé filmy z počátku kinematografie na našem území se nedochovaly a tak v některých případech můžeme vycházet pouze z anotace národního filmového archivu. Úspěch filmové grotesky ve Francii i v Hollywoodu vedl k jejímu napodobování po celém světě, české území a později Československo nevyjímaje.

První pokusy Kříženeckého napodobují komické situace natáčené bratry Lumiéry jako je tomu v případě *Pražského párkaře a lepiče plakátů* z roku 1898.<sup>57</sup> Hlavní roli ve filmu představoval první herec na našem území Šváb Malostranský – film zobrazuje situaci, kdy si lepič plakátů prohlíží párky a jak se k nim naklání, vylijí do nich lepidlo. Taková nehoda je ovšem pro rozpoznání charakteru šibala přeci jen málo. O poznání více materiálu poskytuje o patnáct let mladší snímek *Pět smyslů člověka* opět se Švábem Malostranský, mimo hereckou roli také na pozici režiséra, ve kterém představuje animálního tloušťka, který se postupně snaží uspokojit své smysly. Motivace šibalská je, ale opět jde o figurku s velmi omezenými rysy.

Šváb Malostranský na filmu spolupracoval s budějovickým fotografem Antonínem Pechem, který natočil čtyřdílnou sérii grotesek o pražském švihákovi Rudim, jehož role se ujal E. A. Longen. Polovina, *Rudi se žení* a *Rudi na křtinách*, se nedochovaly, *Rudi na záletech* a *Rudi sportsman* ano. Například v druhém jmenované Rudi představuje neurvalce, který neustále kouří dívce do obličeje a když se mu tímto způsobem nepovede zapůsobit, zkouší to v různých sportech, ale příliš se mu nevede. Na úspěch filmů s tímto rozporuplným Rudim se podle historika Bartoška pokusil navázat J. S. Kolár s postavou „pražského dandyho Polykarpa ve dvou krátkých veselohrách s názvem *Polykarp aprovizuje* a *Polykarpovo zimní dobrodružství*.”<sup>58</sup> První nebyla dochována, v druhé se Polykarp pokouší o svádění dívky, což mu překazí její snoubenec.

Pro nutnost vytvářet krátké komické situace se postava šibala, který provádí různé

<sup>57</sup> *Český hraný film I, 1898-1930*. Praha: NFA 1995.

<sup>58</sup> Bartošek, L.: *Náš film*. Praha: Mladá fronta, 1985, s. 103.

taškařice, obzvláště hodí. Epizodické děje s opakující se výraznou postavou přály v počátku kinematografie šibalům, podobně jako samotný charakter média. Němý film si totiž vyžadoval herectví, které bez přítomnosti hlasu zdůrazňovalo tělesnost a gesta. Fyzická, až pantomimická hra si přímo říkala o animální projev, který je pro šibala tak podstatný. Tyto základy byly dovedeny u postav jako Chaplinův tulák a někdy i Keatonův Frigo až do koncentrovanosti. Zmíněné „české“ slapstick komedie mají schéma provinění-trest či pokus-neúspěch, do kterého se již nevejde mnoho taškařic, kterým by šibalové přinášeli poznání.

Jaké jsou nejčasnější situace, ve kterých se tito čeští „šibalové“ nachází? Velmi často jde o svádění, jehož postup šibal provádí poněkud nepatřičně nebo o pozdější fázi, tedy o manželství. Jako příklad může sloužit jeden z nejdelších filmů natočených ještě před vznikem samostatného Československa – *Pražští Adamité* vytvořený společností Lucerna roku 1917. Téměř padesátiminutový film vypráví o trampotách měšťáčka pana Šťovíčka, který neustále uniká před svojí manželkou, aby si užíval v městských lázních se svým kamarádem Vodopichem namísto, aby trávil nedělní čas s rodinou.<sup>59</sup> Délka filmu umožnila vytvořit hrací plán i systém pravidel, s nimiž si může hlavní postava zahrávat – jde o institut manželství, který Šťovíček po šibalskou svou dětinskou touhou užívat si narušuje.

Tento film předznamenává téma velkého množství prvorepublikových, ale i pozdějších česko-slovenských komedií. Většinou z nich, ještě z dob němého filmu, dominuje téma sňatku a různých pletek, tahanic, svádění a zastírání za jeho účelem. Komedialní situace pak zakládají nedorozumění a záměny v nich (z ranějších filmů jmenujme ku příkladu *Zamilovanou tchýni* nebo *Konec milování*). Čili mnohé z hlavních postav jednají za účelem navázání sňatku a manželství ve středostavovské rodině se zobrazuje jako ideál.

Předobrazem pro tyto komedie jsou ve většině případů díla spisovatelky Popelky Biliánové a Ignáce Hermanna, popřípadě jejich postavy matka Kráčmerka a otec Kondelík. Právě v příběhu otce Kondelíka jako by se koncentrovalo to, co představuje „českou veselohru“ doby. Mimo zmíněné zápletky jde také o tón či styl komedie. Ukazují se trampoty obyčejné rodiny, nikterak dramatické, a vše je tak trochu zahaleno nostalgií, všechny postavy jsou v podstatě dobré a nedorozumění pouze zdánlivá.

Dagmar Mocná v knize *Případ Kondelík* popisuje genezi Hermannova pojetí Otce Kondelíka od bujaré humoresky v raných črtách pro účely humoristického časopisu *Švanda Dudák* až po pozdější variantu, která se objevovala na pokračování v nedělním tisku. V ní

---

<sup>59</sup> *Český hraný film I, 1898-1930*. Praha: NFA 1995.



Hermann ustupuje od satiry k láskyplnějšimu vyličení tohoto bujného tloušťíka i jeho způsobů. Místo humoresky vytváří skrze nostalgii idylku založenou na rodinné pohodě a maloměšťáctví.<sup>60</sup>

Takový typ humoru a komedie není se šibalem právě v souladu, v sentimentální idylce je svět vychýlený na jednu stranu, vše prostupuje dobrota a šibal vyrůstající z grotesknosti, která se zakládá na spojování protikladů zde těžko může vzniknout.

Mocná popisuje Kondelíka jako jednoho z mnoha animálních tloušťíků s touhou po jídle a pohodlí (vedle Čechova Broučka či Haškova Švejka).<sup>61</sup> To by byly vlastnosti šibalské, ale Kondelík a jemu podobné postavy nepřekračují řád maloměšťácké rodiny, dodržují její svátost, a i kdyby se vzbouřili a porušili řád zvyků maloměstské rodiny, což tu a tam dělají, vždy se vrátí – nepřinášejí žádné poznání, jen potvrzují, že měšťanská pohoda je to pravé ořechové. Bartošek mluví o v podobném smyslu dalších komediích doby, o postavách Slavínského (jeho slovy o „slavínštině“ podobné „kondelíkovštině“), které se vyznačovaly obdobnými „nectnostmi“: „měšťanským bařtipánstvím“, „sebevědomou pivní bodrostí“, „domýšlivým optimismem“ a „naivní vírou, že ve světě je to tak zařízeno, aby poctivý člověk byl za svou práci odměněn a nepoctivec po zásluze potrestán, a že není třeba usilovat o nějakou změnu“<sup>62</sup>. Rozdíl spočívá v prostředí, místo středostavovské rodiny jde u Slavínského většinou o prostředí boháčů – nablýskaný světa, kde si boháči berou služky. Jak píše Hudec a Novobilská v *Panoráma českého filmu* o české komedii do roku 1945: „povrchnost filmového humoru slouží k pasivnímu odreagování se od životních problémů. Zdroje jednoduchého komična mají svůj původ spíše ve srozumitelných formách sentimentálních frašky, bulvárního kabaretu a lascivního vtípkování, než v karikatuře, parodii, ironii, satíře, černém humoru, nebo dokonce nonsensu.“<sup>63</sup>

V popsanych veselohrách můžeme narážet u postav na šibalské atributy, ale nikoliv na ryzího šibala. Můžeme však narazit na film se šibalem, který si s popsány mi konvencemi pohrává. Jeví se tak film *Milenky starého kriminálního*, ve které se postava představovaná Vlastou Burianem snaží smyšlenými historkami o vraždách manželek odradit svou nápadnici. Kromě podobných výjimek (podle anotace také např. i nedochovaný Lamačův film *Velbloud*

60 Mocná, D.: *Případ Kondelík: epizoda z estetiky každodennosti*. Praha: Karolinum, 2002, s. 23-24.

61 Mocná, D.: *Případ Kondelík: epizoda z estetiky každodennosti*. Praha: Karolinum, 2002, s. 11.

62 Bartošek, L.: *Náš film*. Praha: Mladá fronta, 1985, s. 212.

63 Hudec, Z., Novobilská, A.: *Filmová komedie*. in: Ptáček, L.: *Panoráma českého filmu*. Olomouc: Rubico, s. 269.

*uchem jehly*<sup>64</sup>), najedeme šibaly leda jako epizodické postavy.

V této době vzniká několik adaptací Švejka, a to jak Haškova tak i Vaňkova. Konkrétně Innemanova verze *Švejek v ruském zajetí* (podle Vaňka), dvě Lamačovi *Dobryj voják Švejek* a *Švejek na frontě* (oba podle Haška) či *Švejek v civilu* od Machatého (opět podle Vaňka) a také Fričova verze vzniklá sestřihem prvních tří jmenovaných dílů pod názvem *Osudy dobrého vojáka Švejka* či Fričova vlastní verze, již mluvená, kde Nolla na pozici Švejka nahradil Saša Rašilov st. Nicméně tyto filmy nepřesahují jakožto adaptace ilustraci výňatků z prózy. S filmovým ztvárněním se podtrhuje tělesnost postavy, zdůrazněná gestickým herectvím i pořádným frňákem hlavního představitele Nolla, který jak tvrdí Hudec s Novobilskou „ztvárnil titulní roli Švejka se smyslem pro lidovou živelnost.“<sup>65</sup> Nicméně filmy trpí absencí základního charakteristického rysu Švejka šibalství – lidové, babské či až jarmareční výmluvnosti plné roztodivných příběhů, kterými mate a poučuje své okolí. Tento základní, specificky literární rys nebyl transponován do žádného prostředku němé filmové řeči a pokusy ho zachovat skrze titulky často až nepříjemně přerušují děj a značně ubírají komickým situacím. Jen z části dochovaný Švejek se Sašou Rašilovem již využívá Švejkovy výmluvnosti, dokonce obohacuje Švejkův projev o různé zpívané odrhovačky, ale oproti poručíku Lukášovi dobře ztvárněnému Hugo Haasem působí Rašilov ve snaze o typický Švejkův nevinný obličej poněkud toporně. Až později se povedl ambivalentní infantilní výraz na dospělé tváři Rudolfu Hrušínskému ve Steklého adaptaci. Nicméně téma adaptací Švejka by vyžádalo samostatnou studii (ostatně, ještě před nejslavnějšími Steklého verzemi natočil Lamač další variantu Švejka během války v britském exilu), která přesahuje záměr této přehledové studie.

Němá groteska v čele s šibalským Tulákem měla na české kulturní prostředí podstatný vliv jinde než přímo v hraném filmu. Chaplin přišel podle Bartoška do kin v roce 1920<sup>66</sup> a ve dvacátých letech se formovala česká avantgarda, která se spojila ve skupině Devětsil, a z jejích základů vzešel poetismus inspirující se, mimo jiné, americkými groteskami. Teigeho manifest vedle sebe klade Homéra, Chaplina, Harolda Lloyda, Buriana, dirigenta ohňostroje, vítězného boxera, vynalézavého a dovedného kuchaře a rekordního alpinistu jako svého druhu básníky. Poetismus se projevil ve většině uměleckých směrů, od poesie, malířství, divadla až

64 *Český hraný film I, 1898-1930*. Praha: NFA 1995.

65 Hudec, Z., Novobilská, A.: *Filmová komedie*. in: Ptáček, L.: *Panoráma českého filmu*. Olomouc: Rubico, s. 272.

66 Bartošek, L.: *Náš film*. Praha: Mladá fronta, 1985, s. 60.

po architekturu. Teige o uměleckém díle uvažoval následovně: „*Je podstatně dar nebo hra bez závaznosti a následků,*“ a o umění, které přináší, že je „*ležérní, dovádivé, fantaskní, hravé, neheroické a milostné. Není v něm ani špetky romantismu. Zrodilo se v atmosféře jaré družnosti, ve světě, který se směje; co na tom, slzí-li mu oči. Převládá humorná letora, od pesimismu bylo upřímně upuštěno. Posunuje emfázi směrem k požitkům a krásám života, ze zatuchlých pracoven a ateliérů...*“<sup>67</sup> Jeho základní funkcí podle Teigeho bylo „obšťastňovat“ a „bavit“. Prvky poetismu, jeho společenský charakter, smíchovost a další jmenované, souzní s karnevalovou groteskní poetikou. Teige mezi inspirátory řadil klauny či dadaisty a perspektivou poetismu chápal život jako „*velikolepý zábavní podnik*“ či „*excentrický karneval*“, „*harlekynádu citů a představ*“ či „*opilé filmové pásmo*“. Film přitom považoval za jeden z nástrojů poetismu.

Blízko filmu byla bezprostřední tvorba Devětsilu v případě filmových libret, ať Hoffmeisterových, Vančury, Voskovce či Nezvalova scénáře *Charlie před soudem*, který dokonce pracoval se samotným Charliem Chaplinem. Tato díla na pomezí filmu a literatury stejně jako další literární díla poetismu (např. Nezvalova *Pantomima*) obsahovala v onom hravém postoji mnoho šibalských klaunů a jarmareční estetiky.

Přímo do filmu zasáhl Devěsil až později, zprostředkovaně skrze jádro své divadelní sekce, tedy Osvobozené divadlo – V+W (a zčásti také Ježkem a Honzlem) a to ve čtyřech filmech, v době, kdy už Devěsil formálně neexistoval. První dva filmy natáčeli V+W spolu s Honzlem, divadelním režisérem, kterému se podařilo poetismus styl přenést do divadelních her, ovšem jeho nezkušenost s filmem zabránila překladu do filmové řeči. Jednotlivé fragmenty filmů představují záznam intelektuální klauniády V+W a revuálních výstupu, které mají spíše divadelní charakter. Příběh působí spíše jako nit gagů a výstupů. Na rozdíl od *Pudr a benzín* a *Peníze nebo život* od Honzla se v dalších dvou filmech V+W spojili se zkušeným Martinem Fričem, který jim pomohl vytvořit kompaktnější filmové světy s jasnějšími pravidly, které mohou šibalské charaktery narušovat. Tak je to ve filmu *Hej rup*, kde se továrník představovaný Janem Werichem dostává „na dlažbu“. Když se jeho život obrací „na ruby“, ocitá se jako chudák v prostředí svých podřízených a snaží se zde uživit. Toto prostředí se stává hraním plánem pro spoustu komických gagů (např. žehlení oblečení parním válcem, který ujede). Společníka mu dělá nezaměstnaný dělník Filip ztvárněný Voskovcem. Díky odporu nacistické propagandy nekompletně dochovaná kopie druhého filmu *Svět patří nám* si

---

67 Teige, K.: *Poetismus*. Host, 1924, č. 9-10.

přes fragmentárnost nic nezadá s poselstvím Chaplinov\ *Moderní doby*. Opět se ocitáme v prostředí mezi továrníky a dělníky v době hospodářské krize, kdy se na demokratickou vládu chystá puč a zájmy koncernu hájí teroristé. Do stávky se připlou dva prodejci novin představovaní V+W, kteří při typicky šibalském záměru – hledání jídla – rozpoutají boj s teroristy, když místo konzerv najdou ruční granáty, a pak se šibalskou nezáměrností v boji zvítězí a nakonec i přelstí smrt, když se dostaví na vlastní pohřeb.

Frič byl mistr komedie, který se dovedl přizpůsobit osobité komice každého ze zvolených herců, ať to byla salónní komika Huga Haase či Oldřicha Nového, klauniáda V+W nebo živelné herectví Vlasty Buriana. Mimo V+W právě herectví posledního jmenovaného podle mě nejvíce odpovídalo charakteru šibala. To se projevilo i v příbězích filmů s jeho účastí. Ty nejlepší měl v režii Martin Frič (*Revizor*) nebo Karel Lamač (*C. a k. polní maršálek*, *Lelíček ve službách Sherlocka Holmese*, *U pokladny stál*). Burian působí živelně a nepředvídatelně, nikdy není jisté, co udělá a jak se zachová. Ve jmenovaných filmech přitom můžeme vyzorovat určitý typický filmový narativ, který pravděpodobně dobře funguje s postavou šibala.

Jak bylo řečeno, s pikarem se formoval určitý typ narativu, otevřené vyprávění, epizodický děj, ve kterém pikaro zpravidla slouží různým pánům, prochází mnoha prostředními s různými typy řádů a s nimi si zahrává. Jedná se tedy o epický narativ, který se v bezprostředním filmu, ale i v divadelním představení uplatňuje obtížně. Filmový narativ, který funguje s postavou šibala, vychází z těchto základů, ovšem je uzpůsobený potřebě narativní jednoty filmu. Jak bylo naznačeno v dřívějších rozborech – jde o redukci na jednu proměnu, o narušení jednoho prostředí.

