

Akademie múzických umění
Filmová a televizní fakulta
Bakalářské studium
Scenáristika a dramaturgie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

DVOJÍ PODOBA GROTESKNA

Lukáš Csicsely

Vedoucí práce:

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Udělovaný akademický titul:

Praha, 2016

Academy of Performing Arts
Film and Tv School
Bachelor's Programme
Screenwriting and Script-editing

BACHELOR'S THESIS

THE TWO TYPES OF GROTESQUE

Lukáš Csicsely

Supervisor:

Opponent:

Date:

Awarded academic degree:

Praha, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Dvojí podoba groteskna

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.

Poděkování

Na tomto místě bych chtěl velmi poděkovat vedoucí práce doc. PhDr. Marii Mravcové, CSc. za velmi podrobné a věcné připomínky a za shovívavost a trpělivost při konzultacích.

Abstrakt

V následující bakalářské práci se zabývám problematikou estetické kategorie groteska v souvislosti s filmem. Slovo grotesko označuje dvě takřka protikladné poetiky – grotesko lidové a romantické – které jsou však úzce propojené, což může být matoucí. Zejména ve filmovém diskurzu, kde se slovo grotesko zpravidla pojí s označením filmového žánru grotesky (původně v angličtině slap-stick) odpovídajícímu méně užívanému významu kategorie grotesko – lidovému. Zmatek může mít vliv i na vnímání filmu, ve kterém hraje kategorie podstatnou roli. Pojmový chaos vyjasňuji za pomoci obsáhlé studie Michaela Bachtina *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance* a filozofického spisu o komice od Henriho Bergsona *Smích*. A odlišnost rozebraných koncepcí dokládám na analýze dvou filmů, kdy každému dominuje jedna – *Případ pro začínajícího kata* Pavla Juráčka a *Hoří má panenko* Miloše Formana.

Klíčová slova

Grotesko, groteska, žánr, kategorie, poetika, dramaturgie, Forman, Juráček, Československá nová vlna, Bachtin, Bergson, strukturalismus, Mukařovský, komično, tragično

Abstract

This bachelor thesis focuses on the issues of aesthetic category of grotesque within movie. The word „grotesque“ in Czech refers to two almost contradictory poetics, who are however closely linked. In addition, the grotesque is within czech film discourse associated with a particular genre of grotesque (originally in English slap-stick). Which may be confusing, if categories play in the perception of the film an substantial role. I'm going to clarify the conceptual chaos, especially through comprehensive study of Michael Bakhtin Rabelais and His World and philosophical study by Henri Bergson Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic. I will finally demonstrate the difference between the clarified concepts through the analysis of two films, where one form of concept dominates each of the films – Case for a Rookie Hangman by Pavel Juráček and The Firemen's Ball by Miloš Forman.

Keywords

Grotesque, slap-stick, genre, category, poetic, dramaturgy, Forman, Juráček, czechoslovak new wave, Bachtin, Bergson, structuralism, Mukařovský, comic, tragic

Obsah

I. Úvod.....	7
I.I Předmět.....	7
I.II. Přístup.....	8
II. Obecně teoretická část.....	11
II.I Groteskno v běžném diskurzu.....	11
II.II. Obecná reflexe grotesky a groteskna.....	16
II.III. První podoba groteskna (lidové).....	21
II.IV Bachtinova teorie v kontextu myšlení jiných.....	25
II.V Druhá podoba groteskna (romantické).....	29
III. Kontext praktické části.....	33
III.I. Filmová groteska.....	33
III.II. Groteskno a český film.....	36
IV. Praktická část (rozbory filmů).....	42
IV.I Případ pro začínajícího kata:.....	42
IV.II Hoří má panenka.....	46
V. Závěr.....	52
Seznam použité literatury:.....	54

I. Úvod

I.I Předmět

V následující teoretické práci se hodlám zabývat problematikou estetické kategorie groteskna v souvislosti s filmem. Problematická je proto, že zahrnuje dvě protikladné podoby – romantické a lidové groteskno. Navíc v běžném diskurzu o filmu (ale často i odborném) groteskno konotuje zejména jeden ze specificky filmových žánrů a to grotesku, v angličtině slap-stick. České označení žánru je podle mne nešťastné, protože podtrhuje pojmový chaos a protože vychází právě z té podoby groteskna, o které se hovoří méně (lidového). Pojmový chaos hodlám řešit alespoň na papíře.

Činím tak proto, že kategorie a žánry (což jsou rovněž kategorie, byť na nižší úrovni obecnosti) hrají v recepci filmového díla podstatnou roli, protože vnímání filmu v rámci nevhodné kategorie může snadno znemožnit anticipace a další hry představivosti, které film dělají poutavým.

Kategorie se výslovně užívají v producentské praxi, bývají na uváděny na vedle názvu na plakátech, aby se předešlo zklamání diváků (nejčastěji žánr, např. western nebo kategorie vymezující cílové publikum, např. rodinný film).

Producentské praxi pak odpovídá dramaturgické vymezení žánru jakožto „smlouvy s divákem“¹, které předpokládá spolupráci diváka a tvůrce (více dále).

Při objasňování konceptu groteskna a rozlišování dvou podob budu vycházet z obsáhlé studie Michaela Bachtina *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Bachtin přistupuje k problematice historicky a snaží se proti dominujícímu chápání groteskna – romantickému – prosadit lidové (hovoří zejména o literatuře). Pro teoretické účely je však třeba vést mezi dvěma podobami groteskna jasnou hranici. I když ji Bachtin naznačuje, lze ji dobře zvýraznit za pomoci systematické teorie komiky francouzského filozofa Henriho Bergsona. Jeho kniha *Smích* podle mne v dějinách poetiky důstojně² zastupuje chybějící část *Poetiky* Aristotelovy věnované komedii. Bachtin spíše popisuje jevy, Bergson kategorizuje.

1 Daniel, F.: *Žánry ve filmu*. Praha: SPN, 1963, s. 3.

2 Samozřejmě, těžko to mohu posoudit vzhledem k neznámé části *Poetiky*, posuzuji vzhledem k jiným praktickým teoriím komiky. Jejich přehled například Borecký. (Borecký, V.: *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000.)

Myslím si proto, že navzájem se dobře doplňují.

Za pomoci objasněných kategorií hodlám na závěr analyzovat dva filmy, z nichž každému podle mne dominuje jedna z podob groteskna. Jedná se slovná díla československé nové vlny: *Případ pro začínajícího kata* Pavla Juráčka a *Hoří má panenko* Miloše Formana. Slavná díla volím proto, aby čtenáři, který není s obecnou problematikou groteskna seznámený, usnadnila porozumění. A díla doby československé vlny pak na základě domněnky, že v rámci její poetiky hrálo groteskno významnou roli – významnější než v dobách jiných.

I.II. Přístup

K problematice groteskna hodlám přistupovat z hlediska teoreticko-praktického, nikoliv z hlediska estetiky, ale z hlediska její praktické varianty tedy poetiky, kam spadá řečený obor filmové dramaturgie. Cíl poetiky na rozdíl od estetiky není teoretický – nejde o poznání a řešení badatelských otázek, které mají za cíl zacelovat mezery ve vědění – ale praktický – slouží tvorbě uměleckého díla (více viz pozn.³).

Metodicky se pak můj přístup a analýza filmů budou opírat o strukturalismus, konkrétně o pražskou modalitu strukturalismu.⁴

Na obecné úrovni pražský strukturalismus uchopuje dílo jakožto dynamickou hierarchickou *strukturu*, tj. propletenec jedinečných souvztažností prvků. V rámci prvků nelze

3 Estetika fakticky vznikla až v 18. století s Baumgartenem s jeho dílem *Estetika*. V něm Baumgarten kritizuje Descartovské „jasné a zřetelné“ poznání jakožto jediné adekvátní a obhájí temné a nezřetelné, totiž smyslové, jako legitimní. Estetika v Baumgartenově pojetí zjednodušeně představuje logikou smyslů. Baumgarten jí dává nový kurz, nicméně poetologické základy zůstávají přítomny i poté – zaměřuje se na epistemologii, na specifika vnímání a poznávání uměleckých děl a méně na zákonitosti tvorby díla. Na počátku dvacátého století se však poetika jakožto teorie zákonitostí stavby uměleckých děl od estetiky odděluje docela.

Zakladatelem poetologického diskurzu byla Aristotelova práce *Poetika*. Významné mezníky ve vývoji diskuru představují pak ku příkladu *De arte Poetica (List Pisonům)* Quintua Horatia Flacca či *Umění básnické* Nicolase Boileaua, které na Horatia navazuje, nebo Lessingova *Hamburská dramaturgie*, která se snaží Aristotelovu *Poetiku* očistit od nánosů renesančních interpretů (v renesanci byla *Poetika* znovuobjevena a interpreti z ní vyvodili tři jednoty, které se Aristotelovi někdy mylně připisují dodnes).

4 Nikoliv francouzskou od které se velmi liší. Jsou takřka protikladné. Pražská je genetická, historická, kdežto francouzská systémová, ahistorická. Francouzská modalita strukturalismu hledala základní, hlubinný text, který obsahují všechny jednotlivé texty. Například etnolog Levi-Strauss se pokoušel najít základní mýtus obsažený ve všech mýtech ať už přírodních národů nebo v antické mytologii; či Roland Barthes ve své slavné práci *Strukturální analýza vyprávění* vytvořil konstrukci, kterou by měla obsahovat všechna vyprávění. (Více viz: Volek, E.: *Znak - funkce - hodnota: estetika a sémiotika umění Jana Mukařovského v proudech současného myšlení: zápisky z podzemí postmoderny*. Praha: Paseka, 2004.)

oddělovat obsah od formy, vše může mít význam a hierarchie se stále proměňuje, přičemž *dominující* prvky jsou pro dílo určující – dávají služebným prvkům význam a služebné naopak dominující podporují (např. v rámci Chaplinových grotesek všechny postavy, rekvizity, prostředí apod. slouží kreaci hlavní postavy Tuláka jako dominanty⁵).

I umělecká tradice má charakter struktury. Tvorba uměleckých děl se řídí estetickými normami. Normy vznikají na základě tvorby uměleckých děl (klasickou a tím poměrně nedynamickou jsou ku příkladu tři jednoty v divadelní tradici) a díla následující se jimi řídí, ať už je následují nebo je porušují. Na rozdíl například od norem právních se u estetických žádá spíše porušování. Třebaže vztah normy a hodnoty se historicky i prostorově proměňuje. Zatímco v některých dobách bývá kladně hodnoceno dodržování norem (klasicismus), jindy se naopak žádá originalita (například dnes, v uměleckém světě – naopak televizní seriálová tvorba svědčí o kladném přijímání nekonečného opakování zápletek i vtipů). Estetické normy rovněž ovlivňují vnímání uměleckých děl a spočívají podle Mukařovského v kolektivním nevědomí. Jako estetickou normu lze chápat i zkoumanou kategorii groteska.

Princip dominance umožňuje odlišit umění od ne-umění. Mukařovský rozlišuje čtyři základní *funkce*, které může jakýkoliv předmět mít (praktickou, pro kterou předmět slouží určitému účelu; teoretickou, pro kterou je zařazován do určité kategorie; magicko-náboženskou, pro kterou se stává symbolem; a estetickou, pro kterou je vnímán sám pro sebe). Člověk zpravidla vytváří věci, aby plnily určitou funkci, nicméně ne každý subjekt této funkci přitaká. Záleží tedy rovněž na postoji subjektu, který předmět vnímá. Podle Mukařovského existují čtyři základní postoje⁶ člověka ke skutečnosti (rovněž praktický, teoretický, magicko-náboženský a estetický). Se sochou, vytvořenou aby sloužila jako umělecké dílo, můžeme rovněž zatlouct hřebík, třebaže kladivo bude tuto praktickou funkci (zatloukání) plnit lépe.⁷

Kategorii umění tedy tvoří předměty s dominantní funkcí estetickou a ostatní funkce jí slouží (ale mohou mít ve struktuře silný vliv – jako například funkce magicko-náboženská v

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

6 Koncept postoje navazuje na fenomenologický koncept intencionality, neboli zaměřenost vědomí na předmět, vztah vědomí k něčemu. Lidské vědomí je vždy zaměřené. Zjednodušeně jde o koncept, který odmítá svět jako objektivně daný i druhý extrém jako plně vytvořený vědomí. „Nenávidíme-li, nenávidíme vždy něco, myslíme-li, myslíme vždy na něco.“, u Ingardena: „vrstevnatá vazba, v níž je drženo umělecké dílo jako významuplný útvar.“ In: *Filosofický slovník*. Nakladatelství Olomouc, Olomouc 1998, s. 191.

7 Pro úplnost, v teoretickém postoji bychom sochu řadili do určité kategorie – například na základě období, kdy vznikla či umělce, co ji vytvořil – a v magicko-náboženském by se předmět proměnil v symbol – socha by se stala Kristem.

případě oltářních obrazů nebo praktická v propagandistickém umění). Estetické předměty se vytváří pro to, aby poutaly pozornost sami k sobě – socha ke své symetrii, proporcím, jak je utvořena apod.

Tolik pro představu vzhled do teorie, která stojí v pozadí následujících úvah. Pro zasvěceného poznamenávám, že pražský strukturalismus se v mnohém podobá filmovému neo-formalismu, který má v soudobém myšlení o filmu poměrně vliv.⁸ Každopádně práce by měla být srozumitelná i bez znalosti teoretického pozadí.

⁸ Neoformalismus rovněž vychází z formalismu a rozvíjí ho obdobným způsobem jako pražský strukturalismus (ačkoliv o padesát let později). Například se neoformalismus podobně jako strukturalismus brání označení metoda a preferuje „přístup“; chápe uměleckou tradici jako soubor dynamických pravidel, i vztahy mezi jednotlivými složkami považuje za dynamické (třebaže slova struktura neužívá); reflektuje pozadí norem a konvencí; užívá pojem dominanty a funkce (na praktickou má divák jako při „estetickém postoji zapomenout“). Naopak není v něm patrný vliv fenomenologie a místo toho uchopuje diváka za pomoci kognitivní psychologie. (srov. Thompson, K.: *Neoformalistická filmová analýza, jeden přístup, mnoho metod*. In: *Illuminace* č.1, 1998. a Mukařovský, J.: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. In: Mukařovská, J.: *Studie I*. Brno: Host, 2000.)

II. Obecně teoretická část

II.I Groteskno v běžném diskurzu

Není mým záměrem spolehlivě zjistit panující význam groteskna, takový cíl by si vyžádal podrobnější a rozsáhlejší studii. Chci pouze ukázat na reprezentativní vzorek. Chci se významu pouze přiblížit a to za pomoci rozboru zdrojů, které pravděpodobně mohou běžnou rozmluvu ovlivnit. Předpokládám člověka, kterého význam slova groteskno zajímá a speciálně ve vztahu k filmu. Takový člověk by se podle mne mohl podívat do slovníku, hledat v katalogu knihovny nebo na nejběžněji užívaném internetovém vyhledávači Google.

Vyhledávač katalogu Národního filmového archivu zaměřený na názvy, podtituly a anotace (článků, monografií, různých periodik, knih o filmu, scénářů, předloh nebo i jen knih s filmem spojených) nás při zadání slova „groteskno“ neodkáže na jediný záznam. Teprve budeme-li podstatné jméno skloňovat, získáme alespoň odkaz na článek o seriálu *Simpsonovi*.