Tak je tomu v *C. a k. polní maršálek*, v *Lelíčkově*, *Revizorovi*, *U pokladny stál* ale také v Cikánově filmu *U nás v kocourkově* (hlavním představitelem tu však není Burian ale Werich). Všechny tyto narativy si hrají se záměnou hlavní postavy. V případě *Revizora* a *U nás v Kocourkově* se hlavní postava ocitne na místě, kde je zaměněna za jiného očekávaného cizince. Hlavní postava se však záměně nebrání a po šibalsku situace využívá. Pravidla a zvyky tohoto prostředí představují pro šibala pravidla hry, kterou ve svém převtělení hraje. Variantu téhož představuje film *Lelíček ve službách Sherlocka Holmese*, ve kterém je postava Vlasty Buriana najata jako dvojník portorického krále. Ve filmu *U pokladny stál* je Burian jakožto ošetřovatel zaměněn za primáře a v *C. a k. polní maršálek* je setník armády zaměněn

za polního maršála (protože si zkouší uniformu). My jako diváci přitom známe i původní podobu šibala a tak si můžeme užívat jeho hru v novém převtělení. Tento typ narativu se objevuje i později. Například v Schormově filmu podle Josefa Škvoreckého *Farářův konec*, který byl s lidovou kulturou dobře obeznámen a zařazuje příběh falešného faráře do rámce kramářské písně, což je jarmareční žánr.

Kromě typického šibalského příběhu se v tvorbě Burian-Frič vyskytuje ještě jeden film, který stojí za zmínku, třebaže ne celý dochovaný, a to *Dvanáct křesel*. Jde o film natočený v polské koprodukcii, díky čemuž byl zřejmě redukován dialog a vyniká gestické herectví, což jen umocňuje groteskní námět. Vypráví o dědictví dvanácti křesel, které Ferdinand Šuplátko kvůli domnělé bezcennosti prodá, aby pak zjistil, že do jednoho z křesel jeho tetička zašila spoustu peněz. Námět pochází z klasické ruské satirické knihy *Dvanáct křesel* od Ilji Ilfa a Jevgenije Petrova. Dokonce se zřejmě jedná o vůbec první adaptaci slavné látky, která byla adaptována mnohokrát (v Americe, Británii, Švédsku, samozřejmě i Rusku). Šuplátkovi pomáhá antikvář Ostap Bender, podnikavec a šibal, kterého představuje Burianův polský kolega. Přezdívka Ostapa Bendara „velký kombinátor“ se stala v ruštině frází, která označuje podnikavce nebo filutu<sup>68</sup>, a Lipovetsky, který se mimo jiné zabývá šibalstvím v sovětské kinematografii, označuje tuto literární předlohu za krále sovětské kultury.<sup>69</sup>

Zmíněné šibalské postavy se tedy ocitají v určitém prostředí, s určitými pravidly a zvyky, v maloměstském prostředí (*Revizor*, *U nás v Kocourkově*), v prostředí jiné společenské třídy jako *Lelíček* či v rámci určité instituce jako je armáda (*C. a k. polní maršálek*), zdravotnictví (*U pokladny stál*) nebo církve (*Farářův konec*) a tato pravidla a zvyky zakládají hrací plán, ve kterém si hrají. Šibal si v nich hraje v rámci rigidního systému a svou proměnlivostí ukazuje na tuhosti, neohebnosti a špatné zvyky, čímž se stává prostředkem satiry. Falešná role šibala přináší do systémů chaos, ale i svobodu.

### III.II. Po skončení první republiky

Po období první republiky zasahují do české kinematografie dva totalitní systémy, což jsou období, pro něž se postava chaotického ražení, která ukazuje omezenost zákonů a rituálů, na kterých se totalitní systémy zakládají, jeví být jako silně podvrtná (jak svědčí i případ

68 *Velikij kombinator*. in: Serov, V.: *Encyklopedičeskij slovar' krylatych slov i vyraženij*. Moskva: Lokid-Press, 2005.

69 Lipovetsky, M.: *Neither here, nor there: the trickster in the cinema of perestroika and the early 1990s*. in: Beumers, B., Zvonkine, E.: *Ruptures and Continuities in Soviet/Russian Cinema*. London: Routledge, 2017.

V+W, jejichž film *Svět patří nám* se nacisté po roce 1939 snažili zlikvidovat). Zatímco první režim, doba protektorátu, tvorbu omezuje a vznikají tak především apolitická díla (únikové látky, adaptace populárních děl), v nichž se autoři snaží maximálně posilovat národní cítění a sebevědomí (například *Babička* od Čápa z roku 1940, *Pohádka máje* od Vávry z roku 1940 či *Pantáta Bezoušek* od Slavíčka z roku 1941), období komunismu přichází se snahou tvorbu řídit. A to skrze rigidní doktrínu, kterou centralizovaná, znárodněná kinematografie tlačí do jednotlivých děl.

Mezi-období třetí republiky naproti tomu představuje období rozpuku s velmi pestrou žánrovou paletou.<sup>70</sup> Kinematografie je na jedné straně znárodněna, má tedy poměrně dobré finanční zázemí, na druhé straně na ní nejsou kladeny žádné estetické normy mimo ty kvalitativní, na které dohlíží umělecký poradní sbor.<sup>71</sup> Třebaže se objevují kvalitní i zvláštní komedie (například *Dnes neordinuji*, *Hostinec u kamenného zvonu* či *Parohy*<sup>72</sup>), nenacházíme v tomto období žádný film s šibalem, mimo vedlejších rolí – jako je tomu ku příkladu v ojedinělém případě groteskní poetiky filmu *Nikdo nic neví*, která velmi záhy po válce zesměšňuje nacismus a ve které bychom mohli najít komickou dvojici tramvajáků v podání Jaroslava Marvana a Františka Filipovského, kteří se nedopatřením zachovají hrdinsky.

Období po roce 1948 znamená pomalý nástup kinematografie založené na přísném byrokratickém systému, jenž se pokoušel realizovat umělou ž

ždanavou doktrínu. Filmový umělecký sbor složený především z umělců nahradila Filmová rada složená ze všech složek národního života (branná moc, zemědělství, sociální péče apod.)<sup>73</sup>, která spolu s Ústřední dramaturgií řídila nově vzniklé tvůrčí kolektivy.<sup>74</sup> Tyto orgány se však rychle měnily a různé snahy o centralizaci a prosazování politických cílů, tvorbu brzdily.

---

70 Od reflexe druhé světové války jak vážné (*Muži bez křídel*, *Uloupená hranice*), tak parodické (*Nikdo nic neví*), přes různé literární adaptace – komické (*Týden v tichém domě*) i fantastické (*Krakatit*) – až po výrazná psychologická drama (*Svědomy*) či experimenty (*Housle a sen*).

71 Dohledat Szczepanik, P.: *Machři a diletanti. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvratů 1945 až 1962*. in: P. Skopal (ed.): *Naplánovaná kinematografie*. Praha: Academia, 2012, s. 33-39.

72 Tragikomický příběh *Parohů* se zakládá na „ztuhlém“ chápání fráze, která způsobí nedorozumění: muž nese parohy a kdosi to poví druhé, jenž to pochopí v přeneseném slova smyslu, až se to dostane zpátky k dotyčnému, který začne podezírat svoji ženu).

73 Klimeš, I.: *Stav čs. kinematografie po únoru 1948*. Iluminace, 2003, č. 3.

74 Szczepanik, P.: *Machři a diletanti. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvratů 1945 až 1962*. in: P. Skopal (ed.): *Naplánovaná kinematografie*. Praha: Academia, 2012, s. 40.

Vlasta Burian, představitel šibalů z první republiky, se stává obětí zinscenovaných procesů a jeho živelné herectví je intenzivně omezováno. Burian se musí kát a přijímá tak roli v tendenční, jednostranné a tím i falešné satíře na křesťanství *Slepice a Kostelník*, ani přesto pak už nedostává role, které by mu umožnily uplatnit jeho předválečné herectví.

Komedie tematizující současnost komediálnost spíše předstírají, jsou plejádou tezí. Většinou vypráví o snaze o vysoké pracovní nasazení, kolektivizaci venkova apod. Uplatňovaná Ždanavova doktrína se zakládá na černobílých charakterech, což ambivalentní charakter šibala přímo vylučuje – v podstatě jde o variaci na křesťanskou poetiku světců (viz *Jób a Šibal* od Stanleyho Diamonda) s jiným, umělým morální ideálem. Šibala bychom se mohli pokoušet hledat leda mezi váhavci, kteří se ku příkladu v kolektivizačních komediích odmítají přidat do družstva. Ale ani tady bychom je nenašli. Šibalství je i na hony vzdálený mrzout Anděl, který se ocitne na nedobrovolné rekreaci pracovníků, kteří by nejraději místo rekreace pracovali, ve filmu *Anděl na horách*.

Větší naději bychom mohli chovat v případě rozboru únikových děl, která jsou živější a někdy i vskutku komediální. Odehrávají se přitom buď v minulosti – jako například *Kam s ním*, *Haškovy povídky ze starého mocnářství*, *Vzorný kinematograf Jaroslava Haška*, *Dobrý voják Švejk*, *Poslušně hlásím* – nebo v pohádkových světech – *Hrátky s čertem*, *Divotvorný klobouk*, *Jak se Franta naučil bát*, *Císařův pekař, pekařův císař*, *O medvědu Ondřejovi* či *Obušku z pytle ven*. Dobová tendenčnost je v nich potlačena nebo tak trochu zákeřně schována pod povrchem, popřípadě se ztrácí ve jménu satiry (na dobu císařského mocnářství). Nicméně právě fantasknější náměty jsou nakonec (roku 1959) cílem známé kritiky poslance Kahudy na konferenci v Bánské Bystrici, kterou lze považovat za poslední výkřik represí padesátých let před uvolněním v letech šedesátých – konkrétně se to týkalo filmů *Konec Jasnovidce* od Svitáčka s Roháčem a *Tři přání* od Kadára s Klosem, které putovaly rovnou do trezoru.<sup>75</sup>

V tomto desetiletém období od nástupu komunismu po „Bánskou Bystrici“ se náznaky šibalství objevují takřka výhradně ve spojitosti se jmény Jaroslava Haška a Karla Steklého. Oba měli dobrý kádrový profil. Zatímco Hašek patřil mezi autory, které schvaloval ministr kultury a spoluvůrce kulturní politiky KSČ Zdeněk Nejedlý, podle něhož se do Švejka „*vmaskovala*“ lidová filozofie a moudrost (mimo jiné dále např. do Babičky Boženy Němcové, díla Bedřicha Smetany či Mikoláše Alše).<sup>76</sup> Steklý se stal prominentem

75 Szczepanik, P.: *Machři a diletanti. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945 až 1962*. in: P. Skopal (ed.): *Naplánovaná kinematografie*. Praha: Academia, 2012, s.56.

76 Novotný, J.: *75 Zdeňka Nejedlého*. Pedagogika, 1953, č. 1

zfilmováním děl jako je *Siréna* Marie Majerové, zaobírajícím se „dělnickým hnutím“ (film získal palmu v Cannes, třebaže údajně se na tom velkou měrou podílel A. M. Brousil<sup>77</sup>) nebo také adaptací dalšího komunistického díla spisovatele Ivana Olbrachta – *Anny Proletářky*. Jeho tvorba byla značně nevyrovnaná, patří do ní vyloženě tendenční díla, jako je odporný normalizační *Hroch*, ale i dodnes populární dvoudílný *Švejk*, který z adaptací *Švejka* asi nejlépe obstojí vůči předloze. První díl ve zkratce vypráví celý první díl Haškových *Osudů*... a scény odpovídají kapitolám v knize. Jde o dobrou ilustraci, která si pomáhá stylem původních knižních ilustrací od Lady. *Švejk* s Hrušínského dětsky nevinnou tváří, z níž není jasné, jestli je tak mazaný nebo hloupý přivádí porušováním pravidel rozličné typy do krajních situací, které činí z jejich charakteru karikaturu, kterou podporuje i výrazné líčení. Na rozdíl od dřívějších verzí si Hrušínský dobře vede při realizaci švejkovské výřečnosti, a tak vzniká adaptace, kterou lze považovat za kvalitní řemeslný přepis. Nejednalo se o ochrana mu navíc poskytla volnost, díky které mohlo vzniknout dílo působící v rámci dobové produkce osvěžujícím dojmem, ostatně i Hrušínského *Švejk* je podvratný pro jakýkoliv řád.

Haškovo postavení zřejmě umožňuje vznik dvou jmenovaných Haškovských povídkových filmů *Haškovy povídky ze starého mocnářství* a *Vzorný kinematograf Jaroslava Haška*, ve kterých nalezneme spoustu komických postaviček, z nichž bychom stopy šibalství mohli zahlédnout především v jednání klučička z povídky *Vzorná škola mocnářství* představovaného malým Pucholtem, který se kvůli testu z latiny zamkne na záchodě a když se ho ostatní snaží dostat ven, unikne přes vedlejší kabinku, vrátí se do třídy a test opíše. Lze však malé dítě považovat za šibala? Jistě, ovšem chybí mu protikladnost dospělého těla a dětské duše, která by prohlubovala grotesknost charakteru – popřípadě dětského těla a dospělé duše, na což můžeme narazit v Grassově *Plechovém bubínku* u hlavní postavy Oskara, jemuž v dětském těle sídlí dospělý mozek odmítající svět dospělých, ovšem neodmítající sex.

Kromě Haškova *Švejka* natočil Steklý mírně tendenční komedii *Soudný den* s šibalským charakterem v podání Ladislava Peška. Jde o tuláka, který se každou zimu snaží dostat do vězení, aby přečkal mrazy, čímž staví systém spravedlnosti naruby.

Mírné uvolnění v důsledku 20. sjezdu komunistické strany z roku 1956, kde byl kritizován kult osobnosti, umožnilo vznik děl docela osvobozených od komunistické ideologie nebo ji dokonce kritizujících (například *Škola Otců* od Helgeho či *Zde jsou lvi* od

---

77 Prokopová, A.: *A. M. Brousil*. Zdroj: <<http://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/a-m-brousil>> [cit. 15.8.2018].



Kršky). Patřil mezi ně zmíněný *Případ jasnovidce*, který bánsko-bystrická konference postihla nejvíce. Zákaz jen potvrzuje podvratnost šibalského charakteru, který se zosobňuje v postavě jasnovidce. Ten se pod svým občanským jménem v oficiální práci oboru znárodněného jasnovidectví chová naprosto laxně a dává v důsledku rozbujelé byrokracie zákazníkům mizerné a často velmi negativní věštby, které je neuspokojují. Ovšem doma, kde provádí věštění načerno, se pod svým pseudonymem proměňuje v „pocitivého“ věštce. Tato šibalská podnikavost a protiklad charakteru mezi oficiálním prostorem řádu a soukromím funguje jako dobrá kritika nesmyslné administrativy. Není divu, že byl film zakázán.

### III.III. Období nové vlny

Doba nové vlny přinesla rozkvět kultury. Podle slov anglického režiséra, dlouholetého spolupracovníka kameramana Miroslava Ondříčka Lindseyho Andersona jsme měli „*všechny předpoklady stát se nejlepšími na světě*“.<sup>78</sup> Rigidní doktrína stvořila pro umělce z estetického hlediska společného nepřitele. Mukařovský chápal dynamiku vývoje umění jako neustálé organické ustavování a porušování estetických norem<sup>79</sup>, ovšem podobný rigidní kánon jako Ždanavova doktrína znamenal umělé zastavení organického vývoje – následný boom tvořivosti se pak jeví jako logický důsledek (něco obdobného však po sametové revoluci nenastalo, snad i proto, že chybělo produkční zázemí, které vyzdvihuje i Anderson). Hames obdobně upozorňuje, že nová vlna neměla žádný manifest a sjednocovalo ji odmítnutí restrikcí socialistického realismu a touha po vytvoření uspokojivější kultury.<sup>80</sup> Kromě estetických hledisek se na úspěchu nové vlny podílel osvícený decentralizovaný systém tvůrčích skupin, které mohly samostatněji hospodařit, zároveň dramaturgie, která opouštěla od propagandistického hlediska a opět se začala soustředit na estetickou kvalitu děl.<sup>81</sup>

Touha po svobodě se ovšem neprojevila přemnožením šibalských postav, třebaže několik významných se jich objevuje. Důležitější než jejich množství je však jejich konkrétní podoba a role v struktuře díla. V nové vlně se intenzivně projevuje autorská tendence filmu. Na několik předních autorů se nyní podíváme.

Kromě zmiňovaného *Farářova konce* přispěl Schorm do panoptika šibalů také svým

---

78 Hames, P.: *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy, 2008, s. 14.

79 Mukařovský, J.: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. in: *Studie I*. Brno: Host, 2000.

80 Hames, P.: *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy, 2008, s. 17.

81 Szczepanik, P.: *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945-1970*. Praha: NFA, 2016.

krátkým filmem v souboru filmových povídek *Perličky na dně* z roku 1963, který vypráví o naivním malíři, který svou bezprostředností naprosto rozhodí dvojici státních úředníků.

U autora předlohy, velkého obdivovatele Haška a poetismu, Bohumila Hrabala najdeme mimo zmiňovaného dandyho plno šibalů, kteří často dovedou svou bezprostředností a hravým pohledem na svět proměňovat nepříznivé prostředí, ve kterém se ocitli. Hrabal tak přináší docela jiný typ šibalů, kteří vnáší dětskou hravost například do šrotoven papíru, kde končí hromady krásných knih nebo jí proměňují svůj obyčejný domek v barevný fantaskní svět zázraků. Právě první jmenovaný představuje asi nejryzejšího hrabalovského šibala z filmů této doby – Hant'u. Jeho příběh z *Perliček na dně* pod názvem *Sběrné surovosti* zfilmoval Juraj Herz, ačkoliv vyšel mimo zmíněný soubor a liší se i větším rozsahem (má půl hodiny, ostatní zpravidla okolo 15 minut). Hant'a měl být rovněž hlavní postavou Schormovi adaptace *Příliš hlučné samoty*, bohužel se Schorm stal v době normalizace osobou nechtěnou, a tak byla jeho scénáři zamítnuta realizace; proto alespoň v osmdesátých letech vytvořil divadelní představení<sup>82</sup> – škoda, vzhledem k Schormově tvorbě a citu pro ironii, kterou projevil v obou zmiňovaných dílech, mohlo vzniknout znamenité filmové dílo (bohužel místo toho vznikla jen ne příliš zdařilá adaptace ve francouzské koprodukcí později).