Zadáme-li však adjektivum „groteskní“ budeme naše vyhledávání co do počtu záznamů v katalogu úspěšnější. Avšak ze 41 záznamů představuje valná většina pouze podtituly beletristických děl – od *Utrpení knížete Sternenhocha* až po Čechovovy *Aktovky* (např. „*Medvěd – groteskní příběh vdovy*“).

Při zadání slova „groteska“ nám katalog nabídne 122 rozličných položek.

Čili výsledné počty signalizují dominanci slova „groteska“ (ve smyslu slap-stick) mezi slovy vycházejícími ze slovního kmene „grotte“ a při takové dominanci se lze domnívat, že právě groteska jakožto žánr bude mít značný vliv na utváření představy o grotesknu a groteskním.

Bude-li zájemce hledat význam groteskna na Google a zadá „groteskno a film“ (Google není orientovaný jako katalog NFA a tak je třeba heslo specifikovat) dostane se mu převážně recenzí z internetových variant deníků. Z deseti výsledků sedm odpovídá recenzím.

Žánrové jednotě záznamů jsem přitakal a rozhodl se pro pojmový rozbor slova „groteskno“ ve filmových recenzích. Konec konců, nezdídko bývají důvodem shlédnutí filmu, čímž vytváří předběžné porozumění, nebo dodatečně recenzovaný film s kategorií propojují.

Vyhledané recenze pocházely z různých internetových médií, často z virtuálních

alternativ médií tištěných (internetová média na úrovni denního zpravodajství tiskoviny vytlačují). Mimo denní zpravodajství jeden pocházel ze serveru pro fanoušky a jeden ze specializovaného Cinerpuru.

V internetové verzi MF dnes z října roku 2015 v recenzi na film *Ztraceni v Mnichově* od Mirky Spáčilové nalezneme sousloví „groteskní pomsta“. Jak uvidíme později, msta lidovému grotesknu odporuje, protože předpokládá pokořeného. Ačkoliv Spáčilová zřejmě neuvažuje tak hluboce, a groteskno je pro ni pouze synonymem pro cosi nepravděpodobného či bizarního, blíží se v rámci významů groteskna k pólu romantickému.⁹

Martin Burbín z aktuálně.cz, což je server, který nevychází z žádného tištěného média (ani jiného – např. rádia či televize), v říjnu roku 2015 recenzoval Film Paola Sorrentina *Mládí*. Hovoří o „groteskních postavách“. Domnívám se, že v kontextu tvorby Sorrentina se jedná o hlubší porozumění grotesknu, protože Sorrentino soustavně s grotesknem pracuje – velmi nápadně ku příkladu ve filmu *Tady to musí být* či *Velká nádhera*. Groteskno lze považovat za adekvátní koncept pro popsání postav, protože obecně jsou ve struktuře grotesky (ne ve smyslu slap-stick) podstatnější postavy (či postavičky) než děj.¹⁰

Recenze na film *Operace Dunaj* z července roku 2009 od Kateřiny Vítkové z hudebního a lifestyleového serveru Koule.cz má již v titulku sousloví „tristně groteskní“. Což autorka v samém textu rozvíjí do tvrzení, že příběh byl „posunut do roviny groteskna“. Třebaže nejprve není zřejmé, odkud byl posunut, Vítková dále hovoří o „tragické rovině“, a tak se lze domnívat, že groteskno pro ni znamená opozici tragična. Groteskno podle ní spočívá na „gagách“, ačkoliv těmi se „nedaří vyvolat smích“. Množstvím charakteristik vyjasňuje recenze význam slova přesněji než předchozí recenze: postavením proti jiné estetické kategorii (tragično), určením základního formálního prostředku (gagy) a vymezením působení na diváka (vyvolávat smích). Pojetí autorky se blíží pólu lidového groteskna.¹¹

Jan Gregor z aktuálně.cz v recenzi na *Díru u Hanušovic* z července 2014 píše, že film „má pravdu, i když hodně groteskní“ a že je „přes všechnu grotesknost realistický“.

9 Spáčilová, M.: *Mnichov Petra Zelenky jako groteska. A ještě o dost víc*. Zdroj: http://kultura.zpravy.idnes.cz/ztraceni-v-mnichove-recenze-dp8-/filmvideo.aspx?c=A151020_114610_filmvideo_vha [cit. 15.7.2016].

10 Burbín, M.: *Opulentní Mládí mění umělecký film v masovou zábavu*. Zdroj: <http://magazin.aktualne.cz/kultura/film/recenze-opulentni-mladi-meni-umelecky-film-v-masovou-zabavu/r~3201399a6dc711e5a705002590604f2e/> [cit. 15.7.2016].

11 Vítková, K.: *Tristně groteskní Operace Dunaj. Film nezachránil ani Jiří Menzel*. Zdroj: <http://www.koule.cz/cs/clanky/tristne-groteskni-operace-dunaj-film-nezachranil-ani-jiri-menzel-1058.shtml> [cit. 15.7.2016].

klade groteskno do opozice k pravdě a realističnosti, což, jak uvidíme, je v rovněž v rozporu s pojetím lidového groteska, ze kterého podle Bachtina vyrůstá groteskní realismus. Čili, podobně jako v případě Spáčilové zde „groteskní“ znamená synonymum nepravděpodobného či bizarního.¹²

Jan Foll v recenzi z roku 2013 (Ihned, virtuální alternativa Hospodářských novin) na film *Poupata* hovoří o „formanovské grotesknosti“. Význam sousloví v textu upřesňuje pouze vztah k slovnímu spojení „kaleidoskop outsiderů“, což lze interpretovat jako odkaz na anti-hradiny či outsidersy v popředí většiny formanových filmů. Foll, podobně jako Burbín, spojuje groteskno s dominancí charakterů nad dějem a větším množstvím postav (ne jedné centrální).

13

Starší článek z roku 2003 ze serveru České noviny (provozovaném ČTK, neboli veřejnoprávní českou tiskovou kancelář) představuje filmového režiséra Tima Burtona a tvrdí, že v Burtonově tvorbě se mísí „groteskno s hrůzou“, což je v případě romantického groteska, které se zde pravděpodobně míní, redundancí, neboť hrůza romantické grotesko charakterizuje.¹⁴

Nakonec Kamil Fila v recenzi na film Tomáš Vorla *Skřítek* (Cinepur z roku 2005) se co do chápání pojmu groteskno jeví nejpreciznější a s problematikou groteska nejvíce obeznámený. Upozorňuje, že nehovoří o grotesknu vůbec ale pouze o grotesce a tu dokonce nazývá slap-sticková komedie (může být pak ovšem matoucí, že hovoří o Hieronymu Boschovi). V případě režiséra, který od *Pražské Pětky* přes kultovní *Kouř* soustavně s grotesknem pracuje, by jistě stálo za to i kontext groteska nastínit a *Skřítku* v něm uchopit, Fila se však od recenzovaného filmu spíše odpoutává, řadí ho do kategorie slap-sticková komedie a pak přichází s kritikou smyslu žánru slap-stick pro současnost.

Podle Filly slap-stick spočívá v „kritice moderní společnosti“, čehož podle něj Vorlův film nedosahuje. Mimo jiné proto, že se mu tento způsob kritiky zdá vyčpělý. Já se domnívám, že slap-stick s grotesknem úzce souvisí (i přes můj nesouhlas s názvem), ale přikládat mu takový tendenční základ není na místě. Popsaný typ kritiky lze možná objevit v

12 Gregor, J.: *Díra u Hanušovic má pravdu, i když hodně groteskní*.

Zdroj:<http://magazin.aktualne.cz/kultura/film/recenze-dira-u-hanusovic-ma-pravdu-i-kdyz-hodne-groteskni/r~3f944bae073111e48ade002590604f2e/> [cit. 15.7.2016].

13 Foll, J.: *S Poupaty do kin přišel kaleidoskop zmarněných nadějí a grotesknost a la Forman*.

Zdroj:<http://art.ihned.cz/film-a-televize/c1-54910600-poupata> [cit. 15.7.2016].

14 Vyskočil, T.: *Ponuré filmy režiséra Tima Burtona*. Zdroj:<http://www.ceskenoviny.cz/zpravy/ponure-filmy-reziseru-tima-burtona/9335> [cit. 15.7.2016].

některých Chaplinových filmech, zejména *Moderní době*, ale rozhodně ne ve většině Keatnových filmů, které někdy až futuristicky techniku adorují. Každopádně, princip užívání pojmů mechanické vs. organické, komedie vs. horor apod. svědčí o recenzentově erudici.¹⁵

Hledat hlubší porozumění problematice poetologických kategorií v recenzích denních médií by bylo poněkud přehnané. O to mi nešlo. Ale abych skrze ně poukázal na převládání určitého chápání groteska – tj. zejména jako přívlastku odkazujícímu k nepřirozenému či bizarnímu – si myslím postačují.

Mimo to, jsme narazily na několik formálních prvků, které jsou s groteskem spojovány: opozice k tragédii; či podstatná role postav a postaviček. Rovněž na specifický způsob působení, a to dvojí a dokonce rozporný. Na jedné straně smích, na druhé hrůza. Což signalizuje základní rozpor v konceptu groteska.

Převládání romantické podoby groteska dokládá i poslední rozebraná oblast – slovníky.

Nejméně seriózní, ale nejvíce užívaný slovník, internetová Wikipedie, nevysvětluje groteskno, ale pouze grotesku jako „dramaturgický útvar“:

„Groteska je dramaturgický útvar vyskytující se ve filmu hraném i animovaném, popřípadě na divadle či v literatuře. Jedná se o žánr, který za svůj hlavní atribut zvolil humor (nejčastěji situační) či komiku, někdy i na úkor ostatních rozměrů díla jako je děj, zápletka, výprava a podobně. Groteska má jako žánr tradici již od počátků filmové tvorby zejména v oblasti němého filmu.“

Odbornější slovníky také většinou nabízí rovnicou definici, tj. odkaz k jiné obecnině.¹⁶ Ale přeci jen poněkud preciznější. Ve Slovníku literární teorie např. stojí:

„Groteskno jako obecně estetický fenomén (stejného řádu jako např. humor) vzniká úzkým spojováním prvků navzájem výrazně heterogenních (protikladných a protimyslných), a to jak reálných, tak fantastických nebo až do absurdního paradoxu deformovaných. Z takto kontrastní a zdánlivě protimyslné jednotky vyrůstá zvláštní perspektiva v nazírání skutečnosti jako nepřehledné a nesmyslné, popřípadě nepřátelské; v groteskách zpravidla převažuje

15 Fila, K.: *Skřítek. Navzdory snaze nemoderní groteska*. Zdroj:<http://cinepur.cz/article.php?article=105> [cit. 15.7.2016].

16 V rovnicové definici zpravidla jedna obecnina odkazuje na druhou a tak připomínají rovnici se dvěma neznámými. Taková definice příliš porozumění neposkytuje (například umění je forma).

drastická nebo bláznivá komika.¹⁷

Citované heslo lokalizuje groteskno do oblasti estetiky a sama *Encyklopedie estetiky* pak uvádí:

„Protože grotesky používaly také často motivů fantazijních – ať už flóry nebo fauny (gryfy, kentaury apod.) – začalo se postupně používat termínů groteskna ve významu zruďný, nestvůrný později také burleskní, fraškovitý. Groteska se také stávala termínem označujícím, co je iluzorní, např. chiméra: označovala zvrácené myšlení, směšnou iluzi (...) Groteskno můžeme definovat jako spojování prvků frašky, bizarnosti a potireskna, je to jakýsi průsečík řady prvků: 1) z oblasti komična – především prvků drastické, burleskní komiky, hraničící s karikaturou; 2) z oblasti bizarna – především prvků neobvyklých, téměř absurdně komických; 3) z oblasti fantastika – z prvků volně si pohrávajících se skutečnými tvary a rozměry a přetvářejících je do neobvyklých nečekaných tvarů a forem; 4) z oblasti pitoreskna – z prvků zároveň podivných a složitě deformovaných.“¹⁸

Podobně hovoří i novodobý literárně zaměřený lexikon:

„Groteskno je založeno na záměrném zklamání horizontů očekávání a popírá uznávané normy. Má podobu hry, která současně obsahuje několik psychologicko-filozofických složek, jako jsou strach, hrůza, tajemno, fantastika, tragikomično, směšnost, burleska, dále si pohrává s formálními prvky typu pokřivení, deformace a nadsázka reality, nadhodnocení a autonomie částí celku, při nichž dochází k asociativní nebo racionální hře se zákony logiky, gramatiky, výstavby obraz, prolínání dějových linek, mimiky a gestiky.“¹⁹

Groteskno je ve všech třech slovníkových heslech spojeno s hrůzou a nesmyslností – projevuje se jako něco cizího, vnějšího, co nás ohrožuje nebo co se těžko chápe.

Jak v recenzích tak ve slovníkových heslech panuje shoda a ta poukazuje na zřejmou dominanci té podoby groteskna, které se pojí s adjektivy jako „hrůza“, „nesmyslnost“, „cizost“, „nepochopitelnost“, „vnějškovost“, „nebezpečí“ apod. Tedy s romantickou podobou.

O dvou podobách není řeč. Druhou, lidovou, naznačuje pojetí z Wikipedie. A *Slovník literární teorie* poukazem na „protimyslnost“ signalizuje zmíněný „základní rozpor“. Nebo se také dalo říct ambivalenci.

17 Vlašín, Š.: *Slovník literární teorie*. Praha: československý spisovatel, 1984, s. 130.

18 Souriau, É.: *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing a.s., 1994, s. 18.

19 Nunning, a., Trávníček, J., Holý, J.: *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce / osobnosti / základní pojmy*. Brno: Host, 2006, s. 279.

Než se však s Bachtinem dostaneme k opomíjenému lidovému grotesknu, podívejme se na vztah grotesky a groteskna – respektive obecněji – na vztah žánru a estetické kategorie.

II.II. Obecná reflexe grotesky a groteskna

Jak jsem zmínil, groteska odkazuje na filmový žánr a groteskno podle mne na žánr redukovat nelze. Podřadil jsem ho tedy pojmu „estetická kategorie“, což je prozatím pojem poněkud nejasný a abstraktní, proto se na něj i na pojem žánr podívejme.

O žánru, zejména literárním, jsou napsány stohy knih, a já nehodlám postihnout jeho problematiku, navíc definice žánru jsou rozličné a neexistuje *teoretický* důvod, proč upřednostnit jednu před druhými. Z *praktického* hlediska se žánr užívá jako producentská kategorie, která má oslovit diváky. Z dramaturgického také jako způsob, který má omezit představivost tvůrce, aby se přiblížil představě, kterou budou případní diváci mít. V dramaturgických příručkách se proto setkáváme s žánrem vymezeným jako smlouvou mezi tvůrcem a divákem.²⁰

Budeme-li však v dramaturgických příručkách pátrat dál, například, jaké má toto pojetí žánru důsledky pro vnímání či tvorbu – například jakou má smlouva podobu či do jaké míry zavazuje, často se nedopátráme.²¹ Navíc, popisy jednotlivých žánrů bývají vágní a nejednotné: tu western vymezují rekvizity, tu dobrodružný film zápletka, tu detektivní zase typická recepcie (divák dedukuje) – což rozhodně metaforu „žánr jako smlouva“ rozhodně neposiluje.