Nepříznivé prostředí a zejména časy vytváří důležité okolnosti *Ostře sledovaných vlaků*, díla Hrabalova věrného adaptátora Jiřího Menzela. Menzel v rámci této spolupráce cílil zejména na poetizaci, kterou však postupně ochuzoval o Hrabalovu groteskní ambivalenci, až se dopracoval až k poněkud jednostranné sentimentalitě a „kondelíkovství“ blízké idylce. Nicméně oscarový kousek vypráví o mladíkovi, který v dobách války řeší své panictví. Ambivalentní situace ukazuje na rozdíl od dřívějších monumentalizujících válečných snímků každodennost během války. Hlavní postava má sice šibalskou motivaci, ale vědomá snaha zbavit se života a rozhodnutí vykonat velké hrdinské gesto se příliš neslučují s šibalským charakterem, třebaže obojí má vnitřně sexuální motivaci, která jim značně ubírá na patosu. Šibal by hrdinství vykonal leda náhodou. Hlavní postavu, Miloše Hrmu, přibližuje šibalství zejména jeho věk na pomezí jinošství a mužství a děj, založený na získávání zkušeností, který v závěru umisťuje hlavní postavu na hranici dětství a dospělosti.

V přibližně stejném věku je také hlavní postava filmu Miloše Formana *Černý Petr*. Příběh filmu má pikareskní charakter, Petr v něm hledá první zaměstnání a proniká do světa dospělých. Tam ho uvádí otec poněkud absurdními zásadami, které v podstatě nedávají smysl,

---

82 Bernard, J.: *Z šedé zóny*. Praha: AMU, 2010.

a šéf ho v práci nutí donášet a bonzovat, k čemuž se Petr nemá. A třebaže příběh krom stavby nese podobné gesto jako pikareskní příběhy, protože hlavní postava je v něm vrhána do prostředí, jejichž pravidla si má osvojit, ale ukazuje spíše jejich omezenost, nejde o nečitelného šibala jako spíše o zakřiveného, nehotového kluka. Šibalského gesta tedy docíleno skrze šibalský charakter, ale skrze Petrovo svědomí, protože je mu to všechno tak říkajíc „blbý“.

Menzel a Forman tvoří v této době v duchu civilismu, využívají přirozených charakterů a nikoliv stylizovaných typů, jejich postavy nepodnikají žádné kousky, ani si nehrají jako burianovské postavy. Šibalství je nutno ve zlatém věku nové vlny hledat jinde, než u těchto předních zástupců komedie. A to u Věry Chytilové a jejích slavných *Sedmikrásek*. Ty se svou stylizovaností a experimentálností naprosto vymykají z civilismu nové vlny. V této groteskní satirě se objevují další postavy ze zmíněné věkové kategorie, ovšem chovají se docela jinak – živelně, nepředvídatelně, dětinsky a rozhodně bez morálních zábran, což nakonec vede Chytilovou k zařazení epilogu, který ukazuje distanc autora od postav. Sedmikrásky šibalsky nabourávají institut staromládenectví a donchuanství, který ze srandy využívají a pletou jeho zástupcům hlavy (k tomuto prostředí se Chytilová znovu vrací s filmem *Faunovo velmi pozdní odpoledne*, o něm později).

Sedmikrásky vnášejí chaos kamkoliv se dostanou, jejich základní přístupem ke světu je hra, konkrétně vadí/nevadí, kterým mění všechna prostředí, ve kterých se pohybují, na jedno velké hřiště – kromě nočních podniků, kde tahají za nos staré mládence, porušují pravidla kamkoliv přijdou. V baru s kabaretním vystoupením, kam si přinesou vlastní pití, aby zmátly číšníka, a které si postupně podmaní tak, že nejen publikum, ale i samotní vystupující začnou jejich vylomeniny nechápavě sledovat. Doma, ve své malém bytě, kde se chovají jakkoliv, jen ne všedně (nespí, neodpočívají, neuklízí...), neustále si hrají a k předmětům denní potřeby chovají podobně jako šibalové v groteskách a s fantazií proměňují jejich funkce.

Spolutvůrce scénáře k Sedmikráskám Pavel Juráček vytvořil či spolupracoval na několika filmech, které z hlediska šibalství stojí za zmínku a to zejména kvůli srovnání. Film *Černobílá Sylva* vypráví o údernici, která vypadne z filmu a pak se potýká se skutečným světem. Jakožto šablona působí komicky, protože ukazuje přiblížlost žánrových pravidel propagandistických filmů – tuhost je tu na straně charakteru, který se jeví komický – například příběhne k dělníkům a začne je po vzoru budovatelských filmů povzbuzovat. Z hlediska šibalství jde o šibala naruby, „ztuhlý“ charakter, nikoliv „tekutý“. Ovšem nechybí tu

ani porušování pravidel, které tu však nevychází z jejich absence, ale naopak prudkého prosazování vlastních pravidel bez ohledu na pravidla a zvyky prostředí, do kterého postava přichází – tedy skutečného světa.

Juráček s šibalským vyprávěním koketuje i v *Postavě k podpírání*, protože postava se tu ocitá ve světě, který je naprosto nepředvídatelný a proměnlivý. Nic se nezdá být tím, čím je, všechno se proměňuje (půjčovna koček ze dne na den zmizí) a přitom tato proměnlivost není přirozená, instinktivní (jako šibalská) – komická by se tedy z hlediska Bergsonovi teorie komiky měla zdát hlavní postava, která se nedovede proměněným přizpůsobit, ale protože pravidla nejsou uchopitelná racionálně, ani emocionálně, aby se mohl divák smát, divák s postavou spíše soucítí, z čehož zřejmě plyne pocit absurdity. Na stejném principu je v podstatě založen i *Případ pro začínajícího kata*. Jde o grotesknost postavenou naruby, kdy se šibalství stává nebezpečným symptomem vnějšího prostředí, nikoliv centrální postavy. Posun odpovídá Bachtinovu pojetí modernistického groteska, které je na rozdíl od hravého karnevalového vycházejícího z přirozenosti jakousi výrazovou formou pro „ono“: „*ono je v duchu existencialismu – mimo-lidská síla nebo pokřivená lidská touha, která ovládá svět, jejich život a jejich jednání.*“<sup>83</sup> Podobně děsivé vnější šibalství nalezneme rovněž ve například v Jasného filmu *Všichni dobří rodáci*, zhuštěné ve scéně karnevalových masek, které zde neslouží k osvobozující hře, ale spíše pro strašidelný, hororový efekt.

Další ze zástupců nové vlny Jaroslav Papoušek se svými filmy o Homolkových vrací ke kondelíkovskému případu a demytizuje idylku malé české rodiny, podobně jako Passerův film *Intimní osvětlení*, na kterém spolupracoval. K podobnému prostředí jako kondelíkovské komedie přistupují o poznání méně sentimentálně, o to více satiricky.

Z filmů této doby, ovšem od autora starší generace, stojí za zmínku Krejčíkův *Pension pro svobodné pány*, kvalitní komedie podle Seana O'Caseyho (autora předlohy pro populární krátký komediální film s Janem Werichem *Uspořená libra*), která však zaniká v přílivu nové tvůrčí energie. Prostředím komedie je penzion s pevným řádem, mezi jehož základní pravidla patří zákaz vstupu ženám. Jedna dívka je sem pánem vlákána, ten si s ní užije a pak se jí chce zbavit, což se ovšem dívce nelíbí, a tak když to odhalí, rozhodne si s pánem hrát – neodchází, rozhodne se vařit večeri a tak podobně. Naplňuje se zde podobné schéma jako v Burianových filmech. Šibalka tu využije situace, přizpůsobí se jí, promění se a hra plná taškařic vychází z toho, že předstírá nechápavost – tedy v podstatě rovněž to, že je někým jiným.

---

83 Bachtin, M. M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975, s. 43.

Ovšem s nejspeciřičtějšimi projevy groteskna a řástečně i řibalství nepřichází nejslavnější představitelé řeské nové vlny ale jejich starři a slovenřtí kolegové.

Ze starřích ti, kteří se věnovali parodii. Parodie je obecně zalořena na hře a porušování řánrových pravidel a tento princip se může zhmotnit i v jediném charakteru. Tak se to jeví ku příkladu v případě mistra převleků Nicka Cartera a jeho prařského pomocníka, u nichř můřeme kromě řechto symptomů řibalství narazit také na nápaditost a podnikavost (film *Adéla jeřtě neveřeřela* je z roku 1977). Nicméně, v parodiích hravý postoj ke světu zpravidla nevede k odhalování pravdy (ať už o skutečném nebo fikčním světě), nýbrř k odhalování řánrových pravidel. Mnohým parodiím tedy chybí závažnost, která by vedla k ambivalenci a místo satiry se v podstatě omezují na fantazijní hru.

Hravost, popřípadě chaos, který naruřuje vymezená pravidla, se jeví být základním principem v některých filmech slovenské nové vlny. „*Odmítnutí restrikcí socialistického realismu*“ se tu projevuje samotnou bezprostředností uměleckého výrazu, který se naplňuje velmi individuálně formovanou tvůrčí silou, bezmála výtryskem tvořivosti, který naruřuje i základní konvence filmového vyprávění a filmové řeči (coř se dá říct i o Chytilové *Sedmikráskách*). Hames v případě některých (Jakubiska, Havetty) upozorňuje na inspiraci ve folklóru východního Slovenka a upozorňuje, že byla Havettova *Slávnost'*... nazvána „*jarmarečními písní dneřka*“.<sup>84</sup> Spojitost s grotesknem je, myslím, nepopíratelná. Ale co řibal, vyskytuje se tu?

Řečené se týká zejména filmů Juraje Jakubiska a Ella Havetty. Havettův film *Slávnost' v botanickej záhrade* představuje řerii, karneval, kde se mísí fantazie a fikce, oslavuje bezstarostnost, radost ze řivota a hravý přístup k řivotu. Jedna z postav – Pierre – vstupuje do prostředí vinařského měřtečka a přináři s sebou svůj řivotní styl zalořený na prožitcích. Podobně jako hlavní hrdina Juráčkova *Případu...* ze stejného roku vstupuje Pierre do nového světa. Lemuel vstupuje do Barnibalbi, Pierre do Babindolu. Ale zatímco Barnibalbi je plná nepochopitelných, nesmyslných pravidel, které nemají řádnou vnitřní logiku (například v pondělí se tu nemluví) a Lemuel by se jim měl přizpůsobovat a napodobovat je, Pierre naopak začne svým charakterem a řivotním stylem vinařské měřtečko Babindol proměňovat, podmaňovat si ho a ono se tím pozvolna plní překvapením, hravostí – coř odpovídá tvořivosti

---

84 Hames, P.: *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy, 2008, s. 245.

prapůvodních šibalů (viz Radin<sup>85</sup>). Všichni se od Pierra učí epikurejství a zázrakům, Pierre spojuje vinařskou vesnici se samým základem dionýství. Příběh není však celý o Pierrovi ale představuje mozaiku o několika kapitolách, které mapují děje v celém městečku a ono celé představuje postavu. Její zobrazení se podobá Brueghelovským obrazům – děje plné rvaček, pitek a klevet spějí k vyvrcholení v karnevalu. Celek se zdá být přímo spojený s Bachtinovským groteskním realismem, kde má své nezastupitelné místo i „moudrý blázen“, zde Pierre.

Ačkoliv se film přímo nestaví proti dobovým „restrikcím“, vytváří svět, který je jejich naprostým opakem, stejně jako karneval vytvářel podle Bachtina alternativu světa oficiálního. Šibalství se tu stává životním stylem celého fikčního světa, který je tak proměnný, neuchopitelný a hravý, že se skrze bezprostřední vyjádření svobody stává naléhavým protestem proti nastupující normalizaci.

Juraj Jakubisko debutoval filmem *Kristove roky*, na kterém spolupracoval rovněž s Havettovým spoluscenáristou Luborem Dohnalem. Film se odehrává v okamžiku, kdy hlavnímu hrdinovi nastávají Kristova léta a on si začíná uvědomovat jak bez cíle, zodpovědnosti a závazků dosud žil. Film v podstatě polemizuje nad smysluplností chaotického, hravému přístupu ke světu. Otázkou zda vezme nebo nevezme zodpovědnost do svých rukou.

Chaos či bláznovství jako životní styl se vrací u Jakubiska v roce 1969, kdy točí film *Vtáčkovia, siroty a blázni*, ve kterém si mladá trojice, milostný trojúhelník, dobrovolně volí bláznovství jako postoj ke světu – tedy v základním principu se podobá *Sedmikráskám*, kde si hlavní postavy jako postoj ke světu volí hru vadí/nevadí – i motivace jsou tu podobné, rozpoznání světa jako zlého, zkaženého, popřípadě cynického. Zde zmíněná trojice si volí bláznovství jako záchranu, která jim v takovém světě pomáhá přežít. Pěstují si ho. Postupně se uzavírají v polorozbořeném domě s ztřeštěným domácím, kde si s nekonečnou fantazií vytváří vlastní svět. Vozí ho i na výlety, ale nakonec se v nekonečné proměnnosti ztrácí a naráží „na své vlastní hranice“, když je jeden z nich zatčen. Po návratu se již v tomto světě bláznovství cítí jako cizinec a z blázna se mění v šílence. Trojúhelník se mezitím změnil v pár a on se cítí odcizen, vraždí ženu, do které byl zamilován. Hra končí zásahem vážnosti. Na rozdíl od *Sedmikrásek* nezasahuje autor jako Bůh, ale závěr je tragickým důsledkem konání

---

85 Radin, P.: *Povaha a význam mýtu o šibalovi*. in: Radin, P., Kerényi, K., Jung, C.G.: *Mýtus o šibalovi*. Praha: Dobra, 2005, s. 156.

postav, jejich her – hravé bláznovství se mění v šílenství

Při srovnání s *Kristovými roky* se zdá být Jakubiskovým smutným autorským přesvědčením, že vážnost vždy nakonec hravost přemůže.

V těchto třech filmech a také v *Sedmikráskách* se šibalství stává základním přístupem ke světu, který je tematizován a výjimečně nahlížen z vnitřku a hravost a chaotičnost pak expanduje z charakterů do samotné formy a bezprostředně komunikuje se samotným divákem. Divák se tak noří do šibalské subjektivity.

To je ostatně důsledek i zmíněných parodií. Hravý princip se přesouvá ze základní charakteristiky postavy na celek díla, na celou recepční událost, která zahrnuje, jak dílo tak diváka a v podstatě se stává základní strategií vnímání. Dalo by se říct, že se šibalství stává autorským gestem, kdy autor nabourává a překračuje hranici pravidel diváckého vnímání a dělá si taškařice ze samotného diváka a tím ho ponouká k bezprostřední hře. Ne každý na ni bude ochoten přistoupit. V případě žánrových parodií autor provokuje divácká očekávání, navyklá ze sledování filmů. V případě zmíněných filmů slovenské nové vlny jde o hru se samými základy filmové řeči a především přístupem člověka ke světu.

Je to trend, který souvisí s celkovou proměnou estetických norem při nástupu nových vln – novovlnní díla vykazují větší sebereflexi, uvědomění si základů filmové řeči. Projevuje se to jak v důslednějším nástupu autorské teorie, reflexi dosavadních dějin filmu, ale i v reflexi fikčnosti a reálnosti filmu a v neposlední řadě divácké situace.<sup>86</sup>

### **III.IV. Doba normalizace**

S dobou normalizace dochází k úpadku filmové tvorby. Tvorba velkého množství děl je postupně zastavována a mnozí novovlnní tvůrci upadají v nemilost. Příležitost dostávají spolehliví kádři. Tvorba opět prochází cenzurou, která ovšem nemá tak jasnou strategii jako v padesátých letech.

Část dobových komedií na ně ovšem navazuje a v satíře se omezuje pouze na tu komunální. Ta je odvozená od komunálu, tedy domovní správy – a zaměřuje se hlavně na drobné nešvary v zaměstnání, jako jsou líní zaměstnanci, krádeže, přilepšování si apod., ovšem přehlíží principiální a komplexnější problémy a nepřipouští kritiku režimu.

Větší tvůrčí volnost se podobně jako v padesátých letech objevuje v komediích, které se odehrávají mimo čas normalizační politiky (*Postřižiny*) i její prostor (*Slavnosti sněženek*, *Na*

---

<sup>86</sup> Viz: Bordwell, D., Thompsonová K.: *Dějiny filmu*. Praha: AMU, 2007.

*samotě u lesa*) normalizační politiky i každodennosti a řeší mezilidské vztahy.

Tvůrcům nové vlny je zpravidla zakázáno tvořit, a pokud se nekají (jako Menzel), uplatňují se buď jinde (např. Schorm v divadle) nebo postupně ve svobodnějším prostředí krátkého a dětského filmu (Vláčil, Chytilová).