A tak bude dobré sáhnout do *čisté* teorie, která nám pomůže „žánr jako smlouvu“ precizovat. I diskuze v rámci oboru filmových studií (podobně jako literárním žánru) má velký rozsah. K orientaci může posloužit následující příručka, která diskuzi mapuje: *Film a žánr. Historické nastínění vývoje konceptu*.²² Rozličné definice typu žánr jakožto mýtus (novodobý mýtus) či ideologie (reflexe vztahu žánru k systému²³) jsou perspektivě

20 Daniel, F.: *Žánry ve filmu*. Praha: SPN, 1963, s. 3.

21 Hovořím o českých příručkách vydaných na FAMU (*Antologie textů k úvodům*. Praha: FAMU, 2006., Daniel, F.: *Stručný přehled vývoje evropských dramatických teorií*. Praha: SPN, 1965., Daniel, F.: *Žánry ve filmu*. Praha: SPN, 1963., Kališ, J.(ed.): *Problematika filmových dramatických forem*. Praha: SPN, 1984., Kratochvíl, M. V., Daniel, F.: *Praktická dramaturgie*. In: *ABC scenáristiky*. Praha: SPN, 1964., Kratochvíl, M. V., Dvořák, A. F., Daniel, F.: *Cesty za příběhy*. (Praha: SPN, 1964)., Mathausová, M.: *Několik poznámek na okraj scénáře*. Praha: SPN, 1989., Muller, G.: *Dramaturgie divadla a filmu*. Praha: SPN, 1957., Novotný, F.: *Chcete psát scénář?* Praha: FAMU, 2000.).

22 KFS FF UK: *Film a žánr: Historické nastínění vývoje konceptu*. Zdroj: <http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/zanr.pdf> [cit. 15.7.2016].

23 Např. horor či noir se považují subverzivní – což jsou, mimochodem, ty ve kterých se groteskno vyskytuje

dramaturgických příruček velmi vzdálené. Dramaturgie se zaměřuje především na objekt, tj. dílo a jeho formu, a tak se jí nejvíce blíží sémanticko-syntaktická koncepce Ricka Altmana.²⁴

Altman spojuje dva uplatňované, ovšem nedostatečné, způsoby definování, založené buď na podobnosti sémantických prvků (postavách, záběrech, lokalizacích, tématech apod.; ku příkladu western definuje prostřední divokého západu, postavy indiánů, šerifů, odpadlíků a téma loupeže či odplaty) nebo na podobnosti uspořádání těchto jednotek (vztahy postav, struktura zápletky apod.; například specifika syžetu loupeže či odplaty ve westernu či určité vztahy mezi šerify a odpadlíky), tj. na základě žánrové syntaxe (pozn.²⁵).

Altmanovo pojetí se ostatně nevzpírá ani základní strukturalistické perspektivě, kde do definice struktury lze za „prvky“ dosadit právě postavy, záběry, lokace (viz kapitola *přístup*). Z hlediska strukturalismu lze žánr uchopit jako normu či soubor norem. Ovšem dynamických, čili proměnných. Vezměme si opět western. Jistou dobu od vzniku filmu se v souladu s normou zobrazovali indiáni jako negativních postavy, naproti tomu *Stopaři* Johna Forda staví do popředí centrální negativní postavu šerifa alkoholika rasistu. Dále se ku příkladu z vývoje žánru vytrácí pistolnické souboje a častěji se objevuje krajina jakožto exprese nálad.

Dynamičnost normy se v různých dobách liší, což souvisí i s hodnotou. Jak jsem zmínil, Mukařovský shledává v době klasicismu rovnítko mezi normou a hodnotou a paralelu ke klasicismu můžeme nalézt i ve filmu: Hollywood, který se s žánrovým filmem neodmyslitelně pojí, není v období rigidních žánrů nazýván „klasickým“ pouhou náhodou (v období 20. - 60. let, podobně rigidní je však i v 70. a 80.).

K vytvoření groteskna si však s rekvizitami a zápletkami nevystačíme, western může být groteskní stejně jako detektivka (ačkoliv, častěji se pojí s filmem noir či hororem). Jaké další konkrétní případy kromě groteskna zahrnuje množina „estetická kategorie“? Ku příkladu tragično či komično.

Rozlišení mezi nimi nám může pomoci groteskno lépe uchopit. Jak se k sobě mají?

Filozof a teoretik komična Henry Bergson rozlišuje mezi tragédií (resp. dramatem²⁶) a

často.

24 Altman, R.: *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*.. Iluminace č. 1, 1989.

25 Nicméně, Altmanovi se nakonec i tato definice zdála nedostatečná a zaměřil se na pojetí diskurzivní. To zohledňuje i paradigmatické hledisko, tj. působení a vnímání diváka, tedy k čistě objektivistické definici založené na skladbě díla připojuje Altman i hledisko vnímatele. Altman, R.: *Obaly na vícero použití. Žánrové produkty a proces recyklace*. Iluminace č. 4, 2002.

26 Slovo tragédie je zde v užíváno ve smyslu, ve kterém bývá zpravidla užíváno slovo drama. Slovo tragédie

komedií z hlediska tvůrce – tragédie bývá o tvůrci, komedie o ostatních.²⁷ Bergsonovo jednoduché rozlišení podle mne zahrnuje několik základních principů klasické tragédie. Třeba právě proto hovoří Aristoteles v souvislosti s tragédií o konkrétních jménech a historických postavách, zatímco v souvislosti s komedií o typech. Jména individualizují. Tragédie jako vrcholné naplnění aristotelovských pravidel odráží absolutistický řád a ten předpokládá jasnou hierarchii. Hierarchie činní určitého jednotlivce významnějšího a často ukazuje život jednotlivce jako smysluplný. Komedie zpravidla nestaví nikoho nad ostatní, chod společnosti stojí nad jednotlivcem. Z hlediska komedie se může jevit tragédie jednoho člověka nepodstatná. Tragédie předpokládá soucit, který komično vylučuje.

Vrchol předpokladu smysluplnosti jednotlivého života tváří v tvář přírodě a dějinám představuje estetická kategorie vznešena. Pocit, který si vydobyl přední místo zejména v myšlení doby romantismu (Kant, Schopenhauer), povyšuje člověka na bytost čelící moci přírody svou morálkou²⁸ a diktátu vůle svou askezí.²⁹

Co však groteskno? Těžko bychom ho ztotožnili s tragédií a těžko bychom spojili hrůzu spočívající v jeho základu s komedií.

Bergson hovoří o komičnu, ale nikdy o grotesknu a Bachtin naopak. Jedinou výjimkou v případě Bachtina je část studie, kde provádí rešerše literatury o grotesknu, a chválí Vischera³⁰ za definice s pozoruhodnou hloubkou: „Groteskno to je komično v rovině nepřírozeného.“³¹ Vischerova definice nám umožňuje groteskno situovat, signalizuje mezi-kategoriálnost.

Adjektivum nepřírozené (více o nepřírozenosti Douglas³²) komično vyjímá z ustálených

zní zastarale, na druhou stranu je jasnějším opozitem slova komedie než drama.

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

28 Kant, I.: *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975.

29 Schopenhauer, A.: *Svět jako vůle a představa*. Pelhřimov: Nová tiskárna, 1998.

30 Německý estetik a teolog, hegelian. Rozvíjel Hegelovu koncepci umění, jeho hlavní dílo *Ästhetik oder vissenschaft des Schönen* (Estetika anebo věda o krásnu) je metafyzikou krásna – postupuje induktivně od zkušenostních dat až ke krásnu jako věci metafyziky, krásno se odvozuje z idee jako sjednocení bytí a myšlení a síla estetická závisí na plnosti manifestace idee. Vischer zdůrazňoval i psychologické faktory, zvláště koncept vcítění. In: Souriau, É.: *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994, s. 396.

31 Bachtin, M. M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975, s. 42.

32 Mary Douglas (In: Douglas, M.: *Čistota a nebezpečí*. Praha, Malvern, 2014) spojuje reakce na nečisté s překročením či narušením schémat kulturní kategorizace. Například zděšení z plazivých mořských živočichů podle ní plyne z toho, že plazení je určujícím rysem suchozemských tvorů a nikoliv mořských; a nebo odpor vůči čtyřnohému okřídlenému hmyzu podle ní plyne ze skutečnosti, že čtyři nohy mají zpravidla savci. Přechnovní tvorové a tvorové mezi kategoriemi se podle Douglas považují za kategoriální omyl. Ku příkladu obyvatelé kmene Lele se podle Douglas báli letuch. Podobně se často soudí výkaly, sliny, pot či krev, protože spojují mrtvé a živé, uvnitř a vně či já a nejá. Koncept Douglas využívá Noel Carroll ve své definici

konvencí a tedy i kategorií. A stejně lze podle mne říci, že groteskno je tragično v rovině nepřirozeného. Zkrátka se domnívám, že groteskno prostupuje obojí neboli odkazuje k tragi-komičnu. Groteskno znamená komično nahlížené z perspektivy tragična nebo tragično nahlížené z perspektivy komična. A v tom spočívá i jedna z protikladností groteskna, dvojitá podoba nebo také Bachtinem popsaná „protimyslnost“ a „základní rozpornost“.

Obecně tedy groteskno podobně jako tragično či vznešeno reprezentuje druh životního pocitu či životního postoje. Role perspektivy v grotesknu (a rovněž hrůzy jako pocitu) si tedy žádá opuštění striktně formalistického a objektivistického chápání díla (z hlediska pouhé výstavby) a uvážení i přítomnosti vnímatele.

Právě nepostradatelnost vnímatele pro koncepci groteskna podle mne umožňuje rozlišit grotesku jakožto žánr založený na stavbě díla a groteskno jakožto hodnotu předpokládající soudícího – nebo ještě lépe – groteskno jakožto metafyzickou kvalitu (pozn.³³). Pojem groteska tedy zaujímá vůči pojmu groteskno vztah podřadnosti – zplodil ji groteskní pocitu, pocit na pomezí (viz příklad³⁴).

Konec konců, mezi smíchovou kulturou renesance a filmovou groteskou (slap-stick) existuje přímá vývojová linie. Bachtin považuje *commedia dell'arte* za pozůstatek karnevalové kultury renesance; z ní se vyvinul *vaudeville* a z něj vzešla část největších hvězd

hororu, již zakládá na pocitu strachu a hnusu. Hnus podle něj budí mnohé příšery hororu, někdy i thrilleru, protože jsou mrtvé i živé (zombies, upíři), spojují v sobě protikladné povahy (Jekyll a Hyde či Norman Bates) či člověka a zvíře (kočičí lidé, vlkodlak) apod. In: Carroll, N.: *Podstata Hororu*. Iluminace, č. 3., 1993.

33 Aristotelova *Poetika* je poměrně normativní a dosažení patřičného působení tragédie popisuje jako úspěch a cíl tragédie: „od tragédie přece nelze požadovat všechny druhy požitku, nýbrž jen ten, který k ní patří... požitkem plynoucí ze soucitu a strachu... ony pocity musí mít zdroj v samém ději.“ In: *Poetika Aristoteles: Poetika*. Praha, OIKOYMENH, 2008, s. 77. (Mimochodem, zajímavé je, že slovo tragédie i komedie se i v běžném úzu používá jako hodnocení, paradoxně obojí jako negativní a obojí se dá použít při stejné příležitosti – například při hodnocení zmařené narozeninové oslavy.)

34 Myslím, že jednu z podob pocitu na pomezí dobře zachytil v předmluvě k dílu amerického spisovatele Nathanaela Westa Martin Hilský (ve Westově tvorbě hraje groteskno podstatnou roli): Westův otec, Litevec židovského původu, opustil pro antisemitismus carské Rusko a jako úspěšný stavitel domů, žil svůj americký sen. Otec chtěl totéž pro syna a podněcoval ho k tomu četbou knih Horatia Algera (variací na téma: *kterak chudý americký chlapec za pomoci poctivosti a pracovitosti k úspěchu a bohatství došel*). Nicméně, úspěch, jenž by Nathanaela učinil Američanem se ne a ne dostavit – ve studiích ani ve sportu. Naopak pocit outsidera podtržený pocitem přistěhovalce druhé generace, žijícím ve vakuu mezi dvěma světy, spolu s jemnou vnímaností k rozporu mezi rétorikou (amerického snu) a skutečností podle Hilského vytvořily základ pro charakteristické téma Westovy tvorby: tzv. *Westovu Nemoc* – rozpor mezi snem a skutečností (nabyla ve Westově tvorbě rozličných podob – např. v nejznámějším díle *Den Kobylek* rozporu mezi Hollywoodskou pompou a těmi, kteří se na ní touží podílet). In: Hilský, M.: *Předmluva*. In: *Přítelkyně osamělých srdcí / Den kobylek*. Praha: Odeon, 1982.

slap-stickové komedie. Ovšem ne každý slap-stick, i když bude postaven z všemožných postav nemotorů, eskapád a pádů dovede vzbudit groteskní pocit (Pozor! I groteskní pocit je dvojí! Mezi-kategoriálnost může budit pocit hrůzy, ale i pocit svobody – pro filmovou grotesku je příznačný druhý).

Sousloví metafyzická kvalita označuje teoretický koncept polského fenomenologa Romana Ingardena, jednoho ze žáků zakladatele fenomenologie Edmunda Husserla. Ingarden vešel ve známost zejména pracemi věnovanými literatuře, resp. vnímání literatury, a velmi ovlivnil uvažování o působení díla (inspiruje se jím například jeden ze směrů moderní estetiky – recepční estetika), konkrétně pracemi *Literární dílo* a *O poznávání literárního díla* (fenomenologové věnují výraznou pozornost literárnímu dílu, protože se jde o čistě intencionální objekt, tzn. literární dílo bez intence – bez čtení – neexistuje). Literární dílo se podle Ingardena skládá z několika vrstev tj. ze struktury, či chcete-li kostry, kterou vnímatel v průběhu vnímání díla doplňuje, též „konkretizuje“, a dílu tak vlastně vdechuje život. Výsledkem procesu může být jedna z metafyzických kvalit, které jsou kromě groteskna také krásno, vznešeno, oškливо, malebno, tragično či komično.

Zatímco tedy konvence žánru mohou složit tvůrci jako podklad tvorby a divákovi jako podklad vnímání (pro orientaci v díle, syžetu) a představují vlastně onu „smlouvu mezi divákem a tvůrcem“ (jak žánr charakterizuje dramaturgie), metafyzická kvalita představuje naopak výsledek vnímání. Čili zatímco žánr slouží k před-porozumění, jakožto předpoklad vnímání, stojí na začátku procesu recepce a ustavuje jí pravidla; metafyzickou kvalitou se proces završuje.

Mimochodem, slovo „metafyzika“ již samotnou etymologií naznačuje, že tato kvalita přesahuje základ na vyšší úroveň komplexnosti a o takové kvalitě či hodnotě (za kvalitu je zodpovědné spíše dílo, za hodnotu spíše hodnotící) lze říci, že se ze samotného základu nedá vypožorovat (více o principu emergence³⁵) – vzniká ze styku diváka a díla. Což například pro

35 „Emergence bývá ústřední pojem teorií, které vysvětlují rozmanitost a složitost organického života nikoliv jako pozvolný a kontinuální vývoj, ale jako proces diskontinuitních a náhlých změn.“ Emergence může znamenat například přechod na vyšší úroveň komplexnosti – nepředvídatelný, spontánní vznik vlastností a struktur složitých systémů, které nelze snadno odvodit z vlastností jejich složek. Teorie emergence byla například součástí myšlení australského filozofa Samuela Alexandera, podle které nelze vědomí vyvodit z fyziologických vlastností organismů (na tyto úvahy navazují soudobé kognitivní vědy). Dalším příkladem může být využití konceptu v evolučních teoriích, při odpovědi na otázku, jak vznikl organický život ze života anorganického (močovina jako organická látka vzniká chemickým procesem z anorganických látek, ty tedy emergují na vyšší úroveň komplexnosti). *Filosofický slovník*. Nakladatelství Olomouc, Olomouc 1998, s. 102.

tvůrce znamená, že na rozdíl od vytvoření žánrového díla, mu nic nezaručí, že záměr dosáhnout ve svém díle groteskna se naplní.