Nekompromisní Chytilová se v této době vrací k jednomu z témat *Sedmikrásek* a zaměřuje na starého mládence ve své groteskní moralitě *Faunovo velmi pozdní odpoledne*. Faun, v řecké mythologii satyr, představoval mužskou sexuální sílu a jak napovídá symbolický název, zde se setkáváme s jedním takovým na pokraji sil. Satyr hnaný sexuální touhou, napůl člověk, napůl kozel, veselá cháska, která straší poutníky<sup>87</sup> by rozhodně představoval šibala – ovšem zde vidíme pouze starého mládence, který se postupně stává trapně komickou figurkou. O taškářství nemůže být řeč, nýbrž o komické ztuhlosti, která přichází se stářím, ačkoliv se chová jako mladík.

V dějinách moderní literatury nalezneme šibaly, kteří pokoušejí systém sexuálních tabu jako je tomu v případě v Donleavyho *Zrznouna*, popřípadě Millerova alterega z trilogie *Sexus*, *Nexus*, *Plexus*, ale zde ve *Faunově pozdním odpoledni* je sexualita upozaděna a rozhodně není předmětem poznávání a hry. Takový typ erotického šibala se v českém filmu nevyskytuje.

V Chytilové filmu vidíme pouze dozvuky dřívějšího a možnosti, které mohly, ale nejsou předmětem filmu. Nicméně k reflexi z našeho hlediska rozhodně vybězí groteskní forma filmu, kterou se podle oficiálního textu distributora pokoušeli Chytilová spolu s Krumbachovou o jakousi „moderní *commedii dell arte*“.

Mimo Fauna bychom se v Chytilové soustavně groteskní tvorbě mohli z hlediska šibalství pozastavit ještě nad postavičkou bezzubého vesnického dědouška v *Panelstory*. Ten naprosto „mimo“, aby chápal nepsaná pravidla prostředí, má v prostoru odcizeného sídliště starost o druhé, a tím podtrhuje ironii této velmi černé komedie.

Ze zmíněného dětského filmu bychom měli alespoň zmínkou upozornit na film *Páni kluci* od smutné oběti normalizace Jana Procházky (o jeho osudu – viz<sup>88</sup>), který v tomto díle volně adaptoval Twainova *Dobrodružství Toma Sawyera*. Šibalství se zde odráží v postavě tuláka Huberta i jeho kamaráda Tomáše, který se pokusí napravit svou reputaci, která utrpěla školním trestem tak, že získá odměnu nejlepšího žáka. K tomu má dopomoci systém pochvalných lístečků, které získává za úplatu v od spolužáků, ovšem nemá jich dost, tak za

---

87 Zamarovský, V.: *Bohové a hrdinové antických bájí*. Praha: Mladá fronta, 1970.

88 Hulík, Š.: *Kinematografie zapomnění*. Praha: Academia, 2011, s. 134-145.



pomoci Huberta vnikne do ředitelny, kde si je nakrade. Vítězství vzbudí poprask a je s dalším kamarádem uvězněn v ředitelně, odkud je vysvobodí Hubert, aby pak spolu podniky dobrodružství plné taškařic, zakončené zinscenováním vlastní smrti.

V únikových dílech doby se opět objevuje nostalgie a idylka, které poskytují úlevu z šedé normalizační každodennosti. Lipský s Brdečkou pokračují v práci na žánrových parodiích, Menzelovi je po úlitbových dílech dovoleno pokračovat a výrazný komediální talent projevují Svěrák se Smoljakem.

Menzel pokračuje v Hrabalovských adaptacích, natáčí dvě. V nich, jak bylo zmíněno, čím dál více ustupuje hrabalovská grotesknost či tragikomičnost nostalgii a idylce. Obě se odehrávají mimo čas. *Slavnosti sněženek* se zaměřují na komický konflikt dvou mysliveckých spolků, mezi nimiž nalezneme mnoho figurek, ale není mezi nimi výrazný šibal jako v *Postřižínách*.

V *Postřižínách* Menzel hraje do noty českému pivařství a svým osobitým způsobem poetizuje prvorepublikový život v malém pivovaru, který vlastní manželé Francin a Maryška. Francin se stará o svou ženu, buduje pivovar a v tom se objeví jeho bratr Pepin, s nímž přichází pohromy. Svou živelnou výřečností připomíná Švejka a neustále narušuje rodinnou pohodu i plány Francina. Dovede strhnout i Maryšku, která v sobě díky němu objevuje nevázanost, která Francina děsí. Francin je z rozčilení oba pošle na komín, což oni po šibalsku vezmou doslova a vykonají. Pepin je ochotný, všem pomáhá, ale zpravidla jeho pomoc vede k zkáze. A tak je Francin nakonec velmi rád, když si Maryška zvrkne nohu a ocitne se v jeho moci. Systém, který zde šibal Pepin narušuje, vychází právě z postavy Francina jakožto vedoucího pivovaru a jeho touhy po idylce. Tu Pepin neustále šibalsky kazí a poznání, které přináší, platí právě hlavně pro Francina, kterému svobodomyšlným chováním dává na oddiv jeho omezenost. Šibal Pepin je tu uzavřen do nostalgického světa mimo čas, takového, který může podobně jako svět *Slavností sněženek* fungovat sám pro sebe, mimo obtíže doby.

S idylkou a jejím narušením jako základním schématem pracuje Menzel i ve filmu *Vesničko má středisková*, kde idylický prostor obce Křečovice naplňuje rozmanitý kolorit postaviček podobně jako *Slavnosti sněženek*, z nichž některé mají pábitelský charakter jako ku příkladu postava doktora Skružného, ačkoliv se nejedná o Hrabalovu prózu.

Slovo pábitel údajně používal Vrchlický, když odcházel na zahradu kouřit – pálit/pábit –

a v přeneseném významu u Hrabala znamená „*fantaskní, poeticky ozvláštěné vyprávění*“<sup>89</sup>, které lze zobecnit na celý životní styl postavy. Tento hravý přístup ke světu se blíží šibalství, ale jak svědčí Hrabalova tvorba někteří pábitelé jsou šibalové, ale na každý pábitel je šibal. Mezi šibaly lze rozhodně zařadit živelného dandyho Boudníka, Hant’u, Dítěte nebo strýce Pepina.

Idylka ve *Vesničko má středisková* vychází z prostoru vesnice, kde fungují postavy v jistém klidném řádu, do kterého mimo doktora a jiné, patří i dvojice Otík a Pávek, kteří společně jezdí nákladňákem. Pávkovi však dojde s mentálně zaostalým Otíkem trpělivost, čímž se řád naruší a ohrozí i idylku, protože Otík by měl jít pracovat do Kovodřeva, bydlet v hroživé Prze a jeho chalupu by koupil pražský „lufťák“. Pávek však nakonec zasáhne a idylka se navrácí.

Ve *Slavnostech sněženek* podobně jako v dalším Svěrákově a Menzlově filmu *Na samotě u lesa* jsou poetizovány dobové způsoby úniku před realitou jako jakýsi typ romantického úniku před těžkostmi světa. Ve jmenovaných filmech nedochází k přímé konfrontaci postav s těžkou realitou a pokud tu šibal je, střetává se jeho hravost s každodenností či idylkou, čímž nenabývá podvrtného charakteru, kterým by získal závažnost tváří v tvář normalizačnímu systému. Představuje tu pouhou komickou postavičku.

Z filmů zasazených do současnosti můžeme narazit na šibalský charakter ve dvou. V *Jáchyme hod’ ho do stroje* a *Vrchní prchni*. Scénář k oběma vytvořil Svěrák se Smoljakem, první přitom natáčel Oldřich Lipský.

Lipského film spadá do žánru crazy-komedie. Sobota, který si vytvořil komický typ trouby, zde představuje vesnického nasmělého mládence Františka, přijíždějícího do velkého města, aby se uchytil a záhy si tu vyhlédl milou. František v mnoha ohledech naplňuje principy šibalství: jeho hnacím motorem je touha – třebaže dobovým způsobem zbavená sexuality – chybí mu zodpovědnost za činy, naprostou náhodou vítězí a přináší okolí dobro i zlo, aniž by si to uvědomoval. Svým bezprostředním chováním po způsobu pikara narušuje systémy mnoha prostředí: ať už domácnosti staré panny, která žije pouze se psem, lahůdkářství, ve kterém panuje drsňák, o jehož objekt touhy jeví František zájem, kroužku i turnaje karate, automobilového závodu, ale i autoopravny s podivuhodnými šéfy a pravidly (jejich dodržování kontrolují kamery a porušení znamená blázinec), a nakonec i blázince.

---

89 Pytlík, R.: *Pábitelé*. Zdroj: <[http://radkopytlik.sweb.cz/his\\_dr\\_j.html](http://radkopytlik.sweb.cz/his_dr_j.html)> [cit. 15.8.2018].

Originální je způsob, kterým se tento šibal dostává mimo dobro i zlo a který ho zbavuje zodpovědnosti za činy – a to skrze harmonogram, který mu určuje šťastné a špatné dny a v době těch šťastných mu dovoluje prakticky cokoliv. Epickému pikarestknímu ději spočívajícímu v průchodu plejádou prostředí dává jednotu Františkova snaha o získání dívky, která je završena obrazem idylické rodiny na konci, což představuje okamžik, který se objevuje i v tradičních šibalských naratívech – příběh končí, protože postava přestává být šibalem.

Lipský se Svěrákem a Smoljakem vytvořili velmi osobitého šibala, který existuje v tak posunuté realitě, že jeho konání v podstatě rovněž ztrácí satirický osten a stává se věcí čiré hravosti. Sobota nicméně představuje vsutku ambivalentní charakter, u něhož zejména z perspektivy obyvatel fikčního světa není vůbec zřejmé, jestli je naprosto blbý, nebo důmyslný.

Šibalství se Smoljak se Svěrákem dotýkají i v dalším filmu – *Vrchní prchni*. Knihkupec Vrána je velmi „na ženy“, což ho navíc skrze alimony přivedlo do svízelné finanční situace, pro kterou se mu náhle naskytne řešení, když si ho v restauraci s spleťou s vrchním – jako šibal situace okamžitě využije. Má dvojí tvář a neustále mění převlek. Narativ odpovídá schématu filmů s Vlastou Burianem, kdy postava využije záměny a přistoupí na hru, nicméně na rozdíl od většiny Burianových příběhů Vránovu hru zatěžuje trestuhodnost, kterou ospravedlňuje pocit špatného svědomí hlavní postavy. Ta se tedy tak úplně neocitá mimo dobro a zlo, ale poznává, že činní něco špatného, třebaže se tomu snaží unikát. Její konání navíc nepřináší nic dobrého – ani pravdu či jiná odhalení postav stížených jeho hrou jako v mnoha situacích z filmu *Jáchyme, hod' ho do stroje*. Uvědomování si důsledků vlastního chování tedy není pro šibala typické, ovšem podnikavost, proměnlivost, spolu se silně erotickou motivací a zároveň ambivalence plynoucí ze spojení sympatické vychytralosti a amorálnosti z něj činní postavu šibalství velmi blízkou.

Posledním společným filmem Svěráka a Smoljaka a zároveň filmem, který stojí za to z naší perspektivy posoudit, je *Jára Cimrman ležící, spící*. Vyprávění má charakter epizodického děje, který líčí většinu života hlavní postavy a ukazuje ho v různých situacích, ovšem samotná filmová postava představovaná Zdeňkem Svěrákem působí jako muž pevných zásad a příliš se svým chováním šibalovi nepodobá (na rozdíl od jiných, nefilmových variant). Šibalství se v tomto díle objevuje spíše na úrovni příběhu a autorského gesta. Znamé dějiny tu totiž fungují jako pevný hrací plán, do kterého autoři s hravostí zasazují postavu Járy Cimrana

a tím je proměňují. Tento způsob práce si nabízí srovnání se slavným Forestem Gumpem. Ovšem na rozdíl od Járy Cimrmana je Forest Gump ambivalentním šibalem i co do charakteru, který nese ambivalenci, v níž se střetává hloupý charakter s činy, kterými dosahuje neuvěřitelných výsledků; Gump bez pořádného uvědomění, co vlastně dělá, přináší světu dobro a poznání. Filmový Jára Cimrmana naproti tomu představuje postavu učence, který je vždy ve správný okamžik na správném místě, třebaže někdy pozdě.

Skrze šibalskou postavou se s dobou normalizace, ale také zestátněnou kinematografií rozloučil Jiří Menzel v knížeti Megalrogovi. Jde o hlavní postavu adaptace Vančurova literárního díla s názvem *Konec starých časů*, která naruší svým příchodem zaběhlé pořádky na jednom sídle. Film se odehrává v době první republiky, kdy zbohatlíci získávají šlechtická sídla, ale nemají jejich vkusné způsoby. Opět jde o gogolovskou situaci záměny, kdy se při očekávání šlechtice objeví postava šlechtice jiného (nikoliv hrabě ze sousedství ale neznámý kníže). Toto schéma je ovšem naplněno jinak než v předešlých případech. Regent žijící na šlechtické sídle by chtěl udržovat styky s šlechtou, aby tím získal trochu noblesy. A tuto roli začne naplňovat řečený Megalrogov. Na rozdíl od například burianovských narativů je zde ambivalence převedena i do roviny vnímání, protože jako diváci nevíme, jestli je Megalrogov okouzující šlechtic nebo jen šarmantní podvodník, a nemáme tak komický požitek typický pro burianovská díla, který plyne z toho, že máme spolu s postavou kognitivní náskok nad ostatními nebo jak by řekl Vančura: „*humor není smát se, ale lépe vědět.*“<sup>90</sup> Víme totiž stejně jako postavy ve filmu. Ambivalence mezi tím, zda je Megalrogov pouhý příživník nebo šlechtic nese základní napětí filmu. Scény jednou hovoří pro, jindy proti a nakonec se tento postup vyprávění ve vrcholné fázi transformuje v šermířský souboj o to, zda Megalrogov je nebo není lhář (respektive – zda je tak vychloubačný a lživý jako Baron Prášil). Do té doby si však svým kouzlem, výřečností a historkami postupně podmaňuje celý malý uzavřený svět panství. Jeho chování je naprosto nepředvídatelné, plné taškařic (skotačí s dětmi, krade auta, napadá domnělé zloděje, neustále zabíhá do konfliktů, i prášilovskou čepici bláznů přijme se ctí) a jeho hnacím motorem jsou ženy, které Megalrogov na panství postupně svádí. Megalrogov svou šibalskou proměnlivostí udivuje a jako se zpočátku překvapivě objevuje, stejně překvapivě mizí jako věčný tulák. Menzelovi se Vančurovu předlohu povedlo vcelku zdařile adaptovat.

---

90 Vančura, V.: *Rabelais*. in: Vančura, V.: *Řád nové tvorby*. Svoboda, Praha, 1972, s. 340-341.

### III.V. Po sametové revoluci

Přehoupněme se rovnou do období, ze kterého pocházejí oba zvolené filmy. Rozbor vztahu období československé nové vlny ke groteskně by si vyžádal samostatnou studii, já si dovoluji pouze několik poukazů na to, že by takový rozbor stál za úsilí. Nejprve se však podívejme, jak se k tématu vyjadřují historici.

Po roce 1989 nastává specifická situace. Nepřichází s uvolněním rozpuštění tvorivosti jako v době nové vlny, ale spíše velká rozmanitost, kterou není snadné uchopit. Na rozdíl od dob nové vlny došlo s privatizací ke ztrátě produkčního zázemí, které v době nové vlny poskytoval státní film. Filmy mohl natáčet prakticky kdokoli, kdo na to získal finance, ovšem kdo má peníze, nemusí mít nutně vkus. Se ztrátou produkčního zázemí dochází rovněž k rozpuštění dramaturgie, která v době nové vlny kontrolovala kvalitu filmu a hlavním měřítkem se stal divácký úspěch (jak naznačuje i porevoluční dramaturgická příručka, která se uzavírá slovy: „*Film je lidová zábava závislá na zájmu a nezájmu publika.*“<sup>91</sup>).

Velkým diváckým úspěchem a titulem nejnavštěvovanějšího<sup>92</sup> polistopadového českého filmu se dosud může pyšnit první soukromý film, natočil ho Vít Olmer (mimo jiné autora filmu *Bony a Klid*<sup>93</sup>). Jeho film podle Josefa Škvoreckého *Tankový prapor* pochází ze švejkovského vojenského prostředí, ale jiné doby – opět tu narážíme na rigidní prostředí, se kterým si postavy zahrávají. Vnitřní monolog velmi ulehčuje chápání hlavní postavy, která neustále trpí smůlou a rovněž si na to neustále stěžuje – nedá se mluvit ani tak o šibalství jako o jakémsi chcípáctví (Petra Hanáková tvrdí, že ve chcípáckovi se spojuje pocit rozervanost s neurčitou vizí nebo posláním<sup>94</sup>). Vojenské prostředí je postaveno na přihlouplém vedení, které je samo karikováno a tak většina taškařic, které jejich podřízení provádí, vede už jen k vulgaritě. To vše je zahaleno do nostalgického tónu. Film se vztahuje k době minulé a nemůžeme mluvit o žádné podvratnosti. Podobně je to s filmem *Černí baroni*, kde nenajdeme

---

91 Novotný, F.: *Chcete psát scénář?* Praha: FAMU, 2000, s. 96.

92 Štětka, J., Mařík, M.: *Přehledně: TOP 10 nejnavštěvovanějších českých filmů a jejich tržby*. Zdroj: <<https://art.ihned.cz/film-a-televize/c1-56354750-prehledne-top-10-nejnavstevovanejsich-ceskych-filmu-a-jejich-trzby>> [cit. 15.8.2018].

93 Film *Bony a klid* v sobě nese schéma pikareskního příběhu, protože popisuje příchod postavy do velkoměsta a její protloukání různými sférami podsvětí, ovšem hlavní hrdina nepředstavuje pikara, spíše naivního mládence, který se chytne špatné bandy.

94 Hanáková, P.: *Hrubianství narcisismus aneb O chcípácké tendenci v současném českém filmu*. Zdroj: <<http://www.tamto.cz/trendy-smyslne-i-nesmyslne/hrubianstvi-narcisismus-aneb-o-chcipacke-tendenci-v-soucasnem-ceskem-filmu/>> [cit. 15.8.2018].

hlavního hrdinu, ale šibalský princip či spíš „švejkování“ je tu rozpuštěno mezi velkou skupinu postav, čímž se ztrácí ambivalentnost, protože taškařice skupiny nepřináší napětí, zda bude jejich původce odhalen a potrestán či přechytračen.

Za základ komiky si armádní prostředí volí také film *Stůj, nebo se netrefím* se slibným scenáristickým duem z divadla Járy Cimrmana Jiřím Šebánkem a Miloněm Čepelkou. Napsali jej pro Oldřicha Lipského o dvacet let dříve<sup>95</sup> a pokusili se v něm o bláznivou komedii z druhé světové války. Bláznivé zesměšňování nacismu se tu objevuje od Machova filmu po dlouhých padesáti letech, ale režisér filmu Chlumský neměl na rozdíl od Lipského takový cit pro rytmus a gagy. Film je plný groteskních záměn (vojáků opačných armád, černocho za kominíka) a proměn situací, ale postavy jsou tu pouze figurky podřazené nekonečným proměnám situace, ve kterých se lze snadno ztratit.

Nejslibněji se z filmů tohoto prostředí z naší perspektivy jeví již podle názvu komedie Jiřího Menzela a Zdeňka Svěráka *Život a neobyčejná dobrodružství vojáka Ivana Čonkina*. Tuto ruskou klasiku nedávno zesnulého Vladimíra Vojnoviče s názvem evokujícím pikareskní děj adaptovali roku 1994. Fabule přenesená do filmu má skutečně charakter setkávání Čonkina s rozličnými figurkami na malé ruské vsi Rudá (dříve Chudá), které zároveň rámuje gogolovská situace, v níž je Čonkin shodou okolností pověřen hlídáním letadla, které v Rudé kvůli poruše přistálo a místní vedoucí kolchozu ho začne považovat za kontrolu. Čonkin se v této situaci nechová vůbec šibalsky, nevyužije záměny a vlastně o ní vůbec neví – navíc okolí se k němu staví spíše negativně, než aby bylo čeho využít. Celou dobu navíc jedná jako prostáček, pasivní postava, která se snaží být správná, ale ne vychází jí to. Na rozdíl od Švejka, s nímž bývá srovnáván, filmovému Čonkinovi chybí jednání, kterým by se zamotával do situací, určitější charakterové rysy jako je výřečnost, popřípadě fyzická specifická – je podstatě pasivní, jen čeká, souloží a pobývá s děvůškou, která bydlí vedle. Zvraty jsou na pozadí a náhodné (přichází válka, udání si nevyprovokuje, ale způsobí mu ho děvůšky kráva). Čonkinovi navíc chybí ambivalence, je troubovitý, nejedná, netaškaří, a mnohem zajímavější jsou paranoidní postavy Rudé, které proti němu konspirují. Mimo zvláštní a nejasný, rusko-český humor snad i právě tato pasivnost hlavní postavy způsobila neúspěch filmu. Oba tvůrci se přitom shodují na tom, že šlo o příliš ruskou látku na to, aby se ji podařilo v Čechách adaptovat.<sup>96</sup>

---

95 Kerbr, J: *Dělám jenom to, co mi pánbůh dovolí. Rozhovor s Miloňem Čepelkou*. Divadelní noviny, 2002, č. 19.

96 Svěrák, Z., Menzel, J.: *Interview*. in: *Rozmarná léta českého filmu – 1994*. Zdroj:

Svěrák se k ruské tématice později vrátil, ale tentokrát ji ve filmu *Kolja* převedl do českého kontextu v příběhu starého mládence a sukničkáře Louky, který má problémy s režimem a penězi, a tak si rozhodne přivydělat sňatkem s ruskou ženou, jejíž synek se díky nečekané smrti babičky dostane do jeho opatrovnictví. Konec Loukovi bezstarostnosti je komediální cestou k idylce, která naplní jeho život. S idylickou, nostalgickou látkou ovšem slaví Svěrák úspěch již dříve po revoluci a to se snímkem *Obecná škola*, který rovněž vytváří ve spolupráci s vlastním synem. Tyto ani další jejich spolupráce však šibaly nepřináší.

S postavou šibala se však v závěru své tvorby potkává Jiří Menzel a to v postavě několikrát zmiňovaného Dítěte ve filmu *Obsluhoval jsem anglického krále*. Cesta k adaptaci Hrabalovi látky byl trnitá – původně ji měl točit Kachyňa, ale vznikání filmu přerušila revoluce a práva na dílo odkoupil producent, který ji nabídl Menzelovi. O práva se pak Kachyňa dlouhá léta s Menzelem přetahovali, producentův machinace dokonce způsobily, že měla látka připadnout Hřebejkovi či Janu Svěrákovi, ovšem nakonec přeci jen zvítězil Menzel.<sup>97</sup> Epičnost knihy je ve filmu řešena rámcovým vyprávěním, kdy se dozvíme, jak hlavní postava dopadne. A třebaže charakter hlavní postavy zůstává knize poměrně věrný, rozdílnost médií zde činní své. V obou případech je jeho motivace poměrně přízemní, ale jazyková a myšlenková důmyslnost vnitřního monologu Hrabalovi knihy, která dává spolu s charakterem postavy knize ambivalentní, groteskní tón, se ve filmu ztrácí a často ji nahrazuje přízemní, sentimentální vulgarita. Poetizující obrazy, které jsou na hranici fantazie a skutečnosti, které toto supluje, již nemají obrazovou sílu dřívějších Menzelových adaptací, přesto nelze pominout, že jde o typický rys šibalské světatorby, který ovšem není v tak organické jednotě s dějem a charakterem jako v případě Megalrogova a filmu *Konec starých časů*. Šibal není v *Obsluhoval jsem...* narušitelem jednoho prostředí jako Megalrogov, ale mnoha (honosná restaurace, bordel apod.). Zmíněná poetizace však narušuje satirický tón, který se zaměřuje na zahálku a požívačnost honosné smetánky, a supluje ho až sebezpytování hlavního hrdiny v rámcovém závěru filmu, který zároveň odpovídá jednomu z tradičních šibalských narativů – ztrátě šibalství. Pokud tento závěr srovnáme s podobným u Chytilové v *Sedmikráskách*, anebo i v *Dědictví aneb Kurvahošigitntág*, vidíme rozdílnou autorskou víru v

---

<<https://www.ceskatelevize.cz/porady/10267861763-rozmarna-leta-ceskeho-filmu/21056226505-rozmarna-leta-ceskeho-filmu-1994/>> [cit. 15.8.2018].

97 Menzel, J.: *Interview*. in: *Rozmarná léta českého filmu – 2006*. Zdroj:

<<https://www.ceskatelevize.cz/porady/10267861763-rozmarna-leta-ceskeho-filmu/21056226517-rozmarna-leta-ceskeho-filmu-2006/>> [cit. 15.8.2018].

člověka – Menzel na rozdíl od Chytilové trochu naivně a nepřesvědčivě věří v jeho nápravu.

Ale ještě než se k *Dědictví*... dostaneme, je třeba zmínit několik dalších adaptací látek s šibalskou postavou. Kromě zmíněných adaptací knih Vančury, Hrabala a Vojanoviče se po revoluci objevuje adaptace řady dalších děl s šibalskou postavou. Většina nepřesahuje kvalitní televizní film a předlohám zůstává spíš dlužná.

*Něžný barbar* Petra Kolihy se pokouší o jakousi menzelovskou poetizovanou adaptaci Hrabala, ale ačkoliv se odehrává v Libni padesátých let, střet hravého, svobodného jednání s rigiditou doby tu chybí a tak z jednání trojice zůstává pouhé povrchní bohémství a hlavně slovní a hospodské hříčky trojice starých mládenců, které jsou tu a tam okořeněny taškařicí, jako je mazání piva do vousů.

Chabými pokusy o poetizaci končí také adaptace *Příliš hlučné samoty*. Na rozdíl od Hantí z *Perliček na dně* má Hant'á v této knize melancholičtější a tragikomičtější podobu a třebaže má hravý postoj, ke světu, který mu pomáhá přežít těžké chvíle, patří mezi ty pábitele, které nelze považovat za šibaly. Hant'ův hravý postoj ke světu je niterný, spočívá v dialogu s knihami, které miluje a má povinnost ničit, ale pak je zásahem osudu nucen ze svého hřiště odejít, přičemž prochází existenciální krizí. Ani slavný francouzský herec Noiret jako Hant'á nezachránil režijně nezvládnuté dílo, které se nedaří najít filmovou variantu vnitřního monologu.

O mnoho lépe dopadla adaptace *Saturnina*. Jde o důstojný přepis literárního díla o živelném, nápaditém a podnikavém sluhovi, který vnese chaos do života úředníka, který si ho najal. Třebaže filmová řeč odpovídá spíše televiznímu dramatu, výprava, hudba reagující na děj a ústřední herecká dvojice jsou dobré. Právě na nich, a samozřejmě na kvalitách předlohy především, film stojí

Na rozdíl od těchto adaptací umístěných mimo čas nebo do minulosti a zpravidla sázejících na kvalitu a známost předlohy, přichází Věra Chytilová v roce 1992 s šibalem podle vlastního námětu umístěným do současnosti, a to ve filmu *Dědictví aneb Kurvahošigutntag*.

Komedie tematizující přechod ke kapitalismu a současnost se v dobovém filmu objevují, dokonce tematizují podnikavost (např. *Trhala fialky dynamitem*) nebo představují variaci na hloupého Honzu (*Ještě větší blbec než jsme doufali*). Chytilová však s tématem zbohatlictví na rozdíl od filmu *Ještě větší blbec než jsme doufali* zachází o poznání rafinovaněji a podvratněji a třebaže se s *Dědictvím*... pohybuje na hranici dobrého vkusu, na



rozdíl od jmenovaných ho tak dalece nepřekračuje. Jak jsme poznali, šibalství představuje důležitý rys Chytilové tvorby a zde autorka opět sahá k ambivalentní až negativní postavě, aby ji použila pro účely satiry podobně jako v *Sedmikráskách*. Bohuš je opatřen podobnou mírou nespoutanosti a požívačnosti, které podtrhuje jeho náhlé bohatství. Tato požívačnost je hyperbolizována až k prasknutí. Na rozdíl od *Sedmikrásek* je závěrečné gesto postaveno jinak, Bohuš špatně dopadne, o dědictví přijde, ale ironickým zásahem osudu dědí znovu a Chytilová tak s ironií varuje před opakováním toho, co jsme právě viděli.

Chytilová skrze jeho postavu ukazuje marnost celého snu o náhlém zbohatnutí, který začal být s kapitalismem naléhavější (obzvláště nebezpečným se zděděnou morálkou normalizace, které se dotýká v *Panelstory*), ale do zásoby lidských malostí patří od pradávna. Bohuše jako malého člověka ze vsi Chytilová za pomoci Polívky opatřila bodrou vesnickou výřečností a schopností používat selský rozum tak, že dovede situace svou bezprostředností a přizemností proměňovat v absurdní a dosahovat v nich pravdy jako pravý taškář (ať už jde o prodávání cihelny nebo návštěvu restaurace nebo bordelu). Bohuš díky tomu působí ambivalentně – není jisté, jestli je vychytralý nebo úplně blbý. Chytilové se v nové době podařilo vytvořit šibala hulváta, který si získává sympatie publika, čímž ukazuje morální nedostatky samotných diváků a skrze postavu samotnou a její buranství ukazuje křehkost slušného chování.

Po revoluci se postupně objevuje řada mladých tvůrců, kteří začínají působit v novém produkčním prostředí. Dokonce se uvažovalo o „nové nové vlně“ (od revoluce několikrát), tyto úvahy reflektuje například kniha se stejným názvem<sup>98</sup>, která vyšla k příležitosti přehlídky českých filmů v Paříži roku 2002. Objevilo se mezi nimi zástupci porevoluční generace šibalství?

Na humorně sentimentální ladění, v českém filmu tradiční, navazují čtyři volné adaptace Šabacha od dua Hřebejk-Jarchovský odehrávající se za minulého režimu (v případě *U mě dobrý* v devadesátých letech). Mimo vedlejší postavy z filmu *U mě dobrý* (chcípák Kája, který se převléká za kominíka, popřípadě vysloužilý varietní umělec) se s jistými náznaky šibalství setkáváme v postavě Bejbyho ze *Šakalích let*, který představuje jakousi ozvěnu dandyho. Již mezi válkami se začínají formovat různá mládežnická hnutí, která v průběhu nabudou formy modů, pankáčů, rockerů a dalších. V *Šakalích letech* se v prostředí nuzných

---

<sup>98</sup> *Nová nová vlna?: rozprava o české a francouzské kinematografii*. Praha: Národní filmový archiv, 2002.

padesátých let objevuje barvitá postavička stylizovaná do západní subkultury rockera. Dochází skrze ni ke konfrontaci rozdílných životních stylů. Bejby si svým uvolněným chováním podmaňuje mládež, ale zároveň narušuje dobovou každodennost. Ovšem jakožto zástupce subkultury, jej nelze považovat za šibala, protože mu díky dodržování subkulturních pravidel do jisté míry chybí instinktivní proměnnost a neočekávatelnost.

Důležitou pozici mezi mladými tvůrci zastával Saša Gedeon. Jeho *Návrat idiota* má charakter šibalského narativu, protože vypráví o postavě, která se objeví a začne svým svérázem toto prostředí docela přetvářet. Ovšem pomineme-li působení, je třeba říct, že co do charakteru je to bezmála anti-šibal – čistá, dobrá duše, která působí svou nezkažeností a upřímností.

Dvě velmi originální variance na šibala však nalezneme v tvorbě Vladimíra Michálka a Davida Ondříčka, potažmo Petra Zelenky.

Druhého z nich představuje jedna z postav filmu *Samotáři*, manipulátor Robert. Ve filmu, který reflektuje partnerské vztahy generace třicátníků, se Robert pohybuje v prostoru vztahové mozaiky a narušuje její křehké svazky. V podstatě je hnací silou filmu. Již úvodní scéna ukazuje jednu z jeho taškařic – Petrovi, který má vztah s Hankou, ale není v něm spokojený, domluví rande se skvělou dívkou, a když ho přivede na místo setkání, ukáže se, že dotyčná je Hanka, která se tudíž také potají domluvila na schůzce s někým jiným. Robert je touto taškařicí konfrontuje s povrchností jejich vztahu. Rozchod a opětovný návrat se pak proplétá celým filmem. Robert podobně odhaluje Vesninu naivitu (pošle jí pro trsátko a sbalí barmanku), chamtivost Hančiných rodičů (inscenace večeří pro japonské turisty), šílenství doktora (pozve ho na hostinu navzdory tomu, že Hanka před ním utíká). Robert neustále překračuje pravidla slušného chování i intimity a vkládá se do situací, do kterých mu tak říkajíc „nic není“. Neustále fanfaronsky vykládá, přehání, neustále mění postoje a jeho stálým zájmem je svádění dívek, dokonce i na návštěvu umírající matky v nemocnici využívá ke hře, kterou chce sbalit Vesnu. V této situaci Robert výslovně tvrdí, že je hravý a že nedokáže brát nic vážně, jindy říká, že svým jednáním odhaluje, jak ostatní žijí ve lži – to všechno jsou šibalské atributy, ovšem zde reflektované. Nutno tak říct, že Robert není komická postava mimo dobro a zlo, jako spíše postava cynická, které chybí šibalská nevědomost. Robert si uvědomuje následky svých činů a svědomí mu nechybí, ale potlačuje ho, což se také po smrti jeho matky projeví. Ukazuje se tak, že není šibalem z podstaty, ale je to pro něj stylizace či póza.

Naproti tomu bytostným šibalem se jeví být postava filmu *Babí léto* od Vladimíra Michálka podle scénáře Jiřího Hubače. Podobně jako v *Saturninovi* je příběh postavený na vztahu dvou postav, tentokrát starých manželů, z nichž žena reprezentuje řád, status quo, ve kterém se čeká na smrt, a manžel tento řád svým hravým chaotickým přístupem narušuje. Postava manžela, pan Hána, takřka beze zbytku naplňuje většinu šibalských atributů. Ambivalenci ve spojení dětinského charakteru se stařeckým tělem, ale i v taškařicích, které na jednu stranu vyvolávají obdiv a sympatie, ale na druhou stranu pro nezodpovědnost a bezohlednost vůči vlastní ženě i antipatii. Je hnaný zábavou a i mladými ženami. Nemá morální zábrany, říká jedno a koná druhé, neustále lže. Je nepředvídatelný. S nepřekonatelnou schopností vše glosovat. Je to šibal vnášející chaos do pravidel „systému“ stáří a stařeckého života. Nic nebere vážně a nic mu není svaté, ani manželka, děti či vnoučata. Šibalství je rovněž tématem vyprávění. Již první scéna, kdy se svým kumpánem předstírá emigranta se zájmem o český zámek pro to, aby si užili luxusu realitní kanceláře pro bohaté, představuje jednu z mnoha taškařic a proměn. Poté se mění v dobrého manžela s květinou, svůdce mladých žen, revizora, horolezce, kterému kvůli pádu zkrátili nohy, starého kamaráda cizího člověka, člena opery, přičemž první taškařice se mu vymstí a způsobí mu finanční problémy (luxusní realitní kancelář po něm vymáhá náklady za prohlídku spojené s brunchem a pronájem limuzíny). Ačkoliv se finanční tíseň snaží řešit šibalskou podnikavostí, nakonec „systém“ stáří ve spolupráci se smrtí (jeho komplic onemocní) a jeho ženou jako jejich zástupkyní, která s ním celou dobu soupeří, zvítězí. Hlavní postava je nucena potlačit své přirozené šibalství, začít brát život vážně stejně jako jeho žena a proměnit se tím v živou mrtvolu. Dochází tu tedy k naplnění schématu, ve kterém šibal přichází o své šibalství a zdá se, že film bude mít smutné poselství, že vše vážné a těžké si nakonec podmaní hravost a lehkost, ale jeho žena se nakonec rozhodne cíl svého snažení přehodnotit a znovu probudit manželovu ztracenou přirozenost a hravý postoj ke světu.