Žánr také někdy předpokládá určité vnímání – ku příkladu detektivka dedukci či horory strach. Ale žánrová hrůza není na rozdíl od groteskní existenciální, nevzbuzuje ontologickou nejistotu, jde spíše o hru na strach; chceme se bát.³⁶ Vnímání spojené se žánrem patří ke smlouvě na straně diváka – tzn. že si bude hrát, jak si pravidla (žánru na straně objektu) žádají.

Groteskno, vzbuzující ontologickou nejistotu, má spíše podobu účinku, response, tedy poslední fáze vnímání díla. Jak píše ku příkladu Mukařovský, když hovoří o estetickém znaku, který se formuje v estetickém postoji: „poukazuje ke všem skutečnostem, které člověk zažil a může ještě zažít, k celému univerzu věcí a dějů.“³⁷ Konkrétnějším případem response představuje slavná Aristotelovská katarze. Aristoteles o ní hovoří jako o tragickém „účinku“ následovně: „soucitem a strachem se dosahuje očištění takových pocitů.“³⁸

Aristoteles v *Poetice* radí, jak se tragičnu přiblížit, jak bázeň a soucit budít (dějem – peripetií a anagorizí), ale úspěch a účel pro něj spočívá až v dosažení zmíněného účinku.

II.III. První podoba groteskna (lidové)

Etymologie slova groteskno vychází z italského „Grotta“ (jeskyně či spíše podzemí) a jeho význam se původně omezoval na druh římského malířského ornamentu, který v době renesance objevili stavitelé při výkopu podzemních částí Titových lázní.³⁹ Jeho specifická spočívala ve fantastické a svobodné hře s rostlinnými, zvířecími i lidskými tvary, které přecházely jeden v druhý, jako by jeden druhý plodil. Tento ornament však pro Bachtina reprezentuje pouhý úlomek rozsáhlého světa groteskní obraznosti.⁴⁰

Bachtinovo pojetí groteskní obraznosti vychází ze smíchové karnevalové kultury a stojí proti vážnému tónu feudální a oficiálnímu církevní kultury. Nepřehledný svět smíchových forem zahrnoval všemožné pouliční slavnosti karnevalového typu, smíchové obřady, kultury, blázny, hlupce, obry, trpaslíky, rozsáhlou parodickou literaturu apod.⁴¹ Tuto sumu Bachtin třídí do tří základních forem: 1. obřadní a mimetické formy (karnevalové a pouliční

36 Moderní fází by se dalo říci, že jde o fenomén guilty pleasure, tzv. slast z činění negativního.

37 Mukařovský, J.: *Význam estetiky*. In: Mukařovský, J.: *Studie I*. Brno, Host, 2000, s. 66.

38 Aristoteles: *Poetika*. Praha, OIKOYMENH, 2008, s. 59.

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

40 Tamtéž, s. 32.

41 Tamtéž, s. 11.

slavnosti); 2. Slovesné smíchové kultury, a 3. různé pouliční formy a žánry.⁴²

Přes veškerou rozmanitost tvoří základní formy podle Bachtina jednotný smíchový aspekt světa, který vytvářel alternativu světa vážného a oficiálního (feudálního i církevního). Bachtin hovoří zejména o evropském kontextu, ale dost možná je tento princip širší.⁴³ Formy zahrnují silný prvek hry⁴⁴ a Bachtin je umísťuje na hranici mezi umění a život; což, mimo jiné, odpovídá členění karnevalu, který se nedělí na diváky a účinkující, neboť sám život se tu stává hrou.

Původ karnevalových forem lze podle Bachtina shledat v saturnáliích a jiných pohanských rituálech, z nichž pochází například obnova jakožto vládnoucí princip.

Vulgární interpretaci her jako pouhé biologické potřeby oddechu Bachtin odmítá ve jménu bytostné spjatosti s proměnou a koncepcí přírodního času.⁴⁵ Tedy, se znovuzrozením, obnovením a nenarušenou, neukončenou plodností a všeobecnou rovností, naproti dovršenosti a hierarchizovanosti církevních svátků spojené posvěcováním nerovnosti. Pro oproštění skrze karnevalové hry se podle Bachtina člověk cítil opět člověkem mezi lidmi.

Z popsaných základů se podle Bachtina za stovky let vyvinul „bohatý jazyk karnevalových forem a symbolů schopný vyjádřit jednotný ale složitý karnevalový světový názor lidu.“⁴⁶ Jazyk odmítající vše hotové, vyjadřující se v proměnách, typicky převracující protiklady „naruby“ (nahore a dole, vpředu a vzadu) a obsahující travestie a snižování. Snižování přitom nepředstavuje pouhou negaci ale rovněž obnovu.

Tohoto „polozapomenutého jazyka“ podle Bachtina užíval Lope de Vega, Shakespear, Cervantes i německá bláznovská literatura (např. Grimmelshausen).

Specifický je charakter smíchu. Karnevalový smích je všelidový – smějí se všichni – a navíc ambivalentní – radostný i výsměšný. Smějící sám sebe nevyklučuje ze smíchu, což ho odlišuje od satirika, který se vysmívá z vnějšku, z odstupu.⁴⁷

Druhá forma karnevalové symboliky, slovesná smíchová kultura, podle Bachtina nepochází pouze z folklóru, ale často od mnichů či teologů (co se latinsky psané týče). Ti se

42 Tamtéž, s. 11.

43 Jistou paralelu – pro parodii jako rituální vyrovnání se s vyšší mocí – můžeme například shledat ve známém dokumentárním filmu francouzského etnografa Jeana Rouché *Šílení mistři*, který zaznamenává rituál kmene Hauka, jehož členové parodují kolonizátory – rozdělují si role policistů apod. a rituál zakončí tím, že se smíchem a pěnou u pusy sní psa.

44 Bachtin, M. M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975, s.12.

45 Tamtéž, s. 13.

46 Tamtéž, s. 13.

47 Tamtéž, s. 14.

tvorbou parodických učených traktátů a jiných parodií oficiální kultury (liturgií, modliteb, chámových předpisů) odpoutávali od učené vážnosti.⁴⁸ Nemělo jít přitom výhradně o činnost podvratnou, ale často církví trpěnou, ba někdy i posvěcovanou (např. velikonoční smích). Mimo církevní kruhy, tedy ve feudální společnosti a v národních jazycích, pak měla mít slovesná smíchová kultura podobu parodií na hrdinství a fabliaux či žákovské lyriky.⁴⁹

Nakonec třetí formu ztělesňuje pouliční mluva karnevalu založená na familiárním styku v běžném životě nemožném – zbavenému hierarchií a bariérami. Zahrnuje tykání, oslovení, přezdívky, nadávky. Bachtin upozorňuje na specifikum nadávek – gramatickou a sémantickou uzavřenost – charakter uzavřených celků se podobá příslovím. Bachtin v nich shledává pozůstatky magie a zaklínadel a dává je do souvislosti s tupením starých božstev, při kterém měly nadávky ambivalentní povahu – na jedné straně snižovaly a umrtvovaly a zároveň obrozovaly a obnovovaly. Karnevalové nadávky sice podle Bachtina magický i praktický účel ztratily a staly se samoučelnými, ale na druhou stranu nabyly na hloubce. Uzavřeností se podle Bachtina nadávky podobají dušování, zapřísahání či různým neslušnostem.⁵⁰

(Mimochodem, upozorňuji, že způsob vyjímání slov z praktických souvislostí se podobá způsobu jakým komici ve slap-stickové komedii pracují s předměty běžné potřeby – odnímají jim navykklé funkce a užívají je nově, specificky, hravě apod.)

Mezi základy smíchové obraznosti (či symboliky) patří zejména tělo, jídlo, pití, vyprazdňování a zveličování.⁵¹ Přičemž Bachtin upozorňuje – a to považuji za důležité – že tento důraz na tělo nelze chápat jako rehabilitaci těla, jak bývá v souvislosti s renesancí často vykládáno (například v případě Boccaccia nebo Cervantese), ale v kontextu principu obnovy. Ze smíchové obraznosti vychází groteskní realismus, který se podle Bachtina „pronikavě se liší od estetických koncepcí následujících století, počínaje klasicismem.“ Slovo „kánon“ se však v souvislosti musí užívat opatrně („kánon“ zpravidla znamená rigidní soubor pravidel – podobný žánru), už proto, že groteskno principiálně charakterizuje proměna a nehotovost.

Tělesný živel je v groteskním realismu hluboce kladný. Groteskní pojetí těla se velmi liší od klasicistního – kosmické a nehotové naproti fyziologickému a individuálnímu. Groteskní tělo se od okolí neizoluje: „Všechny projevy materiálně tělesného života a věci se tu vztahují ne k jedinečnému biologickému individuu a ne k egoistickému soukromí

48 Tamtéž, s. 15-16.

49 Tamtéž, s. 17.

50 Tamtéž, s. 17-19.

51 Tamtéž, s. 20.

ekonomického člověka, ale jakoby ke kolektivnímu tělu, k tělu kmene.⁵² Čili tělesný živel má tón hodovní a radostný.

V groteskním realismu se vše vysoké, abstraktní, ideální a duchovní snižuje do tělesné roviny, což symbolizuje sepětí s ambivalentním „dole, které je zároveň pohlcující i rodící“.⁵³

Princip nehotovosti v groteskním realismu souvisí kromě těla i s chápáním času. Rovněž ambivalentním. Bachtin hovoří o pojetí mezi časem cyklickým a historickým.⁵⁴

Protiklady se v groteskně prorůstají.

U těla se ve jménu nehotovosti zdůrazňují právě ty části těla, které ji odhalují. Tedy ty, které tělo přerůstají, jako ňadra, břicho, nosy apod. Tělo pak ztrácí jedinečnost a srůstá s okolím. Stává se od okolí neoddělitelné a splývá s ostatními v jakousi masu ve stálém pohybu.

Postupné rozrušování jednoty „kánonu“ groteskního realismu podle Bachtina začíná u Cervantese, kde se středověce-renesanční podoba groteskna oslabuje ztrátou univerzálnosti těla, které tu dostává intimní charakter. Vzniklá podvojnost se však podle něj spojuje v další z ambivalentních jednot a oscilace mezi intimním a univerzálním pojetím těla se stává charakteristickým právě pro renesanční typ groteskního realismu.⁵⁵

Klasicismus chápe tělo jako privátní a uzavřené⁵⁶. Všechny znaky věčné nehotovosti se snaží schovat a zakrýt. Zdůrazňuje soběstačnou individuálnost těla a jasně vytyčené hranice intimity. Klasicistní tělo lpí na čistotu a jeho perspektivě groteskno snadno připadá nestvůrné.⁵⁷

Održení těla od země, tedy plodícího principu, se podle Bachtina završuje v naturalismu, který chápe tělo jako naprosto soukromé.⁵⁸

Základní ideu groteskního realismu, ze kterého plyne první typ groteskna – tedy *lidové* – představuje kosmické tělo v neustálé proměně – umírající, rodící, rozené; tělo otevřené. Protiklady existují v úzkém sepětí – život a smrt, stáří a mládí, což velmi názorně ilustruje

52 Tamtéž, s. 21.

53 Tamtéž, s. 22.

54 Tamtéž, s. 25.

55 Tamtéž, s. 24.

56 Tamtéž, s. 25-6.

57 Tamtéž, s. 29.

58 Tamtéž, s. 24.

Bachtinův příklad sošky těhotné stařeny s rozšklebenou tváří⁵⁹ (nebo také tvorba Pietera Brueghela st.⁶⁰).

II.IV Bachtinova teorie v kontextu myšlení jiných

Koncepce protikladnosti klasického těla (ohraničenosti vůči prostoupenosti) vlastní smíchové kultuře se neobjevuje z čistajasna u Bachtina. Předjímá ji již například vlivný spis Friedricha Nietzscheho *Zrození tragédie z ducha hudby*. Nietzsche se v tomto svém raném díle podobně jako Bachtin obrací do minulosti, aby vysvětlil soudobé jevy a vlastně vývoj umění vůbec. Umění podle něj ovládají dvě přírodní síly, dva tvůrčí principy – apollinský a dionýský⁶¹, v neustálém sporu. Prvý náleží snu a druhý opojení. Prvý se pojí s krásou, zdáním a principem individuace⁶², naopak vystoupení z individuace do hlubiny přírody a opuštění všeho subjektivního podmiňuje princip dionýský: „Hnány stejnou dionýskou mocí, valily se též v německém středověku zástupy stále vzrůstající, jež za zpěvu a tance táhly z místa na místo...“ píše Nietzsche a varuje, abychom se od těchto jevů neodvracely jako od „davových nákaz“.⁶³ Jak obecné myšlenky, tak tento příklad podle mne ukazují paralelu mezi Bachtinovým konceptem smíchové kultury a Nietzscheho dionýským principem. Navíc Nietzsche podobně jako Bachtin umísťuje princip na rozhraní mezi životem a uměním: „Člověk již není umělcem, stal se uměleckým dílem.“⁶⁴

(Nenechme se mást tím, že Nietzsche hovoří o tragédii jakožto spojení obou principů – Nietzsche hovoří o ideální, nepoznané tragédii starého Řecka, která se rodí z hudby, z chórů; my zde vycházíme z klasické tragédie, která by Nietzsche přisoudil apollinskému principu.)

Bachtinova práce se snaží o teoretické uchopení problému groteskna, naproti tomu kniha francouzského filozofa Henriho Bergsona *Smích* zahrnuje spíše praktickou dramaturgii komedie (supluje tak chybějící část Aristotelovy *Poetiky*) a reflexi komična.

Bergsonovo myšlení se podobně jako Nietzscheho rané úvahy zakládá na dvou

59 Tamtéž, s. 25-6.

60 Do majetku Národní galerie patří několik menších, ale velmi pěkných pláten, které zobrazují vesnické slavnosti, ale i detaily koloběhu přírody. Koloběh je tématem nejslavnějšího Brueghelova cyklu čtyř ročních období. Jedno z těchto velkých pláten ze dvora Rudolfa II. je dosud v ČR, v Lobkowiczském paláci. Časovou ambivalenci může ukázat celek Brueghelovy tvorby, kde jsou zastoupeny jak scény bezčasého života vtáženého k přírodě, ale také jedinečné historické či biblické události.

61 Nietzsche, F.: *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Vyšehrad, 2008, s. 27.

62 Tamtéž, s. 31.

63 Tamtéž, s. 32.

64 Tamtéž, s. 34.

principech a jejich vzájemném napětí. Základ Bergsonovy intuitivní filozofie tvoří „elán vital“, životní vzmach (pozn. srov Nietzsche)⁶⁵ – tj. absolutně svobodné, spontánní tvořivé vědomí, duch. Vývojový pohyb (nejen umění, ale světa vůbec) se podle něj děje jako stálý zápas dvou vzájemně se doplňujících sil – rozprostraněné, pasivní hmoty, nutnosti, mechanismu a dynamického, tvořivého, organického vzmachu.⁶⁶ Pomocí této základní ideje Bergson v eseji *Smích* vysvětluje komično.