Od té doby můžeme tu a tam narazit na zástupce non-konformistu jako je tomu v případě naleštěné podoby Bondyho z filmu *3 sezóny v pekle*. Ačkoliv jejich autor mluví o dandym<sup>99</sup>, jedná se spíše o prvoplánového rebela s jednoduchými provokacemi (svléká se v kavárně, řve sprostá hesla), nikoliv o šibalsky důmyslného dandyho. Ačkoliv v syrovém filmu

---

99 Mašín, T.: *Interview*. in: *Rozmarná léta českého filmu – 2009*. Zdroj:

<<https://www.ceskatelevize.cz/porady/10267861763-rozmarna-leta-ceskeho-filmu/21056226520-rozmarna-leta-ceskeho-filmu-2009/video/157676>> [cit. 15.8.2018].

Nikolaeva ...*A bude huř* můžeme pocítit jistou hloubku vzdoru specifické československé subkultury z Mostecka, nemůžeme tak úplně mluvit o šibalství. Narazíme na chcípáky v *Příbězích obyčejného šílenství*, ale nikoliv na „moudré blázny“; to spíše na jednostranného, tragického blázna v další Trojanově roli z Vejdělkova *Václava*.

Skutečně podstatný a originální šibal se v českém filmu vyskytuje až v poslední době, v podobě Tondy Blaníka. Jeho postava vznikla pro formát české internetové televize Stream. Seriálu *Kancelář Blaník* vzniklo mezi lety 2014-2017 pětasedmdesát dílů. My se zde však zabýváme především celovečerním hraným filmem, proto se zaměříme hlavně na film *Prezident Blaník*, ačkoliv charakter hlavní postavy vznikl v seriálu a byl do filmu implantován.

Jak to v mnoha šibalských narativech bývá, dominantní roli hraje hlavní charakter a jeho taškařice. Charakter Blaníka se v rámci seriálu přenáší do stále nových (aktuálních, politických) situací, které představují pole pro jeho hry. Po způsobu Járy Cimrmana je Blaník zasazován do známých událostí, v nichž měl projevit svůj vliv. Vytváří se tak dojem podnikavého lobbisty, který v pozadí reálné politické situace tahá za nitky. Blaník svou hulvátskou bezprostředností porušuje pravidla vkusu i dobrého chování (kouří, kde nemá, neustále mluví o tělesných pochodech), je to vychloubač s přehnaným sebevědomím, který si neuvědomuje důsledky svých činů (ty většinou hází na své podřízené). Blaník žije mimo dobro a zlo, je vždycky s tím nejmocnějším, a pokud u něj zapracuje svědomí, bývá zvnějšněné, jako je tomu v případě jeho matky nebo zjevení Václava Havla. Ambivalence nabývá požívačný Blaník ve střídání nadřazenosti (vůči spolupracovníkům) a podřazenosti (vůči politikům), pocitu moci (politický vliv) a opuštěnosti (nevděk těch, kterým pomohl).

Díky používání aktuálních politických situací se Blaník stává v rámci české kinematografie jedinečným případem podvratného šibala využitého k politické satíře. Mistrem takové mystifikační satiry je Sacha Baron Cohen se svou sérií různých postav a převleků (od nejslavnějšího kazachstánského reportéra *Borata*, přes hip-hopera *Ali G* až po afrického *Diktátora*). Jeho posledním dílem je seriál *Who is America*, ve které se převléká například za izraelského lovce teroristů a snaží se prosadit tzv. „kinderguardians“, tedy výuku ozbrojování pro děti. Ovšem zatímco obětí Cohenových mystifikací a proměn jsou účastníci natáčených inscenací, mystifikační charakter Tondy Blaníka je pouze na úrovni interpretace politických událostí.

Ovšem zatímco seriál, který komentoval aktuální dění v sedmiminutových epizodách,

odpovídal dostupností na internetu pomíjivosti zobrazených událostí, film, který se snažil uchopit významnější politickou událost – volbu prezidenta – tak neobstál. Najbrtovi se nepodařilo vytvořit pevný narativní rámec příběhu s postavou, která má proměnlivou motivaci a vytvořil tak slepenec situací a v podstatě tři nebo čtyř oddělených epizod (epizoda, kdy se Blaník snaží stát prezidentem, kdy hledá „kompro“ na různé kandidáty, kdy se snaží Česko prodat Číně, kdy podporuje Zemana), které se však snaží tvářit jako celek. Ani snaha posunout mystifikační charakter směrem k Cohenovskému šibalovi se nedaří, protože Blaník ve skutečnosti do událostí nezasahuje (pouze se postaví vedle skutečných osobností a stříhem je věci dodán význam). Za neúspěch v celovečerním formátu do jisté míry může i charakter zvolené události, ve které se Blaník pohybuje. Nejde o minulou událost (jako tomu je i u většiny nedávných politických událostí v seriálu), ale o probíhající událost a proměnlivému Blaníkovi pohybujícímu se v proměnlivé situaci zkrátka chybí pevný hrací plán. Hravost se v této mystifikaci nicméně oproti Cimrmanovskému filmu nachází jak na úrovni interpretaci skutečných událostí, tak i na úrovni podnikavého charakteru. A určitý neúspěch filmu nic nemění na tom, že figura Tondy Blaníka představuje v české filmové historii jednoho z mála skutečně podvratných šibalů, který souží k aktuální politické satíře. Navíc popularnost seriálu ukazuje, že krátké internetové formáty nabízí podobné možnosti, které byly pro šibalství vhodné v počátcích kinematografie.

## IV. Shrnutí

Důležitou roli v rámci české kinematografie hrají komedie s nostalgickým, sentimentálním nebo idylickým laděním, ve kterých se šibal vyskytuje méně (strýc Pepin, Megalrogov). Jeho charakter souzní spíše s groteskností, bláznivostí, zatímco sentimentální či nostalgické komedie většinou pracují s všedními, méně vyhocenými charaktery (od *Kristiána*, přes *Na samotě u lesa* až po *Pelišky* či *Kolju*). Idylkou maloměst, rodin či jiných skupin (prvorepublikové Kondelíkovské komedií, Slavínského komedie, *Vesničko má středisková*) by šibal nepříjemně narušoval. Šibal tedy nachází své uplatnění v živelných komediích s Vlastou Burianem, bláznivých komediích (*Adéla ještě nevečeřela*, *Jáchyme hod' ho do stroje*) či satíře (*Prezident Blaník*, *V+W*).

Šibalství se pravidelně opakuje v rámci tvorby určitých autorů. Ať už v intenzivně satirické a groteskní tvorbě Chytilové, hravé komediální tvorbě Svěráka a Smoljaka nebo poeticky-sentimentálních filmech Menzla. Platí to nejen o režisérech a scenáristech, popřípadě autorech předloh (Hrabal, Hašek), ale rovněž o hercích. Nicméně i v rámci tvorby jednoho autora se může šibalství vyskytovat ve velmi odlišných variantách, jako je tomu u Chytilové v případě ústřední dvojice *Sedmikrásek* a Bohuše z *Dědictví* – v obou případech jde o postavy, které se chovají dětinsky, hravě, bezprostředně, jejich základní motivací je zábava, jídlo a sex a vnášejí chaos do prostředí, kam přicházejí, skrze což odhalují neduhy okolí a nakonec v sobě nesou základní ambivalenci, pro níž jsou zároveň sympatické i nesympatické (spojení hravé imaginace a pitvornosti či nevychovanosti u *Sedmikrásek* vs. buranství a selské výřečnosti u Bohuše).

Velké množství ba většina šibalů pochází z literatury, často velmi populárních děl, která většinou mívají epickou strukturu, a tak ne vždy se je daří převést do filmu (*Čonkina*, některé *Švejky*, *Boudníka*, *Dítěte*, *Hant'u*), přesto získalo mnoho děl obstojné, ale někdy i kvalitní přepisy a literární šibalové obstojné protějšky (*Steklého Švejka*, *Saturnin*, *Megalrogov*). To však neznamená, že by nevznikali šibalové přímo pro film. Autorkou několik původních je právě Chytilová nebo Smoljak se Svěrákem (*Vrána*, *Koudelka*).

Dá mluvit o nějakých typických znacích šibala ve filmové řeči? Popřípadě vlivu šibala na filmovou řeč?

V době němého filmu jistě mohly mít postavy šibalů vliv na formování filmové řeči

němého filmu – nutností rytmizovat gagy, svou rychlostí, nutností stylizace, snahou být co nejzábavnější. Fyzičnost pohybu, groteskní brutálnost a přitom nesmrtelnost postav – to všechno jistě ano. Ovšem takový bytostně filmový taškář pocházející z prvních bytostně žánrů filmu (slapstick), měl v němém „českém“ filmu jen chabou ozvěnu. Nicméně, němým spektáklem a jeho filmovou řečí se do jisté míry inspirovaly pozdější šibalské filmy jako filmy V+W, některé filmy nové vlny (*Sedmikrásky*, *Vtáčkovia...* či *Slávnosť...*) nebo filmy Oldřicha Lipského.

Velkou mírou o vlivu šibala na filmovou řeč rozhoduje to, do jaké míry se autor s šibalem ztotožňuje. Pokud ano, může se hravý princip promítat i do filmové řeči. Tak bychom mohli chápat například i *Sedmikrásky*, ve kterých dochází k distanci až v závěru filmu, na rozdíl od *Dědictví...*, které má závažný tón, jenž vnáší distanci již od začátku, naopak forma *Faunova velmi pozdního odpoledne* zastává ironický postoj k postavě. Distanc je dále znát také ve *Vrchní, prchni!* nebo v *Babím létě*, jehož pomalý, vážný tón dodává příběhu tragikomičnost. Hravost se naopak rozšiřuje na filmovou řeč v *Sedmikráskách*, ve *Vtáčkovia, sirotky a blázni*, také ve *Slávnosti v botanické záhradě* a v některých Menzelových filmech. Tady bychom skutečně mohli hovořit o silném vlivu šibala na styl filmu, který od něj přejímá hravost a neočekávanost. Například dvojice *Sedmikrásek* naprosto narušuje filmovou formu a prostor, když přeskakují z jednoho prostředí do druhého. Dovedou si nejen ustříhnout hlavu, ale rozstříhat celý filmový prostor – jdou v nesmrtelnosti ještě dál, než slapstick. K němu pak nemá daleko scéna z baru, kdy na hudbu kabaretu dělají *Sedmikrásky* různé vylomeniny, až vystupující promění v publikum a naopak. Barva filtru kamery následuje jejich nekonečně proměnlivé nálady, které si dokonce dovedou podmanit filmový čas a zrychlit ho.

Ve *Slávnosti...* nemůžeme tak úplně hovořit o subjektivní formě šibalství, ale o stylizaci celého světa, který se s příchodem Pierra proměňuje. Groteskní však byl i před ním, jak ukazuje fackovaná a destrukce skleníku v úvodní kapitole, kde ještě není Babindol docela po jeho vlivem. Pouze v tomto groteskním světě stoupá touha po slavnosti, která vrcholí karnevalem. Nicméně proměna žánrů od němého slapstick ve scéně zázraků, přes operní představení ve scéně, kdy se blondýna nahání s nápadníkem, je v souladu s Pierrovým charakterem stejně jako mozaika z postaviček a kouzelných maličkostí, záměn a gagů, které prožívají.

Dobrovolně zvolená bláznivost trojice *Vtáčkovia, sirotky a blázni* se zase promítá do stylu filmu, který vtahuje do her. Bláznivost se projevuje v nečekaných pohybech kamery,

detailech, vyšinutých úhlech snímání, proměnách prostorů, zjevování se a mizení postav i rekvizit (mizení, rozbíjení a objevování se velkého množství skříní), prolínání časových rovin. Stejně jako v případě *Sedmikrásek* se zde používá k navození hravosti prostředků němých slapstick – ať už jde o zrychlování, proměny funkcí předmětů nebo fyzické pantomimy – a stejně jako v *Sedmikráskách* je zde výrazné herectví plné pitvornosti a klaunství.

Právě herectví je filmovým prostředkem, na který má šibalství největší vliv nehledě na styl filmu. Ukazuje se, že pro šibalství se hodí živelné, výřečné herectví Vlasty Buriana ale také zavalitý klaun Werich. Z podobné přízemnosti vychází také ve výsledku docela jiná postava vesnického burana Bohuše, podobně jako zavalitá postava „francúze“ Pierra, popřípadě Haškova Švejka. Zatímco například Hrušínského Švejk působí jako veliké dítě s nevinnou tváří, které za nic nemůže, Bohuš jako věčně opilý drzý hlupák, který však bezprostředností odhaluje pravdu. Pierre pak jako moudrý stoický stařec s mladickou duší. Brodského Hána jako malý rošťák ve stařeckém těle, který se nikdy nedívá druhým do očí. A Melancholický kníže Megalrogov se svou až frigovskou, ale zarostlou tváří. působí docela nečitelně. Zkrátka vždy jde o vytvoření velmi výrazné postavy, která má často výrazné fyzické rysy a zároveň působí rozporuplně.

Mimo to se šibalské hrátky někdy mohou přesunout z fikčního světa filmu do samotné recepce díla v podobě matení, překvapení a jiného zahrávání si s divákem skrze různé narušování očekávání a pravidel. Tak je tomu v případě zmíněné trojice filmů a dále v různých žánrových či historických mystifikacích a parodiích.

Šibal může nabýt ve vztahu k autorskému gestu různých funkcí. Zmíněný rozpor mezi postavou a tónem filmu ukazuje, že šibal může být zobrazován kladně, například souhlasí-li autor s hravým postojem ke světu (jako je tomu třeba v Menzelových filmech, který se zjevně ztotožňuje) nebo může být používán spíše k satirickým účelům (jako je tomu například u Chytilové).

Kromě tónu, rozhoduje také prostředí, do kterého je šibalská postava vržena. Docela jinak totiž šibalský charakter působí, pokud svou bezprostředností, hravostí a nezodpovědností čelí něčemu, co jej přesahuje nebo naopak je opatřen spíše výhodami – abych byl konkrétnější, pokud jako Švejk čelí absurdnímu mechanismu války nebo neodvratitelnosti a konečnosti smrti jako pan Hána, výpověď jednání bude docela jiná než v případě, kdy je tento lehkovážný charakter obdařen bohatstvím (Bohuš) nebo mocí (Blaník); v



tom případě se stává spíše negativně zabarveným, třebaže může co do sympatií mít stále na vrch oproti prostředí (zbohatlická smetánka nebo politické sféry).

Šibal může svým jednáním odhalovat zatuhlost určitého prostředí (maloměsta, armády). Ono ho však nemusí nutně ohrožovat, čímž získává výpověď lehkost hry, která přesto může tematizovat obecné lidské problémy (ješitnost, bařipánství, chamtivost apod.). Takovou lehkostí se projevuje ku příkladu Pepin v *Postřižínách*, kde svou nespoutaností odhaluje bratrovu omezenost.

Šibalova podvratnost souvisí s prostředím, do něhož vnáší chaos. Objevuje se v českém filmu nějaké pravidelně? Několikrát se objevuje ono maloměstské jako je Kocourkov, ruské provinční městečko v *Revizorovi* či vesnice ve *Farářově konci*. Také narazíme na armádu, ať Rakousko-uherskou, nacistickou či komunistickou. Ale také na důchodové prostředí, uzavřený svět prvorepublikových zbohatlíků i prostředí těch porevolučních, také skupiny Pražáku okolo třiceti a tak dále. Ovšem pokud film pojednává o Rakousko-uherské armádě či armádě komunistické, pak nikoliv v jejich době, ale když už neexistují. Zřejmě z podobných důvodů se stává Lelíček právě Portorickým králem (Portoriko královstvím nikdy nebylo). A vesnice a městečka, kde se šibal ocitá, bývají modelové, jak Kocourkov, Babindol, vesnice (*Farářův konec*), provinční městečko (*Revizor*), tak i Rudá (Čonkin). Touto distancí nabývá výpověď obecného, alegorického významu, jemuž by možná živost a skutečnost prostředí bránila. S tou ovšem získává výpověď podvratnost (jako v případě Blaníka a částečně). Obojí se však nemusí nutně vylučovat, jak svědčí případy filmů Voskovce a Wericha, kde se jinotajnost spojuje s podvratností, která vedla až k tomu, že byla většina kopií jejich filmu zničena.

A v některých prostředích se čeští šibalové vůbec nevyskytují, jako ku příkladu prostor sexuálních tabu, třebaže jejich zkoumání není zcela z českého filmu (zejména po revoluci) vyloučeno, jak svědčí ku příkladu komedie jako *Spiklenci slasti* nebo *Knoflíkáři*.