Smích se podle Bergsona spojuje se „společenskou představitostí“⁶⁷. Znemožňuje ho soucit⁶⁸, který se zakládá na individuálním přístupu k druhému. Neplyne z citu ale chladného rozumu, a to navíc rozumu ve spojení s jinými⁶⁹, čili rozumu davu. Způsobuje ho mechaničnost či ztuhlost (např. člověk v důsledku zvyku – mechanického pohybu – zakopne a spadne). A tak je-li svědek mechaničnosti či ztuhlosti více než jeden, smích se dostaví o to spíš.

Už proto, že smích předpokládá překvapování⁷⁰, neboli náhodu (nečekané), nepředpokládá komično tak jasnou formální stavbu jako tragično, ve kterém hlavní postava nezřídká čelí nezvratnému osudu. Přesto jisté zákonitosti – či spíše určitý rytmus – komično charakterizuje; konec konců náhoda neexistuje bez opakování (pravidelnosti), tedy bez pozadí, na kterém vystupuje.

Co konkrétněji podle Bergsona způsobuje smích? V případě postav například, když se tělo chová jako hmota (člověk žuchne jak pytel brambor). Když tvář vypadá, jako by jí hmota tížila (např. velká brada). Když gesta a mimika připomínají mechanismus (jsou tzv. strojená). Nebo když člověk díky oblečení vypadá jako věc (nemůže pro upnuté kalhoty pořádně hnout).

65 Analogii k této základní myšlence můžeme najít i v pozdějším Nietzscheho myšlení: „Tento svět: obrovitost síly, bez pořádku, bez konce, pevná, železná veličina síly, nezvětšující se, ani nezmenšující, nespotebovávající se, nýbrž toliko se proměňující, tento svět: jako celek nezměřitelně veliký, domácnost bez výdajů, ztrát a také bez příčin... jako síla všudypřítomná, jako hra sil a vlnění sil současně i mnohé, jež se hromadí zde a jehož zároveň ubývá jinde, moře sil pro sebe a v sobě proudících a bouřících, věčně se proměňující, věčně se navracející... tento můj dionýský svět věčného samasebetvoření i samasebeboření... Nuže: *Vůle k moci je tento svět a nic mimo to!*“ Třebaže pojem *Vůle k moci* byl interpretován všelijak, v kontextu tohoto výboru z díla *Vůle k moci* se jeví jako životní pohyb, který se nachází v každém zvířeti i člověku a má tendenci nabývat plnosti: „Co člověk chce, o co usiluje každý sebemenší díl živoucího organismu, toť růst moci.“ In: Nietzsche, F.: *O životě a umění*. Praha: Jan Pohořelý, 1943.

66 L. Major Bergsion a jeho smích. In: Bergson, H.: *Smích*. Praha: Naše vojsko 1993, s. 7.

67 Bergson, H.: *Smích*. Praha: Naše vojsko 1993, s. 15.

68 Tamtéž, s. 16.

69 Tamtéž, s. 17.

70 Tamtéž, s. 18.

Shrnuto: když se zdá, že „tělo tlačí na duši.“⁷¹

Co se děje týče, Bergson jmenuje několik situačních schémat. „Čertík na pérku“, který se vymršťuje a zase stlačuje, ilustruje princip opakování v komedii.⁷² „Loutka“ představuje situaci, kdy se postava z jistého úhlu zdá být svobodná ale z jiného někým ovládaná.⁷³ A „sněhová koule“ odpovídá mechanickému chodu událostí, kdy jedna navzdory vůli postav nabaluje druhou.⁷⁴

I obecné principy prostupující všemi vrstvami díla napříč (nejen dějem a postavami) uvádí Bergson trojí. Za prvé opakování v různém kontextu, např. podobnou věc dělají poddaní a páni (v čemž se skrývá princip parodie oficiálního rituálu).⁷⁵ Za druhé inverzi – tedy, převrácení pořádku – například doktor se stává pacientem a léčí ho pacient (což zase připomíná princip „naruby“, kdy se převrací nahoře a dole).⁷⁶ A nakonec nedorozumění, při kterém komičnost vzniká z možnosti interpretovat tutéž věc dvěma způsoby, kde se tuhost projevuje v neschopnosti jedné postavy nahlédnout věc hlediskem druhé, např: kvůli své vlastní „pravdě“ vidí obuvník špagety jako tkaničky, rybář jako žížaly.

Tuhosti a zvyky se při karnevalu odhazují a parodují.

Jak Bachtin, tak Bergson hovoří v souvislosti se smíchem o ponížení k hmotě, třebaže se v perspektivě jejich koncepce liší, základ – předmět, na který se perspektiva upírá – se zdá být stejný. „Smějeme se, když v nás osoba vyvolává dojem věci,“⁷⁷ tvrdí Bergson a oním my nebo také davem či skupinou podmiňuje smích podobně jako Bachtin. V obou případech je dav nositelem intuitivního života, stálé změny. A tak pokud člověk tuhne a stává se věcí, dav ho ve jménu stálé životní změny napravuje smíchem, aby ožil, aby se měnil. Bergsonovo komično i u Bachtinovo groteskno charakterizuje nehotovost a stálá změna. Bachtin navíc smíchovou kulturu staví na totožné místo jako Bergson komedii: „Komedie stojí přesně uprostřed mezi životem a uměním.“⁷⁸ Shodují se i v mnohých příkladech komiky a grotesknosti – od commedie dell' arte, přes Moliéra, Swifta aj.

71 Tamtéž, s. 33.

72 Tamtéž, s. 41-2.

73 Tamtéž, s. 43.

74 Tamtéž, s. 44.

75 Tamtéž, s. 47.

76 Tamtéž, s. 48.

77 Tamtéž, s. 35.

78 Tamtéž, s. 76.

Bachtinovy popisy se zdají stvrzovat Bergsonovu systematizaci a naopak. Nicméně v postoji a hodnocení se autoři odlišují. Jak píše Bergson: „Smích je totiž jen účinek mechanismu, nastaveného v nás přírodou nebo, jinými slovy, dlouhým zvykem společenského života.“ Pro Bachtina smích není spravedlivý a dobrý, ale spíše oplácí zlo zlem.⁷⁹ Bere smích vážně, považuje ho za šikanu.⁸⁰ To, že dav často není v právu, potvrzují ostatně i mnohé syžety tragédií, které vypráví o osobnosti, jež si jde proti postoji většiny za svým – tj. často *ztuhlým* ale správným – přesvědčením.

Bergson se tedy, v soulase se svou filozofií, staví za individuum a jeho jedinečnost, zatímco Bachtin prosazuje chápání smíchové kultury jako něčeho hlubokého, moudrého, spojeného s temným, nezřetelným základem bytí. Předpokládá jakousi instinktivní pravdu masy. A na Bachtinovu stranu by se zřejmě přidal i Nietzsche nazývající ty, kteří chápou jisté projevy dionýského principu za pouhou davovou nákazu, tupci.⁸¹

Apollinská individuace spočívá na samozřejmě přijímaných charakteristikách jako je dovršenost, dokončenost, jedinečnost a oddělenost lidského těla od okolí, které jsou vespolek s hierarchizací silně zakořeněny v západní civilizaci, že ztotožnit se s lidovým grotesknem, o kterém Bachtin hovoří, může být obtížné. Bergsonův kritický postoj vůči projevům mechanizace a hmoty podle mne zohledňuje právě takovou (západní) pozici. Západní kultura vyrůstá z etiky a hierarchie, zatímco ve směřící se mase panuje rovnost, ale chybí soucit. „Tragický hrdina je postava svým způsobem jedinečná,“ píše Bergson⁸², což neodpovídá tragédii z názvu Nietzscheho spisu, ale psychologické tragédii, za kterou jsou podle Nietzscheho zodpovědní Platón a Euripides, s nimiž počala dominance apollinského principu v západní kultuře. Etický aspekt věci Bachtin neuvažuje. Etika konec konců souvisí s tragickým viděním světa (s řádem a hierarchií a snad i proto si vydobyla výsadní postavení mezi nejklassičtějšími uměními francouzského absolutismu). Ve směřící se mase sice panuje

79 Tamtéž, s. 85-6.

80 Podle Boreckého existují tři makroteorie komiky. První odpovídá tomuto Bergsonovu konceptu a to je teorie superiority, kdy komika a smích v podstatě spočívají na získávání převahy. Další Borecký předkládá teorii inkongruence, která se zakládá na kontrastu a nesourodosti prvků. Nakonec jmenuje teorii relaxace, která spočívá v uvolnění. In: Borecký, V.: *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000, s. 45-6. (Já se domnívám, že druhá a třetí úzce souvisí, rozdíl spočívá pouze v perspektivě, v orientaci na subjekt, protože při kontrastu a náhlém překvapení v rámci objektu, díla (komedie) často dochází v divákovi k uvolnění napětí. Teorie první pak primárně uvažuje etický aspekt a postoj. Vzhledem k rozdílnosti perspektiv se na obecné úrovni teorie nevylučují. A v různé míře se objevují jak v teorii Bachtina, tak Bergsona. Mimochodem, Borecký o grotesku nehovoří a to ani když reflektuje Bachtina.

81 Nietzsche, F.: *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Vyšehrad, 2008, s. 34.

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

rovnost, ale všichni musí sdílet ochotu si hrát.

Dvě hlediska pohledu dvou teoretiků na jeden problém podle mne názorně ukazují i rozpor v koncepci groteskna, o které bude nyní řeč.

II.V Druhá podoba groteskna (romantické)

Groteskno karnevalové kultury po období středověku a renesance podle Bachtina nemizí, ale proměňuje se. Lidově karnevalové pojetí světa považuje Bachtin za nezničitelné: „I když je tento princip zúžen a oslaben, oplodňuje stále různé oblasti života a kultury.“⁸³

Po renesanci se podle Bachtina groteskno formalizuje a přesouvá do různých oblastí kultury. Uchovává se v *comedii dell' arte*, v Moliérových komediích, u Diderota, Voltairta či Swifta.

Souvislost těchto projevů s původní karnevalovou kulturou popisuje Bachtin následovně: „Mají analogické funkce. Sankcionuje volnost fantazie, umožňuje spojovat různorodé jevy, sbližovat vzdálené, pomáhá se osvobodit od panujícího názoru na svět, od vší konvence, od banálních pravd, od všeho obyčejného, obvyklého a obecně přijímaného, umožňuje vidět svět nově, dává poznat relativnost všeho existujícího a naznačuje možnost úplně jiného uspořádání světa.“⁸⁴

Výraznou proměnu groteskna situuje Bachtin do preromantismu a romantismu, kdy se groteskno stává formou subjektivního, individuálního názoru na svět, vzdáleného lidovému karnevalovému pojetí světa⁸⁵. Zdůrazňuje se autor a jeho jedinečný pohled na svět. Za projev romantického groteskna považuje Bachtin ku příkladu černý, gotický román nebo Sternův román *Tristram Shandy*. Nová podoba groteskna má být reakcí na omezenost klasicismu, racionalismus a logické autoritářství či také na jednoznačnost, didaktičnost a utilitarismus osvícenců.

Na rozdíl od středověké a renesanční grotesknosti nový typ groteskna podle Bachtina zkomorněl („je to karneval, který každý z účastníků prožívá osamoceně“) a zvážněl – spojující a prostupující smích přestal být radostný a jásavý, ztratil obrozující sílu a stal se sarkasmem a ironií.⁸⁶

Řečené dobře ilustruje srovnání romantického groteskna s lidovým. Bachtin ho provádí

83 Bachtin, M. M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975. s. 33.

84 Tamtéž, s. 33.

85 Tamtéž, s. 35.

86 Tamtéž, s. 36.

na základě prvků, které mají v každé podobě odlišnou funkci či charakter. Svět romantického groteskna považuje za děsuplný, člověk s ním není smířen, zdá se mu cizí (o životních pocitech doby ve vztahu k umění viz Wilhelm Worringer⁸⁷).

Rozdílné vnímání hrůzy ukazuje pojetí strašidla. Ve středověkém grotesknu ho přemáhá smích, zatímco v romantickém grotesknu děsí. Romantické groteskno vštěpuje hrůzu, lidové nebojácnost.⁸⁸

Ďábel spadá v lidovém grotesknu do kategorie směšných strašidel, kdežto v romantickém je děsivý, melancholický a „tragický“ (!).⁸⁹

Bláznivost představuje v lidovém pojetí parodii na oficiální rozumovost, kdežto v romantickém „tragický (!) odstín individuální osamělosti“.⁹⁰

Maska ztrácí v romantickém pojetí osvobozující charakter a stává se pochmurnou.⁹¹

S Bergsonem pak lze dořici naznačené a sice, že v lidovém pojetí se groteskní výjevy nahlíží zevnitř, v romantickém z vnějšku. „Komično vzniká tam, kde skupina lidí upře pozornost na jednoho z nich,“ tvrdí Bergson⁹² a půjde-li o lidové či romantické groteskno jednoduše podle mne závisí na tom, máme-li perspektivu masy (jakožto nositele vitality) nebo jednotlivce. Smějeme se nepřírozenému člověku a tato přirozenost zřejmě označuje pohyb, protože pohyb je život (viz pozn.⁹³) Pocit cizosti a vážnosti naopak tutéž (hravou) situaci proměňuje.

V lidovém grotesknu jsme obklopeni radostným, smějícím se davem a jeho bezpečím;

87 Worringer považuje umění za reakci na psychologickou potřebu. Navazuje na teorii Theodora Lipse, která hovoří o vcítění jako základním přístupu k uměleckému dílu. Což se Worringerovi zdá nedostatečné. Podle Worringera pocit ze zakoušení světa existuje dvojitě – zjednodušeně pozitivní a negativní. Při dominanci pozitivního má člověk tendenci k napodobování, vcíťování, nacházení vlastního odrazu v umění. Neboli touhu po vcítění podmiňuje vztah důvěrnosti člověka k jevům vnějšího světa. Na druhý pól – proti vcítění – Worringer umísťuje abstrakci, která naopak slouží k vyrovnání se s pocitem úzkosti. Jde o pudovou potřebu zbýt sebe sama, nutkání abstrahovat organickou vitalitu, oprostít se od sebe samotného. In: Worringer, W.: *Abstrakce a vcítění*. Praha: Triada, 2001.

88 Bachtin, M. M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975. s. 37.

89 Tamtéž, s. 38.

90 Tamtéž, s. 37.

91 Tamtéž, s. 38.

92 Bergson, H.: *Smích*. Praha: Naše vojsko 1993, s. 16-17.

93 Masa reprezentuje tento životní tok samozřejmě pouze v ideálním případě, často může být deformovaná. Tedy i bičování člověka smíchem za neživotnost je ideálním případem, často může být člověk vysmíván i za pouhou odlišnost, tedy nepřizpůsobivost. Nicméně, chápeme-li přizpůsobivost jako Darwinovskou adaptabilitu ve vyšším rytmu, rozpor je jen zdánlivý (pak však smích působí takřka až jako atavismus, kdy se smečka snaží vyloučit problematického člena). Nastává pak problém etický, ale na řešení sporu přirozenosti a morálky tu není prostor, Bergson si vše etický aspekt smíchu zohledňuje, Bachtin ho neřeší.

smích má ambivalentní charakter, výsměch se dotýká pouze těch, co se nechtějí přidat (kdo se nesměje s námi, směje se proti nám). Uvnitř smích souvisí s hrou. Naopak v romantickém grotesku čelíme tváří vitální síle, která nás může rozdrtit a nemusí to být jen dav, ale třeba ďábel.

Krom lidového a romantického groteska Bachtin uvažuje ještě variantu, která se vyvinula z romantického groteska a sice grotesko modernistické. Spojuje ho s dílem Jarryho, expresionistů a surrealistů či Thomase Manna, Bertholda Brechta a Pabla Nerudy (Nerudovu tvorbu dokonce nahlíží pod přímým vlivem karnevalové kultury). Filmu se nevěnuje.⁹⁴

Modernistické grotesko Bachtin charakterizuje jakožto výrazovou formu pro „ono“: „ono je v duchu existencialismu – mimo-lidská síla nebo pokřivená lidská touha, která ovládá svět, jejich život a jejich jednání.“ Osobně se domnívám, že rozdíl mezi groteskem romantickým a modernistickým není tak značný jako mezi romantickým a lidovým, aby bylo třeba mezi nimi důsledně rozlišovat. Postoj individua (a tedy i subjektu, který dílo vnímá) k této síle se neliší, ale charakter síly se mění.

Vitální síla se stává nepřírozenější a děsivější. Nejen proto, že ji tak ze své perspektivy individuum vnímá, ale protože se sama pokřivuje (např. skrze byrokracii). Jak Bachtin naznačuje, uměleckou fantazii řadou podob pokřivení člověka inspirovaly výzkumy Freudovy psychoanalýzy (což ve filmu explicitně tematizoval Alfred Hitchcock). Za „ono“ tedy lze dosadit různě pokřivenou přirozenost. A přesto, že ho Bachtin nejmenuje, za čelného představitele modernistického groteska lze považovat Franze Kafku.

O modernistickém typu groteska bude ještě řeč, protože se odráží v Juráčkových filmech – zejména v *Postavě k podpírání* a *Případu pro začínajícího Kata*, které zřejmě na Kafku navazují. Třebaže druhé řečené dílo volně čerpá z díla lidového groteska *Gulliverových cest*, atmosférou se liší (neboť tvůrce látku aktualizuje).

Mezi modernistickou a romantickou podobou groteska existuje kontinuita, neliší se od sebe natolik, aby mezi nimi bylo třeba vést hranici. Bachtin v souvislosti s modernistickou variantou hovoří „o strachu ze života“.⁹⁵ Já se domnívám, že tak lze popsat obě varianty – obě

94 Což explicitně potvrzuje poznámka překladatele Jaroslava Kolára, která tuto absenci potvrzuje, a pro reflexi groteska ve vztahu k filmu odkazuje k Bogatyrově knize *Souvislosti tvorby*. Bachtin, M. M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975. s. 43.

95 Tamtéž, s. 46.

ovládá hrůza z „nepřirozeného“. Třebaže v romantické fázi může plynout z upejvavosti a omezenosti biedermaierovských postav, tak je tomu v dílech E.T.A. Hoffmana, zatímco v modernistické z opravdu děsivého „ono“, jaké zmítá například Kafkovými pasivními postavami. Zatímco v prvním případě nepřirozenost plyne z perspektivy postavy (postavě se například zdá nepřirozené, co svým omezeným pojetím světa nechápe a co nedopovídá jejím zvykům), a tedy postava může být odcizená od přírody a přirozenosti, která se však dere na povrch (což lze chápat jako jakousi negativní variantu konzervativní romantiky⁹⁶), v druhém případě se přirozenost přesouvá od subjektu k objektu – postava může čelit nelidskosti a absurditě lidské existence v různých podobách a obava její nebo naše o ni se pak jeví oprávněná; satirický tón přehlušuje tón existenciální (přítomný i v Kafkovi).

Vztáhneme-li výše řečené k úvahám Bergsona a Nietzscheho a shrneme, pak rozdíl mezi romantickým grotesknem (zastřešujícím i modernistické) spočívá v tragické perspektivě. Svět není vnímán perspektivou masy ale jednotlivce. Ať postavy či vypravěče; v popředí vystupuje individualita v kontrastu k mase. Jde tu o groteskno zasažené individuací a jednatel se na masu a na vitalismus dívá kriticky – s ironií či sarkasmem. Naproti tomu groteskno lidové takovou tragičnost zesměšňuje.

96 Jedním z romantických témat je rozpor mezi vnitřním a vnějším světem. Romantismus lze dělit podle přístupu k této „otázce“. Konzervativní romantismus volí únik do fantazií, idealizované minulosti, mysticismu, mýtů, exotiky či přírody. Naproti tomu revoluční romantismus se snaží svět přetvářet a působit na něj, jeho hrdinové se bouří (např. Byron, Lermontov). Tato dichotomie je dědictvím marxistického myšlení, takto uvažoval například Teige (Teige, K.: *Revoluční romantik K. H. Mácha*. In: Nezval, V. (ed.): *Ani labuť ani Lúna*. Praha: Concordia, 1936.). Kritizoval ji ku příkladu Josef Vojvodík pro umělost. Tomu neodporuji, jakákoliv kategorizace je nepřirozená a kulturně podmíněná. Podobně kategorie v této práci jsou pouze orientační a čím více tvrdnou, tím více si říkají o porušení a zpochybnění. (Vojvodík, J.: *Dualita, afinita, izomorfie jako kategorie romantického modelu světa*. In: Forková, V. K., Chamonikolas (ed.): *Romantyzm a romantismus. Metamorfózy a analogie romantismu v moderní polské a české literatuře*. Praha: Ústav české literatury a literární vědy, FF UK.)

III. Kontext praktické části

III.I. Filmová groteska

Vraťme se po obecné reflexi pojmů a výkladu dvojí podoby groteskna zpět k filmu. Začneme slap-stick komedií.

Je jistě zřejmé, že jakožto úspěšný žánr „nové“ masové kultury má blíže ke grotesknu lidovému. Nehovoří o ní Bachtin ani Bergson. A odkaz překladatele Bachtionovi knihy Jaroslava Kolára na knihu Bogatyrevovu není věcný.⁹⁷ K polemice nepřispívá ani obsáhlá monografie o filmové grotesce *Groteska aneb morálka šlehačkového dortu*⁹⁸ od česko-francouzského teoretika Jana Krále, která po francouzském způsobu v rozsáhlých osobitých esejích rozebírá filmovou grotesku, ale o samotném grotesknu se nezmiňuje – rozebírá ji například z hlediska snovosti či erotismu.

Mukařovský hovoří o filmové grotesce, konkrétně o Chaplinově filmu *Světla velkoměsta* velmi podnětně.⁹⁹ Tvrdí, že dominantou ve struktuře daného díla není příběh, ale samotná postava Tuláka, potažmo jeho gesta a napětí mezi nimi – mezi konvenčními, ritualizovanými na jedné straně a jedinečnými na druhé.¹⁰⁰ Myslím si, že analogie k Bergsonově dualitě mechanické a organické je zřejmá.

Bergson hovoří alespoň o vaudevillu, ve kterém mnozí autoři grotesek začínali (Chaplin, či Keaton). Bergsonova orientace na divadlo byla vůbec značná. Tvrdí, že většiny komických efektů (skrže opakování, ...) je dosaženo pomocí slov.¹⁰¹ Což němu grotesku na první pohled z úvah vylučuje. Mukařovského esej však nabízí řešení. Chaplinův projev srovnává s jevištním a konstatuje proměnu strukturní hierarchie – hlasové projevy jsou odstraněny a roste význam gest a pohybu v prostoru.¹⁰² Mohlo by se zdát, že posun ochuzuje

97 Až na osamocené přirovnání Chaplinových filmů ke hře Mastičkář kniha groteskno netematizuje.

98 Ani etymologii slova groteska, která by ho nejspíš k reflexi groteskna přivedla, Král neřeší. Paradigma, ve kterém Král uvažuje, je našemu poměrně vzdálené. Neřeší hledisko estetické ale spíše sociologické, psychologické, metafyzické apod. Král nevztahuje grotesku k tradici, ale naopak k budoucnosti – jako jasnozřivý přístup k moderní společnosti (což přímo odporuje Filovu náhledu). Tématizuje například poetičnost či snovost. Pokud bych jeho úvahy nahlédl skrže naše myšlení nahlíží grotesku spíše jako apolinský fenomén než dionýský.

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

100 Tamtéž.

101 Bergson, H.: *Smích*. Praha: Naše vojsko 1993, s. 52.

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

grotesku o některé prostředky komična¹⁰³, na druhou stranu dominance standardně potlačovaných složek se může projevit jako inovace (takové inovace němé filmové grotesky později dosáhl Tati za pomoci zavedení dominance zvuků a poměrně pomalé akce).

Mukařovským konstatovaná dominance postavy, se projevuje již v samotných názvech slap-sticků, které zpravidla odkazují na hlavního představitele (Např. Frigo na mašině, On hrdina dne, Chaplin uprchlým trestancem apod. – třebaže jen v češtině). Dominující prvky ve struktuře určují nižší¹⁰⁴ a ve shodě s tím Chaplinovu projevu podléhá příběh, vedlejší postavy, filmový prostor aj. Tuto dominanci podporuje i jeden ze základních atributů Bergsonovi teorie: „komično vzniká tam, kde skupina lidí upře pozornost na jednoho z nich.“¹⁰⁵

Bergson naopak tvrdí, že jména podle postav dostávají tragédie – dokonce ty nejznámější – král Oidipus, Oresteia, Médeia aj. Tato shoda krásně odhaluje odlišnou funkci téhož: u tragédií jméno individualizuje, hrdina pevně souvisí se svým osudovým příběhem a takřka historickou jedinečností. Oidipa si nikde bez jeho příběhu nevybavíme, avšak velmi těžko bychom vyjmenovali více specifických příběhů Chaplinova Tuláka. Zatímco v tragédiích dochází k proměně, jedinečnému zvratu (který může spojovat i peripetii s anagorizí) a Oidipus již nefiguruje v žádných jiných dějích, v komediích zpravidla neproměnná postava prochází rozličnými ději.

Jednoduché příběhy grotesek přitom zpravidla obecně pojednávají o tom, jak se hlavní postava dostala do neznámého prostředí, ve kterém se neumí pohybovat (alá Bergsonova tuhost či mechančnost) a své zvyky i stále se „opakující“ neohebnosti podrobuje novým zkouškám v nových prostředích (mezi zlatokopy, detektivy, na vesnici, jako nevlastní syn v cizí rodině apod.).

Souhlas mezi Mukařovským a Bergsonem nakonec panuje i co do názoru na dominanci gest nad dějem. Podle Mukařovského Chaplinovu filmu dominuje napětí mezi gesty znaky, tedy společenskými rituály, a gesty osobitými. Bergson o komedii tvrdí: „místo toho, abychom věnovali pozornost činům, soustředíme se na gesta“.¹⁰⁶

Ve slap-stick divák zpravidla přijímá perspektivu prostředí, do kterého se postava dostává. Ostatně, smích brání soucitu a o ztotožnění s Tulákem či Frigem se dá mluvit těžko. Jistě, může docházet k oscilaci, kdy nám může být Tuláka líto – což Chaplin často ironizuje

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

104 Tamtéž, s. 465.

105 Bergson, H.: *Smích*. Praha: Naše vojsko 1993, s. 16-17.

106 Bergson, H.: *Smích*. Praha: Naše vojsko 1993, s. 67.

melodramatickými situacemi (např. v probíraném filmu *Světla velkoměsta* láskou k slepé dívce) – ale vnímání Chaplinových filmů jakožto tragédií – skrze individuální perspektivu a doprovázené identifikací, při které vážně bereme jeho nepřízně osudu – bude spíše vzácné. Smích brání citu a propojuje hlediště do uchechtané masy.

Je to paradoxní. Na jednu stranu je masa diváků filmové grotesky na rozdíl od karnevalového veselí pasivní.¹⁰⁷ A ztrácí dokonce i bezprostřednost kontaktu mezi hledištěm a jevištěm zachovanou ve vaudevillu (zbytky bezprostřednosti zůstávají alespoň v samotném smíchu, který někteří teoretici považují za případ ztráty *distance*, která zpravidla doprovází vnímání uměleckých děl a estetický postoj¹⁰⁸). Na druhou stranu, fantazie uplatněná v užívání všemožných předmětů evokuje osvobozenou poetiku karnevalu a klauniádu.

Předměty se ve filmové grotesce vyvazují ze zaběhlých funkcí a zbavují otravného zatížení každodenností a povinností. Smrt se zesměšňuje, protože postavám se může přihodit sebevětší tragédie, ale nakonec se jim stejně nic nestane. Smrtelná nebezpečí, která zastupují strašidla a ďábla (lynčující davy, mafie, vojenská mašinerie), nebudí hrůzu ale smích. Sledujeme osvobozující hru komiků, která vychází z lidového groteska.

Ne každý film kategorie slap-stick musí být groteskní. Někdy má podobnou zápletku, situace a jiné znaky jako díla Chaplina nebo Keatona, ale může jít o pouhé akční filmy plné honiček a násilí předjímající soudobé akční filmy suplující násilná představení alá gladiátorské zápasy. Chybí v nich groteskní ambivalence nebo osvobozující hra.

Nakonec krátce k slap-stick v českém filmu. V prvopočátcích, v době Rakouska

107 Což by se s Bergsonem možná dalo rozvést jako jeden ze způsobů dehumanizace soudobé společnosti. Za jednu považoval i film. V době raného filmu kritizoval kameru, že při fotografování bere snímanému přirozený individuální pohyb a při promítání jej nahrazuje mechanickým pohybem stroje.

108 V estetice a filozofii byl často reflektován specifický způsob vnímání uměleckého díla. V 18. století byl pro tento specifický způsob vnímání (či souzení) zaveden koncept nezainteresovanosti (rozšířený zejména Kantovou *Kritikou soudnosti*, objevující se však již dříve například u Lorda Shafesburyho). Později se v estetice ujímá koncept psychické či estetické distance, která ukazuje míru odstupu od díla: dílo navozuje distanci (ta má často i fyzickou podobu – u sochy podstavec, v divadle a filmu mezeru mezi jevištěm a hledištěm), která analogicky jako nezainteresovanost znamená, že se o dílo nezajímáme prakticky, nechceme ho vlastnit, měnit apod. Díla mohou tuto distanci narušovat – ať záměrně (např. erotikou – při vzrušení přestává náš zájem být nezainteresovaný, dochází k pod-distancování – Bullough ve své práci konstatuje, že umělci často mívají větší schopnost distance než publikum, z čehož vznikají různé umělecké skandály alá Monetova *Olympie*) či nezáměrně (dílo začne být příliš chladné, literatura filozofovat, až náš zájem docela ochabne – pak jde o pře-distancování). Koncept estetické či psychické distance se v mnohém blíží konceptu estetického postoje.