Šibal svým hravým jednáním vše relativizuje, včetně morálky, zákonů, pravidel či zvyků, není tak divu, že se v době okupace ani komunismu padesátých let téměř nevyskytuje (ačkoliv výjimka ukazuje, že ani pravidla totality neplatí totálně pro všechny, konkrétně pro ty nejmocnější a tak mohlo díky vlivu Nejedlému v padesátých letech vzniknout několik adaptací Haška). Doba normalizace není z hlediska dramaturgie již tak přísná, přesto díla s šibaly, která vznikají, jsou intenzivně uzavřená do sebe, a tak se vzpírají i alegorickému výkladu, ať už je žánrový svět u Lipského nebo svět lyrické nostalgie a přízemnosti u

Menzela. Menzel i autoři jeho předloh se před režimem veřejně „očistili“ (Menzel díky filmu *Kdo hledá zlaté dno*, na kterém spolupracoval se Svěrákem; Hrabal rozhovorem v literárních novinách z ledna 1975). Ovšem zatímco Hrabalovi literární texty byly silně sebe-reflexivní (plné změn perspektiv apod.) a groteskní, Menzel tyto dimenze opomíjí a soustředí na samotný příběh, který obaluje náladovostí a uzavírá do idyly, která není vzdálená té Kondelíkovské. Jak ukazuje text *Menzelův Hrabal aneb poezie normalizace* na příkladu piva: „*Je-li v literárních Postřižinách pivo dionýským kultickým nápojem, filmová verze pití piva jako jeden ze střípků banální každodennosti obklopuje atmosférou kýčovitého lyrismu.*“<sup>100</sup> Podobně neškodná je většina filmů, o nichž jsme mluvili (*Jáchyme, hod' ho do stroje, Vrchní, prchni!*, *Konec starých časů*). Jejich podvratnost se omezuje na odhalování věčných lidských slabostí a nešvarů, které však například Menzel ukazuje s laskavostí, čímž otupuje i tento satirický osten. Výjimku tvoří případ Chytilové, která se podle různých vyprávění chovala šibalsky i v životě, kdy využívala strachu z hysterie při jednání se zástupci režimu, aby si nekompromisně prosadila svou.<sup>101</sup> Ovšem v jejích normalizačních filmech šibala nenajdeme. A tak se šibalství v této době omezuje na únikové hrátky, které někdy expandují do komunikační situace diváka v žánrových parodiích nebo v hrátkách s historií (*Jára Cimrman...*). Podobné uzavření do světa pro sebe, neaktuálního nebo jinak vzdáleného se objevuje i ve většině filmů s Burianem. Tematizuje se minulá armáda v době míru nebo neexistující království. Totéž platí i o všech adaptacích Švejka. Obecně nebývají adaptace těchto děl voleny z nutnosti či kritičnosti, ale pro popularitu předlohy a často přitom bývá komplexní literární šibal ochuzován o to, že přináší poznání, a zůstává zejména jeho zábavnost.

Závažnější autorské gesto se tedy objevuje v satíře maloměstské morálky jako je tomu v případě modelů maloměst (*U nás v Kocourkově, Revizor*) a vzhledem k době vzniku, zejména ve *Farářově konci*, který jednak příběhem o falešném faráři ukazuje nedostatek farářů, kteří byli v soudobém režimu posílání do dolů, ale zároveň satirou maloměstské morálky demýtizuje to, o co se dobová moc opírá – tedy lid (což nejintenzivněji činní ve *Hoří má panenka* Forman). Ve stejné době jako *Farářův konec* pak vznikají díla jako *Vtáčkovia...* či *Slavnost'...*, která skrze šibalství, s nímž autorsky souzní, a jež se u nich rozšiřuje na celek díla, nepřímou vyjadřují postoj k aktuálnímu politickému ritualizovanému systému. Šibal je

100 Činátl, K.: *Menzelův Hrabal aneb poezie normalizace*. Cinepur, 2010, č. 5.

101 Skupa, K.: *Konec důmyslných her Věry Chytilové*. Zdroj: <<http://cinepur.cz/article.php?article=2807>> [cit. 15.8.2018].

vnitřně spojený s grotesknem a svátečností jako protikladem práce a oficiálních rituálů, šibal odvádí pracující k oslavám a svou bezstarostností si je podmaňuje. Podvratnost V+W je intenzivnější, bezprostřednější, ti svou hravostí zesměšňují smrtelně vážný nacismus, který hrozil i Československu. Díla po revoluci již nemají podobně jasného nepřítele a tak se vztahují k různým problémům – ať už je to bizarní postoj ke smrti, nefungující a povrchní partnerské vztahy nebo nechutné zbohatlictví jako důsledek změny režimu. Ovšem v poslední době se objevuje Tonda Blaník spojený s prostředím, které v mnohých budí negativní emoce a může tak být využito k bezprostřední politické satíře, která bude mít širší dopad.

Třebaže z hlediska diskurzu – řečeno s naratologem Seymurem Chapmanem<sup>102</sup> – tedy formy zobrazení narativu neboli filmové řeči nelze jasně konstatovat typické projevy šibalství, z hlediska narativu, do něhož je šibal přímo zapletený, to lze snáz. Jak bylo naznačeno na začátku, šibal je z hlediska klasického filmové narativu problematický proto, že má proměnnou motivaci, čímž se stává film s ním hůře usledovatelným – nemáme jasno, kam míří a co můžeme očekávat. Na rozdíl od literatury, kde velká část participace diváka spočívá na imaginaci, která oživuje místa a děje, probíhá participace ve filmu docela jinak. Vše je zde zobrazeno a tak podílení se diváka na filmu probíhá spíše na úrovni tvorby očekávání, předvídání jednání a děje (takto uvažuje například Neill<sup>103</sup>). Možná právě proto se stává film *Prezident Blaník* nudným, protože neustálé změny jeho zájmu neumožňují divákovi děj předvídat a příběh se rozpadá do epizod. Ovšem, jiná díla se však s touto nepředvídatelností hlavní postavy vypořádávají. Jak? Ne všechny mohou spoléhat na znalost předlohy jako je tomu u Švejka.

Dá se mluvit o několika schématech vyprávění. Jako nejšťastnější a neúčinnější varianta se jeví rámeček, ve kterém přichází šibal do nového prostředí a je zaměněn za někoho jiného, s čímž se ztotožní a očekávání je tady vnější, čekáme, kdy bude odhalen. Tak je tomu v případě *Revizora*, *U nás v kocourkově*, *U pokladny stál*, *Farářově konci* či *Konce starých časů*. S očekáváním odhalení šibalovy proměny pracuje také *Vrchní, prchni!* Toto schéma se zdá být pro postavu šibala obzvlášť vhodné, protože mu vymezuje pole, ve kterém si může hrát a má diváckou lákavost i tah, protože divák má kognitivní náskok a čeká, až se věc provalí.

*Vrchní prchni!* v podstatě kombinuje dvě schémata. Dalším typem schématu je příběh o

---

102 Chatman, S.: *Příběh a diskurz*. Brno: Host, 2008.

103 Neill, A.: *Empatie a (filmová) fikce*. Iluminace, 2007, č. 2.

tom, že šibal svým jednáním, při němž nereflektuje následky, způsobí pohromu. S očekáváním pohromy v důsledku šibalova jednání pracuje *Babí léto*, *Sedmikrásky*, *Vtáčkovia...* nebo také *Dědictví*. Šibal svými taškařicemi leccos způsobí či odhalí, leckoho zmate nebo podvede a takové jednání s sebou samozřejmě musí nést následky. Očekávání tedy směřuje k momentu, kdy šibal na své jednání doplatí (ačkoliv to může být v případě *Sedmikrásek* zásah samotného autora – vyššího morálního principu). Samozřejmě, že některé případy toto schéma určitým směrem posouvají, jako je tomu v případě *Babího léta*, kde důsledek tvoří pouze jeden zvrat (účet za první podvod), který ovšem šibala nepoučí, situaci naopak řeší šibalsky, a teprve druhý zvrat ho o šibalství připravuje... Variací na schéma valící se pohromy, kterou šibal způsobí, nalezneme také v *Samotářích*, kde důsledek první taškařice přivede chaos, nerovnováhu, která rozdělí několik párů a průběh celého filmu vede k jejich spojování a rozdělování, do něhož šibal dál zasahuje, až je nakonec v závěru nastolena původní rovnováha.

Někdy je epičnost látky řešena rámcem, v němž se na počátku dozvíme závěr a postupně se k němu dopracováváme, tak je to v *Jára Cimrman ležící, spící* či v *Obsluhoval jsem anglického krále*. V *Jáchyme hod' ho do stroje* je šibalovi dána snaha získat objekt své touhy, který překlenuje řadu epizod – dosažením svého cíle zároveň o šibalství přichází, protože se rozhodne usadit.

O různých prostředích, která jsou v narativu o šibalovi stejně důležitá jako šibal sám, už byla řeč. A co sám šibal? Jakých konkrétních podob nabývá obecné schéma šibala v českém filmu?

U každého vede konkretizace schématu k docela jiné postavě. Nezodpovědnost se u každého šibala projevuje jinak, někteří před ní utíkají Hána (*Babí léto*) nebo Vrána (*Vrchní, prchni!*), jiný si ji pro svou prostotu neuvědomuje (Čonkin, Švejk a další), jiný si ji neuvědomuje kvůli fatalismu (František Koudelka), jiného zbavují zodpovědnosti peníze (Bohuš), další ji hází na své podřízené (Blaník). Svědomí nemají, pokud jsou tlačeni k zodpovědnosti, pak z vnějšku, ale ani to nemusí být podnět k řešení problémů (Hána či Megalrogov). Rovněž každý ze šibalů projevuje docela jinou podnikavost či vychytralost, pro kterou si získává publikum i podmaňuje okolí. Může to být selská vychytralost Bohuše, nápaditá schopnost se proměňovat a ze všeho „vykecat“ jako u pana Hány, vznešené jednání a vypravování Megalrogova, živelné vypravěčství strýce Pepina (*Postřižiny*) nebo podobně

živelná drzost Burianových postav, popřípadě chvastounství Roberta, roztomilá chlapecká nejistota prost'áčka Koudelky, přes níž se mu daří víc než Hloupému Honzovi. Jaroslav Boček tvrdí, že česká komedie vznikla teprve tehdy, když film promluvil<sup>104</sup> a na jazykových schopnostech rovněž stojí specifika většiny šibalů. Koktejl ambivalence je u každého umíchán z docela jiných protikladů, které je činní překvapivými. Někdy překvapivost vychází z temperamentu postavy, pro nějž není jisté, zda se rozhodne pomáhat, vyprávět nebo zpívat jako u strýce Pepin nebo svádět ženy, přít se s muži nebo hrát si s dětmi jako u Megalrogo. Jindy je ze schopnosti proměnit se pro danou situaci a pobavit se tím jako u Hány, jindy ze schopnosti vyřešit každou patálii jako u Švejka.

Přes velkou rozmanitost podob je to právě hravost, čím se všichni šibalové podobají. Šibal za sebou zanechává spousty ztuhlých a zaražených, kteří se pro účely práce, rodiny či politiky přestali vyvíjet a začali se brát vážně. Tedy i mnozí z diváků. Jak tvrdí Henri Bergson: „*smějeme se, když v nás osoba vyvolává dojem věci.*“<sup>105</sup> Šibal je bytostně komická postava, ovšem autor se může rozhodnout jinak, ostatně i klaun může být zobrazen jako smutný.

---

104 Boček, J.: *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis, 1968.

105 Bergson, H.: *Smích*. Praha: Naše vojsko: 1993, s. 35.

## V. Závěr

Objevíme v rámci českého filmu mnoho šibalů. Z hlediska mapování terénu tedy můžeme konstatovat vysoký výskyt, který jsme doložili mnoha vypočtenými a srovnáními. Pokud navíc filmy se šibalem spojuje něco mimo řečeného při rozborech, pak je to velká obliba u publika, kterou dokládají jak početná i vysoká hodnocení filmů na Československé filmové databázi, tak jejich časté reprízy v televizi (týká se to i těch nejstarších, jako ku příkladu prvního mluveného filmu s Vlastou Burianem: *C. a k. polní maršálek*).

Otázkou zůstává, proč má šibal tak silné postavení v české kultuře? Je to právě tím, jak důležitou roli v ní hraje lidovost a veselost, se kterou jsou jak šibal, tak komedie bytostně spojeny? Souvisí to se spojováním českého národa se slovanstvím a jeho pohanskými kořeny? Souvisí to s zálibou v nostalgii, která se týká většiny českých komedií?

Jung klade lákavost šibala do souvislosti s lidskými tendencemi k obveselování a idealizaci minulosti. Přístup k vyrovnání se s temnou minulostí po revoluci i obliba mnoha komedií, podávajících smírný obraz totality, svědčí o přítomnosti obojího v „psychickém ustrojení národa“, který zřejmě snadno podléhá sladkobolu.<sup>106</sup> A jak upozorňuje spisovatel, který náš národ zavrhl: „*Nikdo není bezcitnější než sentimentální lidé.*“<sup>107</sup>

Na položené otázky samozřejmě nemůžeme v intencích této práce plnohodnotně odpovědět a tak si na místě závěru dovolíme zamyšlení o roli šibalství v české národní kultuře. Sdílená představa národní identity se samozřejmě mění. V době potřeby se semknout je její potřeba silnější než jindy (např. k účelu oslavování národní identity a posilování národního sebevědomí v období válek<sup>108</sup>). Švejk a český humor se v ní zdají mít bytostné místo, třebaže jak naznačuje Mocná v případě Kondelík, ani takový Švejk nebývá uznáván ve své plnosti, ale z hlediska určitých rysů jako je všeználkovství a bodré pivařství. Podobnou redukci k přizemnosti s Hrabalovými díly činní Menzel.

Český filozof Kautman se ve své rozsáhlé publikaci *Česká národní identita* zabývá českou historií z hlediska národa a ten považuje za vědomě utvářený celek, na nějž mají

---

106 „*Nálada mysli vznikající z přílišného se podávání citům rozplývavého a unylého toužení, jaké označováno bývá případně slovem sladkobol.*“ Viz: *Ottův Slovník Naučný: Illustrovaná encyklopedie obecných vědomostí. 22. díl, Rozkošný-Schloppe*. Praha: Otto, 1904, s. 866.

107 Kundera, M.: *O hudbě a románu*. Brno, Atlantis, 2014.

108 O tom svědčí i filmy z té doby jako *Babička* od Čápa z roku 1940, adaptace podstatného díla české literatury plná monumentalizujících záběrů krajiny a české klasické hudby.

příroda, území malý vliv.<sup>109</sup> Jde podle něj o dynamickou strukturou vklíněnou mezi individuum a společnost.<sup>110</sup> Kautman pak sleduje její jako například odvozování národní identity od SSSR v padesátých letech či její znovuzískání skrze kulturní rozpuk šedesátých let apod.<sup>111</sup> Kautman se zabývá i Švejkem. Tvrdí, že Hašek vyjevil jeden „z nepříjemných, ale typických projevů českého národního charakteru“<sup>112</sup>, tak zvané „švejkování“, které považuje za projev proti-reformačního šoku a za typickou lidovou reakci proti mocenskému násilí: „travestovat, bagatelizovat, snižovat, ironizovat, zkrátka odpovídat šprýmy.“<sup>113</sup> Humor či ironie se považují za zbraně slabých a proslulá věta údajně říšského protektora s tím souzní: „Češi jsou smějící se bestie.“<sup>114</sup> Kautmann upozorňuje, že nacionalismus u menších národů bývá obranný a projevuje se negativně – jako: „idea proklamující právo na existenci“.<sup>115</sup> A tak lze do jisté míry chápat i tento typ humoru. Ovšem Kautmann také upozorňuje, že nekritický a obranný postoj hrozí pouhým uchováváním, ustrnutím a tedy i tím, že se tento národ stane skanzenem.<sup>116</sup> Naštěstí pravý šibal je sebeironický.

Nicméně v souvislosti s poslední figurou šibala v českém filmu Tondou Blaníkem se ukazuje, že šibalství může být aktuálním politickým problémem. Politický komentátor Jan Lipold v jednom ze svých článků z května letošního roku (2018) s názvem *Mirek Dušín vyhynul i Drahoš má radši Rychlonožku*<sup>117</sup> výborně ukazuje na postavení postavy Mirka Dušína v mentalitě národa. Lipold poukazuje na moment, kdy ředitel a moderátor-amatér Jaroslav Soukup nazval Drahoše novodobým Mirkem Dušínem a Drahoš se bránil. Jak moderátor, tak bývalý kandidát na prezidenta si uvědomovali negativní konotace, kterou tento ctnostný slušňák má. Za jeho protiklad odpovídající analýze Stanleyho Daimonda *Jób a šibal*, klade Lipold Švejka. Být Švejk nemá v českém diskurzu kousavý osten. Z hlediska charakterů není opozice těchto postav úplně přesná, neboť Dušín je fanaticky dobrý a Švejk není fanaticky zlý, ale jako každý šibal stojí mimo dobro a zlo. My poznali, že dobro a zlo závisí u

109 Kautman, F.: *O českou národní identitu*. Praha: Pulchra, 2015, s. 59.

110 Tamtéž, s. 53.

111 Tamtéž, s. 521.

112 Tamtéž, s. 234.

113 Tamtéž, s. 282.

114 Není pravděpodobně citátem protektora, ale pravděpodobným zdrojem je dobový tisk, viz: Gebhart, J., Kuklík, J.: *Dramatické i všední dny protektorátu*. Praha: Themis, 1996.