Uherska se objevuje několik filmů se Švábem Malostranským, které mají charakter žánru grotesky, ale jsou spíše historickou perličkou než zájmu hodnými výtvoři. Z výraznějších představitelů doby první republiky je záhodno jmenovat ku příkladu *Noční děs* podle scénáře F. Langerera, založeného na anekdotě (domnělé putující mrtvole) či prvního Švejka Karla Lamače. Nicméně, slap-stick se u nás projevil spíše v jiných kulturních odvětvích – ku příkladu divadelních hrách, výtvarném umění či poezii v duchu poetismu. Docela bych souhlasil s názorem Jaroslava Bočka, že specifický český humor se ve filmu projevil, až když promluvil.¹⁰⁹ Což do jisté míry dokládají i kultovní díla českého humoru, ať prvorepublikové filmy postavené na známých komicích (filmy s Voskovcem a Werichem, s Marvanem, Vlastou Burianem či Oldřichem Novým) nebo později filmy Formanovy, Menzelovy, Oldřicha Lipského či Zdeňka Svěráka a Ladislava Smoljaka.

III.II. Groteskno a český film

Přehoupněme se rovnou do období, ze kterého pocházejí oba zvolené filmy. Rozbor vztahu období československé nové vlny ke grotesknu 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.

Jan Žalman v knize *Umlčený film* spojuje úspěch generace nové vlny s mladistvým vitalismem, který podle něj zabránil zkostnatění typickému pro estetiku 50. let.¹¹⁰ Pro nezkušenost nazývá její tvorbu dokonce diletatismem či negramotností, třebaže dodává, že je třeba brát pejorativní konotace zvolených slov s rezervou.¹¹¹ Přesto potřeba užít právě tato slova poukazuje na další podobu zakořeněného klasicistního uvažování, tentokrát ve vztahu k tvorbě, která se bez pravidel a řemesla posuzuje jako za „negramotná“. Na druhou stranu pojem vitalismus, který klade do základu tvorby, se mi jeví jako dobře zvolený a ukazuje, jak základ tvorby bez pravidel, tak základ, ze kterého vyvěrá samo groteskno.

Termín groteskno Žalman užívá dvakrát; jednou v souvislosti s Juráčkovým filmem *Postava k podpírání*, který nazývá „groteskní kafkárnou“¹¹² a samotný význam slova spojuje s monstrózností, což ho řadí mezi ty, kteří chápou groteskno v romantické verzi. Podruhé

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

110 Žalman, J.: *Umlčený film: kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Praha: NFA, 1993, s. 23.

111 Tamtéž, s. 23.

112 Tamtéž, s. 35.

Žalman hovoří o grotesknu v souvislosti s *Obchodem na Korze* a typ v něm obsažený groteskna dává do souvislosti s obrazy Chagalla. Na místech, kde bychom použili slovo groteskní, užívá tragikomické¹¹³ (což se, jak jsme poukazovali, nevylučuje).

Jak hovoří Žalman o rozebíraných filmech? Juráčekův film řadí do kapitoly „zrcadlo společnosti a alegorie“. Se zařazením by nejspíš Juráček nesouhlasil. V denících si stěžuje, na interpretaci sekvence Gulliverova přelíčení jakožto alegorie procesů se Slánským: „Já bez úspěchu musel dlouho vysvětlovat, že jsem při práci na procesy padesátých let ani jednou nevpomněl a navíc že jsem se jedenkrát nepokoušel cokoli zašifrovat.“¹¹⁴

Zdena Škápová ve své části knihy *Démanty všednosti* provádí formalistickou analýzu stylu a stylových inovací československé nové vlny. O grotesknosti nehovoří, nicméně jeden osamocený zobecňující odstavec se naší problematice věnuje. „V tomto období se výrazně prosadila tragikomedie, konglomerát temného i povzbudivého nahlížení na svět,“ píše Škápová a dále se domnívá, že častá oscilace mezi tragikou a komikou se podle ní stala základem autentičnosti, díky které se některé z filmů nové vlny staly obecně srozumitelnými a přijímanými.¹¹⁵ Význam autorčina pojmu tragikomedie odpovídá našemu pojmu groteskno. S tragikomedii spojuje Škápová zejména Formana.¹¹⁶

Stanislava Přádná ve své části rozebírá typologii postav a charakter herectví období československé nové vlny. Při reflexi neherectví se autorka dotýká problematiky grotesknosti ku příkladu poukazem na typ hloupého Honzy, který všechny přechytračí (jeho představitelem byl Landovský¹¹⁷) nebo tvrzením o představitelích Homolkových v *Ecce Homo*, že jsou „směšní už na pohled ostudně deformovanou tělesností“.¹¹⁸ Právě filmy Jaroslava Papouška *Nejkrásnější věk* a *Ecce Homo* kritizuje kvůli přízemnosti, která však podle mne odpovídá grotesknímu tónu.

V části nazvané „imaginativní hra“¹¹⁹ se Přádná zabývá slovenskými tvůrci a hovoří ku příkladu o bláznivé komice, bláznivínách či o paradoxech jako je polidštěná smrt, ale nikdy

113 Tamtéž, s. 224.

114 Tamtéž, s. 462.

115 Škápová, Z.: *Cesty k moderní filmové poezii*. In: Přádná, S., Škápová, Z., Cieslar, J.: *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let*. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 62.

116 Tamtéž, s. 65.

117 Přádná, S.: *Poetika postav, typů, neherců*. In: Přádná, S., Škápová, Z., Cieslar, J.: *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let*. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 152.

118 Tamtéž, s. 189.

119 Tamtéž, s. 212-224.

výslovně o grotesknu. Podobně jako v části „Podobenství“¹²⁰, kde vykládá o existenciální absurditu a rozebírá symboliku podobenství (zejména pomocí psychoanalýzy). Nejvíce se blíží hlubší reflexi groteskna tam, kde pojednává o fenoménu hry, s groteskností bytostně spjatém, a výslovně hovoří o „grotesce“ jakožto možné inspiraci filmu *Hotel pro cizince*, ale míní slap-stick¹²¹, zatímco v podkapitole o kolektivním hrdinovi označuje film *Hoří má panenka* jako „satirickou grotesku“, tedy ve smyslu estetické kategorie.

Třebaže Přádná o grotesknu hovoří zřídka, jednotlivé úvahy svědčí o znalosti problematiky, což stvrzuje ojedinělé ovšem podstatné použití pojmu v samém závěru textu: „Vážnějším aspektem v české filmové seberefexi 60. let je groteskní vhléd optickou mřížkou podobenství, alegorie a hry.“ Spojením adjektiva groteskní se základními pojmy textu nabývá „groteskní vhléd“ zásadní roli v autorčině rozboru dobové poetiky s důrazem na herectví a postavy (konec konců, postavy bývají v grotesknu dominantou) a odkazovaná „vážnost“ podepřená například kritikou Papouškovi přízemnosti pak poukazuje, že uvažuje spíše romantickou variantu groteskna.

Jan Lukeš se v *Diagnózách času* zaměřuje převážně na rozbor dobových dokumentů. Do kapitoly o nové vlně přesto řadí estetickou reflexi humoru, ale o grotesknu nehovoří.¹²² Ani Škvorecký ve své osobní historii *Všichni ti dobří mladí muži a ženy* neuvádí kategorii groteskna (třebaže *Farářův konec* založený na jeho scénáři groteskní je).

Petr Bílík v publikaci *Panoráma českého filmu* neuplatňuje vyhraněnou metodu, přehledově skládá profily různých režisérů a o grotesknu se zmiňuje v souvislosti s Formanem a Juráčkem. V případě *Postavy k podpírání* hovoří o groteskním humoru¹²³, v případě *Hoří má panenka* o „sarkastické sociologické studii“ a „groteskním podobenství“.

Tedy i v případě vybraných historiků se záměr hlubšího uchopení groteskna spíše vyjímá. Groteskno neuchopují jakožto estetickou kategorii pouze jako adjektivum synonymní s nepřirozeným. Nicméně, téměř všichni označují Formanův film jako podobenství. Což považují za hodné krátké úvahy.

Třebaže Juráčkův protest proti alegorickému výkladu svého filmu ukazuje, že ne vždy se záměrnost díla¹²⁴ a intence autora shodují (když dílo autora opustí, na jeho intenci pramálo

120 Tamtéž, s. 224-237.

121 Tamtéž, s. 201.

122 Lukeš, J.: *Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945-2012)*. Praha: Slovart, 2013, s. 129-136.

123 Ptáček, L.: *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 145.

124 Hovořím zde o záměrnosti jako pojmu Jana Mukařovského. Označuje jednotu díla, kterou při vnímání vytváří divák a která se zpravidla nemusí shodovat s intencí, kterou se do díla pokusil vtisknout autor. Dobrá

záleží a Juráček si to uvědomuje – viz Deník, ku příkladu¹²⁵), alegorický výklad se s dobou nové vlny úzce pojí. Podobenství si žádá výkladový Text – křesťanským podobenstvím sloužila samozřejmě Bible – a právě období nové vlny má k dispozici obecně sdílený výkladový základ v podobě poměrně rigidní oficiální ideologie. Podobenství se vztahuje k oficiální kultuře podobně jako karnevalová smíchová kultura k oficiální vážné.

Přes absenci hlubší reflexe groteskna v souvislosti s novou vlnou u zvolených filmových historiků (volba by měla být reprezentativní), považují grotesknost jako charakteristický rys poetiky filmů nové vlny za evidentní. Možná vychází právě z intence vytvořit alternativu uměle vytvořené kultuře socialistického realismu, která byla přese všechn optimistický pathos a kýč vážná a rigidními pravidly omezovala jakýkoliv tvůrčí vzmach. Lidové groteskno jako svobodná hra nemá daleko do nekoordinovaného bezprostřední výtrysku tvůrčí síly. Čímž mohla i bez explicitní kritiky (příkladem explicitní kritiky mohou být třeba filmy Helgeho *Stud* či *Velká samota*), jen sama o sobě podřývat vážnou kulturu, která se navíc svou podstatou ostentativně opírala o lid (a tím i nabývat alegoričnosti).

Lidový typ groteskna čerpající z karnevalové tradice se v době československé vlny projevil zejména u našich slovenských sousedů, jejichž filmy – stejně kvalitní, ba s nesrovnatelnou osobitou kvalitou – jsou u nás poměrně opomíjeny. Mám na mysli filmy Juraje Jakubiska a zejména film Elo Havetty a scenáristy Lubora Dohnala (který rovněž spolupracoval na Jakubiskově debutu *Kristova léta*), které velkou vitální silou a obrazností evokují časově i prostorově specifickou variantu smíchové kultury.

V Čechách se grotesknost projevila v obou proudech, na něž se vlna zpravidla dělí – ve formanovské škole (Passer, Forman, Papoušek) i intelektuálním směru (Schorm, Chytilová Juráček)¹²⁶ Konec konců, manifestační film nové vlny *Perličky na dně*, kam přispěli autoři

díla bývají víceznačná, čili umožňují uchopení několik podobně komplexních záměrností a nemají pouze jeden význam, který by mu autor chtěl dát. Naopak při snaze o to, aby byl jasně pochopen, může umělec lehce stvořit tendenční dílo. Snahu najít *správnou* interpretaci (intenci autora alá „co tím chtěl básník říci?“) vyvíjela na základě biografických a psychologických dat estapsychologie v 19. století. Ve dvacátém století se proti této snaze často vystupovalo jako proti „intencionálnímu bludu“.

125 „Každý mladý muž má už titulky, už žije sám, už ses ním nedá nic dělat, už jej se světa nevymažu a tak mi nezbylo, než žasnout nad tím, jak je možné, že všechno to úsilí, všechny strašné, nekonečné dny, jimiž jsem se doslova prodřel jako otrok, nezanechaly žádné stopy v tom filmu.“ In: Juráček, P.: *Deník: (1959-1974)*. Praha: Národní filmový archiv, 2003, s. 378.

126 Forman s Passerem a Papouškem bývají spojováni na jedné straně (například u Přádné, Škvoreckého, Žalmana) a na druhou bývají kladeni „intelektuálové“ Chytilová, Schorm, Němec, Jireš.

obou proudů, vychází z předlohy Bohumila Hrabala, v jehož tvorbě se grotesknost silně projevila. Ba i Hrabalovi zdroje inspirace s ním pilně pracovaly – jak díla Jaroslava Haška tak i český poetismus (pro tento avantgardní směr je jak známo příznačná inspirace cirkusem, který Bachtin považuje za nejvýraznější novodobý projev karnevalové kultury¹²⁷).

Groteskno převedl do svých adaptací Hrabalův následovník Jiří Menzel. Zejména do prvních děl – *Ostře sledovaných vlaků* a *Skřivánků na niti*. Pozdější díla zvolna zahaluje atmosféra idylky, ve které se organické spojení protikladů rozpojuje, ačkoliv grotesknost z nich nikdy nemizí. Výrazněji se projevuje ve *Slavnostech sněženek* a *Na samotě u lesa*.

Jakožto autorský rys tvorby se groteskno projevuje v dílech Vojtěcha Jasného. Již od svých prvních filmů poplatných režimu soustavně reflektuje vztah člověka k půdě. Nejprve v kolektivizačních dramatech, později poetickým, autorským snímkem *Touha*, který mapuje lidský život ve čtyřech obdobích a který má v baladičnosti výrazné rysy lidové grotesknosti (třebaže zbavené smíchu) a nakonec (jeho českého tvůrčího období) a vrcholně ve filmu *Všichni dobří rodáci*, který rovněž patří mezi slovná díla lidové grotesknosti v české filmové tvorbě, ačkoliv se tu v groteskních kulisách odehrává tragédie hlavní postavy a tím lidové groteskno naleptává romantické, nicméně obě podoby se vzájemně vyrovnávají a důležitost jednotlivce nenabývá přílišné váhy (rozpor obou podob groteskna se projevuje zejména ve scéně útoku karnevalových masek, které nemají osvobozující funkci, ale jsou hrůznými pitvory). Grotesknost výrazně evokuje výtvarné zpracování a barvení odkazující na Bruegelovy obrazy.

Formanovská škola stojí mimo jiné na pozorovacím talentu scénáristy Jaroslava Papouška a jeho dialozích. Díla jednotlivých tvůrců se ovšem liší. Zatímco tón filmů natočených samotným Papouškem či Passerem je poměrně smířlivý nebo alespoň neúčastný, Forman dospívá k silné satirické poloze.

Naopak „intelektuální směr“ nové vlny se ve svých filmech zpravidla drží romanticko-groteskní polohy a satirického ostnu, který nese individualita centrální postavy, často intelektuála, jenž zpravidla čelí vulgárnímu okolí, nepochopení a cizotě (*O slavnosti a hostech*, *Každý den odvalu*, *Návrat ztraceného syna*). Tato tendence vrcholí s tzv. černým filmem, který do sebe vstřebává atmosféru srpna 68. Mám na mysli Kachyňovo *Ucho* či Schormův *Sedmý den, osmá noc*, kde „ono“ nabývá bezmála hmatatelné podoby.

A rozhodně by neměl být opomenut Schormův film *Farářův konec* vytvořený podle

127 Bachtin, M. M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975. s. ((cit))

scénáře Josefa Škvoreckého, který vychází z tradice kramářských písní (dědictví smíchové kultury) a pracuje s komickými typy d'ábla, blázna apod.

Kategorizace v této kapitole je nutně zjednodušující a žádala by si podrobnější argumentaci. Té se však dočkají pouze dva zvolené filmy, u ostatních jsem pouze naznačil možnost podřazení té či oné variantě groteskna. Jednotlivá ztvárnění se velmi liší. Vrcholový výskyt groteskna v českém filmu během nové vlny lze možná přisoudit – mimo jiné – snaze vzdorovat Ždanavově doktríně, která uměle vytvořila estetický kánon a která diváky nahradila „lidem“¹²⁸, na základě čehož se orientace na groteskno jeví jako způsob hledání pravdy a pravdivé podoby lidu, o který se oficiální moc opírala.