115 Kautman, F.: *O českou národní identitu*. Praha: Pulchra, 2015, s. 54.

116 Tamtéž, s. 54.

117 Lipold, J.: *Mirek Dušín vyhynul, i Drahoš má radši Rychlonožku*. Zdroj: <<https://nazory.aktualne.cz/komentare/mirek-dusin-vyhynul-i-drahos-ma-radsi-rychlonozku/r~8d004b8e5e9111e8a9d5ac1f6b220ee8/>> [cit. 15.8.2018].

šibala na okolnostech. Může být pozitivní tvář v tvář neodvratitelné smrti nebo mašinérii války, pokud mu však jako Bohušovi nebo Blaníkovi dáme moc, začíná se stávat negativním. A co teprve, když boдрé postavě, která srší bonmoty a pivním humorem, nedodrží pravidla, chová se nezodpovědně, infantilně a nepředvídatelně svěříme vysokou politickou funkci s mocí, která zodpovědnost vyžaduje? Humor je nástroj slabých, k čemu je mocným?

Šibalovská stylizace oblíbená v populistické části současné české politiky ukazuje, co je v českém národně populární.

Obliba šibalství v českém národě budí stejně ambivalentní pocity jako mnozí šibalové samotní.



## Seznam literatury:

### Monografie (teoretické spisy):

Aristotelés: *Poetika*. Praha: Oikoymenh, 2008.

Bachtin, M. M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975.

Bergson, H.: *Smích*. Praha: Naše vojsko 1993.

Borecký, V.: *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000.

Guillen, C.: *Toward Literature as System*. Princeton: Princeton University Press, 2015.

Chatman, S.: *Příběh a diskurz*. Brno: Host, 2008.

Lotman, J. L.: *Semiotika filmu a problémy filmové estetiky*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2008.

Rimmon-Kenan, S.: *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001.

Foucault, M.: *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann a synové, 1996.

Mukařovský, J.: *Studie I*. Brno: Host, 2000.

### Monografie (historické práce, biografie, deníky):

Bartošek, L.: *Náš film*. Praha: Mladá fronta, 1985, s. 60.

Bernard, J.: *Z šedé zóny*. Praha: AMU, 2010.

Boček, J.: *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis, 1968.

Bordwell, D., Thompsonová K.: *Dějiny filmu*. knihy. r.v. Praha: AMU, 2007.

Breashers, C.: *Eighteenth-Century Women's Writing and the 'Scandalous Memoir'*. Springer International Publishing, 2017.

Coblence, F.: *Dandysmus: povinnost pochybnosti*. Praha: Prostor, 2003, s. 90.

d'Aurevilly, J. B.: *O dandysmu a Georgi Brummellovi*. Praha: Volvox Globator, 1996.

Gebhart, J., Kuklík, J.: *Dramatické i všední dny protektorátu*. Praha: Themis, 1996.

Hames, P.: *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy, 2008, s. 245.

Hulík, Š.: *Kinematografie zapomnění*. Praha: Academia, 2011.

Kautman, F.: *O českou národní identitu*. Praha: Pulchra, 2015.

Kundera, M.: *O hudbě a románu*. Brno, Atlantis, 2014.

Mocná, D.: *Případ Kondelík: epizoda z estetiky každodennosti*. Praha: Karolinum, 2002, s. 11.

Szczepanik, P.: *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945-1970*. Praha: NFA, 2016.

Vančura, V.: *Rabelais*. in: Vančura, V.: *Řád nové tvorby*. Svoboda, Praha, 1972, s. 340-341.

### **Sborníky textů:**

Daimond, S.: *Jób a šibal*. in: Radin, P., Kerényi, K., Jung, C.G.: *Mýtus o šibalovi*. Praha: Dobra, 2005.

Hudec, Z., Novobilská, A.: *Filmová komedie*. in: Ptáček, L.: *Panoráma českého filmu*. Olomouc: Rubico, s. 272.

Jung, C.G.: *O psychologii postavy šibala*. in: Radin, P., Kerényi, K., Jung, C.G.: *Mýtus o šibalovi*. Praha: Dobra, 2005.

Kerényi, K.: *Šibal ve vztahu k řecké mytologii*. in: Radin, P., Kerényi, K., Jung, C.G.: *Mýtus o šibalovi*. Praha: Dobra, 2005.

Lipovetsky, M.: *Neither here, nor there: the trickster in the cinema of perestroika and the early 1990s*. in: Beumers, B., Zvonkine, E.: *Ruptures and Continuities in Soviet/Russian Cinema*. London: Routledge, 2017.

Radin, P.: *Povaha a význam mýtu o šibalovi*. in: Radin, P., Kerényi, K., Jung, C.G.: *Mýtus o šibalovi*. Praha: Dobra, 2005.

Szczepanik, P.: *Machři a diletanti. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945 až 1962*. in: P. Skopal (ed.): *Naplánovaná kinematografie*. Praha: Academia, 2012, s.56.

### **Časopisy:**

Činátl, K.: *Menzelův Hrabal aneb poezie normalizace*. Cinepur, 2010, č.5.

Kerbr, J.: *Dělám jenom to, co mi pánbůh dovolí. Rozhovor s Milošem Čepelkou*. Divadelní noviny, 2002, č.19.

Klimeš, I.: *Stav čs. kinematografie po únoru 1948*. Iluminace, 2003, č. 3.

Neill, A.: *Empatie a (filmová) fikce*. Iluminace, 2007, č. 2

Novotný, J.: *75 Zdeňka Nejedlého*. Pedagogika, 1953, č. 1

Teige, K.: *Poetismus*. Host, 1924, č. 9-10.

### **Encyklopedie, přehledy, slovníky, skripta a další:**

*Český hraný film I. 1898-1930*. Praha: NFA 1995.

Hrabal, B.: *Dandy v monterkách*. in: Hrabal, B.: *Kdo jsem*. Praha: pražská imaginace, 1990.

Hrabal, B.: *Něžný barbar*. Praha: Odeon, 1990.

*Nová nová vlna?: rozprava o české a francouzské kinematografii*. Praha: Národní filmový archiv, 2002.

Novotný, F.: *Chcete psát scénář?* Praha: FAMU, 2000, s. 96.

*Ottův Slovník Naučný: Illustrovaná encyklopedie obecných vědomostí*. Praha: Otto, 1904.

Serov, V.: *Enciklopedičeskij slovar' krylatych slov i vyraženi*. Moskva: Lokid-Press, 2005.

Zamarovský, V.: *Bohové a hrdinové antických bájí*. Praha: Mladá fronta, 1970.

### **Elektronické zdroje:**

Balvín, J.: *Bachtin a lidová kultura středověku a renesance*. Zdroj: <[http://casopis.ergo.sweb.cz/texty/jaroslav\\_balvin.htm](http://casopis.ergo.sweb.cz/texty/jaroslav_balvin.htm)> [cit. 15.8.2018].

Hanáková, P.: *Hrubianství narcisismus aneb O chcípácké tendenci v současném českém filmu*. Zdroj: <<http://www.tamto.cz/trendy-smyslne-i-nesmyslne/hrubianstvi-narcisismus-aneb-o-chcipacke-tendenci-v-soucasnem-ceskem-filmu/>> [cit. 15.8.2018].

Lipold, J.: *Mirek Dušín vyhynul, i Drahoš má radši Rychlonožku*. Zdroj: <<https://nazory.aktualne.cz/komentare/mirek-dusin-vyhynul-i-drahos-ma-radsi-rychlonozku/r~8d004b8e5e9111e8a9d5ac1f6b220ee8/>> [cit. 15.8.2018].

Mašín, T.: *Interview*. in: *Rozmarná léta českého filmu – 2009*. Zdroj: <<https://www.ceskatelevize.cz/porady/10267861763-rozmarna-leta-ceskeho-filmu/21056226520-rozmarna-leta-ceskeho-filmu-2009/video/157676>> [cit. 15.8.2018].

Menzel, J.: *Interview*. in: *Rozmarná léta českého filmu – 2006*. Zdroj: <<https://www.ceskatelevize.cz/porady/10267861763-rozmarna-leta-ceskeho>>

filmu/21056226517-rozmarna-leta-ceskeho-filmu-2006/> [cit. 15.8.2018].

Pytlík, R.: *Pábitelé*. Zdroj: <[http://radkopytlík.sweb.cz/his\\_dr\\_j.html](http://radkopytlík.sweb.cz/his_dr_j.html)> [cit. 15.8.2018].

Prokopová, A.: *A. M. Brousil*. Zdroj: <<http://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/a-m-brousil>> [cit. 15.8.2018].

Skupa, K.: *Konec důmyslných her Věry Chytilové*. Zdroj: <<http://cinepur.cz/article.php?article=2807>> [cit. 15.8.2018].

Svěrák, Z., Menzel, J.: *Interview*. in: *Rozmarná léta českého filmu – 1994*. Zdroj: <<https://www.ceskatelevize.cz/porady/10267861763-rozmarna-leta-ceskeho-filmu/21056226505-rozmarna-leta-ceskeho-filmu-1994/>> [cit. 15.8.2018].

Štětka, J., Mařík, M.: *Přehledně: TOP 10 nejnavštěvovanějších českých filmů a jejich tržby*. Zdroj: <<https://art.ihned.cz/film-a-televize/c1-56354750-prehledne-top-10-nejnavsteovanejsich-ceskych-filmu-a-jejich-trzby>> [cit. 15.8.2018].

Zavřelová, M.: *Magnesii Literu má Erik Tabery, knihami století jsou Saturnin i Švejk*. Zdroj: <[https://kultura.zpravy.idnes.cz/magnesia-litera-2018-erik-tabery-saturnin-svejk-fo0-/literatura.aspx?c=A180404\\_123739\\_literatura\\_kiz](https://kultura.zpravy.idnes.cz/magnesia-litera-2018-erik-tabery-saturnin-svejk-fo0-/literatura.aspx?c=A180404_123739_literatura_kiz)> [cit. 15.8.2018].

## Seznam filmů:

### Podle roku vzniku:

*Pražský párkař a lepič plakátů* z roku (Jan Kříženecký, 1898)

*Pět smyslů člověka* (Josef Šváb-Malostranský, 1913)

*Rudi na záletech* (Emil Artur Longen, Antonín Pech, 1911)

*Rudi sportsman* (Emil Artur Longen, Antonín Pech, 1911)

*Polykarp aprovizuje* (Jan Stanislav Kolár, 1917)

*Polykarpovo zimní dobrodružství* (Jan Stanislav Kolár, 1917)

*Pražští Adamité* (Antonín Fencel, 1917)

*Dobrý voják Švejk* (Karel Lamač, 1926)

*Velbloud uchem jehly* (Karel Lamač, 1926)

*Švejk na frontě* (Karel Lamač, 1926)

*Švejk v ruském zajetí* (Svatopluk Innemann, 1926)

*Milenky starého kriminálního* (Svatopluk Innemann, 1927)

*Švejk v civilu* (Gustav Machatý, 1927)

*C. a k. polní maršálek* (Karel Lamač, 1930)

*Osudy dobrého vojáka Švejka* (Martin Frič, 1930)

*Dobrý voják Švejk* (Martin Frič, 1931)

*Pudr a benzín* (Jindřich Honzl, 1931)

*Lelíček ve službách Sherlocka Holmese* (Karel Lamač, 1932)

*Peníze nebo život* (Jindřich Honzl, 1932)

*Dvanáct křesel* (Martin Frič, 1933)

*Revizor* (Martin Frič, 1933)

*Hej rup* (Martin Frič, 1934)

*U nás v kocourkově* (Miroslav Cikán, 1934)

*Moderní doba* (Charles Chaplin, 1936)

Svět patří nám (Martin Frič, 1937)  
U pokladny stál (Karel Lamač, 1939)  
Babička (František Čáp, 1940)  
*Pohádka máje* (Otakar Vávra, 1940)  
Pantáta Bezoušek (Jiří Slavíček 1941)  
*Švejk bourá Německo* (Karel Lamač, 1943)  
Muži bez křídel (František Čáp, 1946)  
Housle a sen (Václav Krška, 1947)  
Nikdo nic neví (Josef Mach, 1947)  
Parohy (František Sádek, Alfréd Radok, 1947)  
Siréna (Karel Steklý, 1947)  
Svědění (Jiří Krejčík, 1947)  
Týden v tichém domě (Jiří Krejčík, 1947)  
Uloupená hranice (Jiří Weiss, 1947)  
Dnes neordinuji (Vladimír Slavínský, 1948)  
Hostinec u kamenného zvonu (Josef Gruss, 1948)  
Kratatit (Otakar Vávra, 1948)  
Soudný den (Karel Steklý, 1949)  
Slepice a Kostelník (Oldřich Lipský, Jan Strejček, 1950)  
Císařův pekař, pekařův císař (Martin Frič, 1951)  
Anna Proletářka (Karel Steklý, 1952)  
Divotvorný klobouk (Alfréd Radok, 1952)  
Haškovi povídky ze starého mocnářství (Miroslav Hubáček, 1952)  
Anděl na horách (Bořivoj Zeman, 1955)  
Kam s ním (Jaromír Pleskot, 1955)  
Obušku z pytle ven (Jaromír Pleskot, 1955)  
Vzorný kinematograf Jaroslava Haška (Oldřich Lipský, 1955)

*Dobrý voják Švejk* (Karel Steklý, 1956)  
Hrátky s čertem (Josef Mach, 1956)  
Poslušně hlásím (Karel Steklý, 1956)  
Konec Jasnovidce (Vladimír Svitáček, Ján Roháč, 1957)  
Škola Otců (Ladislav Helge, 1957)  
Tři přání (Ján Kadár, Elmar Klos, 1958)  
Zde jsou lvi (Václav Krška, 1958)  
Jak se Franta naučil bát (Josef Mach, 1959)  
O medvědu Ondřejovi (Jaroslav Mach, 1959)  
Černobílá Sylva (Jan Schmidt, 1961)  
Černý Petr (Miloš Forman, 1963)  
Postava k podpírání (Pavel Juráček, Jan Schmidt, 1963)  
Perličky na dně (Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, Věra Chytilová, Jaromil Jireš, 1963)  
Uspořená libra (Vladimír Svitáček, Ján Roháč, 1963)  
Intimní osvětlení (Ivan Passer, 1965)  
Sběrné surovosti (Juraj Herz, 1965)  
Sedmikrásky (Věra Chytilová, 1966)  
Ostře sledované vlaky (Jiří Menzel, 1966)  
Hoří má panenka (Miloš Forman, 1967)  
Kristove roky (Juraj Jakubisko, 1967)  
Pension pro svobodné pány (Jiří Krejčík, 1967)  
Farářův konec (Evald Schorm, 1968)  
Všichni dobří rodáci (Vojtěch Jasný, 1968)  
Případ pro začínajícího kata (Pavel Juráček, 1969)  
Slavnost v botanické zahradě (Elo Havetta, 1969)  
Vtáčkovia, sirotky a blázni (Juraj Jakubisko, 1969)  
Hroch (Karel Steklý, 1973)

Jáchyme, ho do stroje (Oldřich Lipský, 1974)  
Kdo hledá zlaté dno (Jiří Menzel, 1974)  
Páni kluci (Věra Plívová-Šimková, 1975)  
Na samotě u lesa (Jiří Menzel, 1976)  
Adéla ještě nevečeřela (Oldřich Lipský, 1977)  
Panelstory (Věra Chytilová, 1979)  
Postřižiny (Jiří Menzel, 1980)  
Vrchní prchni (Ladislav Smoljak, 1980)  
Faunovo velmi pozdní odpoledne (Věra Chytilová, 1983)  
Jára Cimrman ležící, spící (Ladislav Smoljak, 1983)  
Slavnosti sněženek (Jiří Menzel, 1983)  
Vesničko má středisková (Jiří Menzel, 1985)  
*Konec starých časů* (Jiří Menzel, 1989)  
Něžný barbar (Petr Koliha, 1989)  
Obecná škola (Jan Svěrák, 1991)  
Tankový prapor (Vít Olmer, 1991)  
Černí baroni (Zdeněk Sirový, 1992)  
Dědictví aneb Kurvahošigutntag (Věra Chytilová, 1992)  
Trhala fialky dynamitem (Milan Růžička, 1992)  
Šakalí léta (Jan Hřebejk, 1993)  
Ještě větší blbec, než jsme doufali (Vít Olmer, 1994)  
Příliš hlučná samota (Věra Cais, 1994)  
Saturnin (Jiří Věřčák, 1994)  
Život a neobyčejná dobrodružství vojáka Ivana Čonkina (Jiří Menzel, 1994)  
Kolja (Jan Svěrák, 1996)  
Spiklenci slasti (Jan Švankmajer, 1996)  
Knoflíkáři (Petr Zelenka, 1997)



Stůj nebo se netrefím (Jiří Chlumský, 1997)

Návrat idiota (Saša Gedeon, 1999)

Samotáři (David Ondříček, 2000)

Babí léto (Vladimír Michálek, 2001)

Ali G Indahouse (Mark Mylod, 2002)

Příběhy obyčejného šílenství (Petr Zelenka, 2005)

Borat (Larry Charles, 2006)

Obsluhoval jsem anglického krále (Jiří Menzel, 2006)

...A bude hůř (Petr Nikolaev, 2007)

Václav (Jiří Vejdělek, 2007)

U mě dobrý (Jan Hřebejk, 2008)

*3 sezóny v pekle* (Tomáš Mašín, 2009)

Diktátor (Larry Charles, 2012)

Kancelář Blaník (Marek Najbrt, Bohdan Sláma, Jaroslav Fuit, 2014-2017)

Prezident Blaník (Marek Najbrt, 2018)

Who is america (Sacha Baron Cohen, Payman Benz, Daniel Gray Longino, Dan Mazer, Nathan Fielder, 2018)