128 Žalman, J.: *Umlčený film: kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Praha: NFA, 1993, 67.

IV. Praktická část (rozbory filmů)

IV.I Případ pro začínajícího kata:

Film Pavla Juráčka *Případ pro začínajícího kata* se blíží romantickému typu groteskna.

Na odpovídající způsob vnímání upozorňují již úvodní titulky doprovázené groteskními rytinami karikatur a pitoreskních výjevů zřejmě ze staršího vydání knihy Gulliverovi cesty, kterou se Juráček inspiroval.

Gulliver je postavou, která vstupuje do světa za dopravní značkou – tedy za zákaz. Podobně jako postavy ve slap-stick se tedy dostává do neznámého prostředí, ale prostředí má zcela jinou charakteristiku.

Ve slap-stick, jak bylo řečeno, se postava většinou dostává do obecně srozumitelného prostředí (např. továrny nebo mezi zlatokopy), jehož pravidla snadno chápeme a tak je nám hned zřejmé, co postava dělá špatně a proč stává směšnou (slovy Vančury: „Smáti je lépe vědět.“¹²⁹) Perspektivu ve slap-stick mívá dav.

To, že nejde o lidové a lehce pohádkové groteskno Swiftova typu, napovídá setkání s mrtvým zajícem, ne nepodobným tomu, který přivedl Alenku do karnevalové Říše divů.

Gulliver se dostává do prostředí nesrozumitelného a neuchopitelného a jedině, čeho se může divák chytit, je sám Gulliver. Na rozdíl od lidového groteskna se zde perspektiva váže k centrální postavě. Smích soucit potlačuje a naopak. Zde přistupujeme k jedinému subjektu, ztotožňujeme se s jeho optikou a soucítíme s ním. Atmosféra má charakter romantického groteskna, smíšeného s tragikou, uchopovaného individuální perspektivou.

Gulliver přichází do tohoto *nepřirozeného* světa a my se spolu s ním snažíme pochopit, jak funguje. V souhlase s romantickým grotesknem působí cize, nepřátelsky, hrůzně a hlavně nepředvídatelně. Má mrazivou atmosféru, která nutí rozum chápat, ale rozum naráží, a tak vznikají jen nejasné emoce.

Úvodní Gulliverův monolog identifikaci usnadňuje. Vysvětluje, že Gulliver sice vstoupil do známých míst a vidí známé – školu, Markétu, zápraží, ale tyto známé věci jsou něčím jiným. Tyto objekty a osoby se pak znovu vrací – i pro nás se tedy stávají známými – ale pokaždé nabývají jiný význam. Když známé předměty a osoby se chovají či působí, pocít cizoty to jen prohlubuje a spojuje nás se zmateným Gulliverem: „Všechny ty tváře, jsme znal,

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

ale nepoznávaly mě.“ Identity herců se proměňují – jako by masky měnily své nositele. Čili: pokaždé, když se něco objeví, zřejmě o tom víme skoro tolik, co Gulliver a tak jdeme s ním (o vztahu informovanosti a možnosti identifikace s postavou např. viz¹³⁰).

Z reje a šílení a různých groteskních tváří, které Gullivera obklopují a pronásledují a které křičí a otevírají huby, z prostředí, kde věci ztrácí charakteristické vlastnosti (podlaha se propadá apod.) – což principiálně odpovídá karnevalové změně navyklé funkce věcí, symbolů a slov – se Gulliver náhle dostává do prostředí, kde všichni mlčí. Začíná řetězec situací, kdy Gulliver stojí „tváří v tvář“ davu v několika podobách a ten ho zkoumá, umlčuje apod. – je mu vydán napospas.

Na ministerstvu všichni mlčí a není zřejmé proč. V podivné aule plné studentů se cizinec stává předmětem studia. Na taneční slavnosti, kde se odehrává davový národní tanec, se neúspěšně pokusí začlenit do reje. Na každém z těch míst, které na první pohled fungují naprosto náhodně, se jedinou jistotou stává, že pokud se Gulliver bude chovat přirozeně dopustí se přečinu a bude potrestán. Dav ho neustále ponižuje a nikdo mu nevysvětlí proč. V lidovém groteskně, kde panuje rovnost, patří ponižování mezi hry, v romantickém má vážný tón.

Náhodnost se později ukáže jako falešná, protože každá ze situací se řídí pravidlem – mlčením se ku příkladu na Balnibarbi v pondělí šetří vzduch. Tato pravidla ovšem zakládají neracionální důvody a bezprostředně se ze situace nedají vyvodit (což symbolizuje samu absurditu Balnibarbské byrokracie). Romanticko-groteskní vážnost zde plyne, mimo jiné, z perspektivy vyděšeného hlavního hrdiny.

Obecně se grotesknost pojí s živočišností, vitalitou a životním pohybem, ale pokud se pohyb nepřirozeně stlačuje, může bujet a drát se napovrch v hrůzných podobách. V Juráčkově filmu „ono“ bují pod zákazy, které člověka zastavují, a nahromaděný pohyb se v něm mění v tekutý vztek, který kdykoliv může přejít v amok. Na podobu groteska zřejmě měly vliv soudobé dějinné události či inspirace Kafkou (mimořádně, Kafka má pro šedesátá léta symbolický význam – libeňská kafkovská konference se považuje za jeden z mezníků procesu demokratizace směřujícího k Pražskému jaru¹³¹).

130 Neill, A.: *Empatie a (filmová) fikce*. In: *Iluminace* č. 2, 2007. Koncept identifikace tvoří nedílnou část soudobého myšlení o filmu. Zejména psychoanalyticky orientovaných teorií a vlivných kognitivních věd. V časopisu *Cinepuru* vyšel shrnující článek Heleny Bendové: Bendová, H.: *Identifikace*. In: Zdroj: <http://cinepur.cz/article.php?article=123> [cit. 15.7.2016].

131 O významu konference např. Kusák, A.: *Tance kolem Kafky: libeňská konference 1963 - vzpomínky a dokumenty po 40 letech*. Praha: Akropolis, 2003.

Řetězec situací s davem následuje série setkání s jednotlivými obyvateli Balnibarbi, postavičkami groteskními pro jakýsi bytostný (*ambivalentní*) protiklad. Potkává Landovského s kloboukem, který vůbec nic neví, ačkoliv v další chvíli ví až podivně mnoho (proč neznámá dívka pláče). Básníka, který nemá náměty ani inspiraci a později ani co říct nad svým skonem. Vynálezce, který vymyslel stroj na myšlení poháněný fyzickou námahou. Starostu, který se o nic nestará, leda o louskání ořechů aj.

Děj nemá dramatickou stavbu, ale podobně jako slap-stick představuje řetězce gagů. Akcí, které formálně odpovídají gagům, ale nevyvolávají smích. Ani nedorozumění nejsou komická. Mimo ně plní film typické situace, krátká zamyšlení či myšlenkové paradoxy v replikách postav. Typická situace zpravidla ilustruje myšlenku jako například scéna cizoložství, nedopatření způsobující pocit viny, vzpomínání na mládí nebo komentované sledování soudobých dějin (alá večerní zprávy) a smysl situace se proměňuje podle podobného principu jako významy nositelů tváří.

Vše je relativní.

Podstatnější roli než čas a naplňující se osud (*deadline*¹³²) má v groteskně hmatatelný prostor, rozprostraněnost a to, co se děje na hracím plánu, třebaže vážné hry. Vzpomeňme zmíněné slap-sticky, nebo na filmy dědice slap-sticků Jacquese Tatiho, které se zpravidla odehrávají na jasně ohraničeného plánu, s jehož překážkami se Pan Hulot potýká (*Playtime, Můj strýček, Prázdniny pana Hulota*).

Naprostou libovolnost poznávání prostoru narušuje jen jakýsi průvod či slavnost, o které se v Balnibarbi mluví a která se odvíjí v pozadí. Do popředí vystoupí ve chvíli, kdy je třeba dát statickému poznávání vrchol – nastoupí a odehraje se scéna popravky.

Ke vzbuzení diváckého očekávání, které statický děj dynamizuje, slouží otázky a přísliby pozdějších odpovědí. Například: Obyvatelé Balnibarbi se Gullivera stále tážou na pana Munodiho (což samozřejmě vzbuzuje zájem o pana Munodito a slibuje, že se pan Munodi objeví) nebo mu různí obyvatelé Balnibarbi často zaujatě vypráví o probíhající

132 Základní schéma příběhu lze uchopit i jako dvě základní síly. Prvá vychází z touhy postavy (chce něčeho dosáhnout – ať už bohatství, dodržení slibu apod. a narativ jí na cestě k vytouženému cíli klade překážky) a druhá na deadline, nejzazší časové mezi (tou může být konec světa, smrt apod. a narativ naopak překážkami časovou mez přibližuje). Mimochodem, těmito dvěma silám odpovídají dva tělesné stavy – telický a paratelický (reverzální teorie M. J. Aptera). Zatímco první se aktivuje, když se člověk orientuje na cíl (budoucnost), druhý při orientaci na průběh (na budoucnost). Převedeme-li úvahy z psychologie (osobnosti a motivací) do psychoanalýzy, může s jistou rezervou hovořit o erotu a thanatu či abstraktních úvahách o tvoření a božení.

slavnosti.

Na vrcholu slavnosti Gullivera spolu s některými postavičkami soudí za porušení pravidel, která jsme dosud nemohli pořádně pochopit, přičemž slavnost dospívá k vrcholnému rituálu – jako by se popravovalo pouze proto, že ti frustrovaní dodržováním nesmyslných pravidel touží po popravě těch, kteří tato nesmyslná pravidla nedodržovali *stejně* jako oni, ať je porušili ve jménu svobody nebo omylem (blázen, cizinec, děvka, básník).

Závěrečnou část filmu tvoří návštěva Laputy, jejíž tajemství poutá pozornost a budí očekávání, ale ta, jak to u vzdušných zámků bývá, zklamou. Díky zklamání se jedná o scény poněkud vyprázdněné, často pouze s funkcí vysvětlit podivné chování nebo pravidla Balnibarbi.

Pozornost tentokrát poutá spíše Gulliverovo chování, který, zmatený zkušenostmi Balnibarbi, se v poměrně přirozeném prostředí Laputy začne chovat jako v Balnibarbi – mechanicky *našponovaný* pravidly reaguje nepřirozeně na přirozené dotazy. Když se nakonec vrací do Balnibarbi, nikdo mu nevěří, protože všichni dávají přednost vlastní představě před skutečností. Vyznění co do myšlenek mrazí, emocionálně tak silné není. Možná byl Juráček opravdu příliš chytrý pro tvorbu filmů.¹³³

Závěrečná domněnka pochází z Juráčkova deníku, pozoruhodného svědectví jak doby, tak Juráčkovy tvorby. Nahlédněme, zda se záměrnost, kterou jsme z hlediska grotesknosti probrali, blíží Juráčkově autorské intenci.

V záznamech, ve kterých se o filmu hovoří (hovoří o něm nejčastěji jako o *Gulliverovi*), můžeme zaznamenat postupnou proměnu od úvodní myšlenky: „Začal jsem groteskou, to bylo na jaře, a nyní se mi scénář mění v poetický, pohádkový příběh. Gulliverův osud navíc dostává rozměry tragédie a já se bojím, že se to k jeho postavě, jak jsem jí zatím napsal, nehodí. Nesvěřil jsem mu žádné poslání, nemá žádný dramatický úkol a tragédie by tudíž vyzněla do prázdna.“¹³⁴

Sám Juráček hovoří o groteskně jako žánru s určitými zákonitostmi. Mluví o groteskní oběti a tvrdí, že zůstane v žánru, když: „Gulliver se musí pro něco nebo pro někoho obětovat,

133 „Jireš, když viděl Gullivera, řekl: „Ten film mi dokazuje, že Pavel je příliš chytrý, než aby mohl dělat filmy.“

Je přesvědčen, že nejsem schopen udělat dobrý film, pokud budu uplatňovat inteligenci a rozum.“ In: Juráček, P.: *Deník: (1959-1974)*. Praha: Národní filmový archiv, 2003, s. 670.

134 Juráček, P.: *Deník: (1959-1974)*. Praha: Národní filmový archiv, 2003, s. 444.

a já ze vzrušené záležitosti musím udělat směšné a zbytečné gesto.“¹³⁵

Nehledě na to, že chápe groteskno jako žánr (ostatně, kdoví jak chápe žánr?), Juráček rozlišuje, co je standardní pro tragično a co pro groteskno a domnívá se, podobně jako já zde, že se s romantickým groteskem snoubí ponížení.

„Počítal jsem dokonce i s citacemi nebo parafrázemi Michelangela, Botticeliho, Brueghela a Bosche... Ale nyní se ukázalo, že jsem ten film napsal jinak, Gulliver se stal jeho subjektem, všechny příhody a postavy jsou jeho intimní záležitost, vykládá je on, a nikoliv autor, takže je nutné vidět všechno očima Gullivera a nikoliv očima, jež Gullivera pozorují.“¹³⁶

Zde Juráček naopak zaznamenává rozdíl mezi dvěma druhy groteskna a typem perspektivy, která je odlišuje. Nejprve chtěl vycházet z Brueghela a Bosche (zřejmě karnevalového pojetí) a sdílené perspektivy nebo alespoň distancované od centrální postavy, ale konstatuje, že nakonec dospěl k perspektivě individuální. Dále Juráček uvažuje, že by si od Gullivera odpočinul v něčem realistickém¹³⁷, což naznačuje, že groteskno nechápe ve smyslu lidového groteskního realismu ale jako nepřirozené, romantické.

Později, ne už o intenci, ale ve zpětné reflexi hotového díla Juráček hovoří takto: „Dopsal jsem scénář o vánocích 1966, slovo jsem na něm nezměnil, natočil jsem přesně jen to a jenom to, co bylo napsáno. A přece svět, jenž nyní na plátně vidím, je světem roku 1969 – toho roku, v němž se vylíhly nestvůrky Hieronyma Bosche.“¹³⁸

Dějinné události se tedy podle Juráčka ve filmu projeví v mrazivé atmosféře a možná jen podtrhly charakter romantického groteskna a odstranily zbytky lidové jásavosti a radostnosti, ve Swiftově díle patrné.

Juráčkovo dílo tedy zastupuje romantické groteskno, jehož perspektivu nese jednotlivec.

IV.II Hoří má panenka

Film *Hoří má panenka* nelze považovat za ukázkového zástupce lidového groteskna, takového bych hledal spíše mezi filmy slovenské nové vlny. Například *Slávňosť v botanickej záhrade* představuje příklad vitalismu, jásavé karnevalové kultury, která ukazuje lidovost v naprosto jiném ohledu, než jak se o ni opírá pruderní oficiální politika – jako svobodný

135 Tamtéž, s. 446.

136 Tamtéž, s. 465.

137 Tamtéž, s. 475.

138 Tamtéž, s. 650.

festival plnosti a živosti, jako výsměch smrti – prostor Babindolu stojí proti Balnibarbi.

Hoří má panenka taktéž pracuje s lidovým grotesknem ale podvrtným způsobem, protože ukazuje lid kriticky. A snad se blíží onomu přechodnému Cervantesovskému grotesknu, kde všelidovost rozleptává vlastnictví a individuální tělo se svými potřebami a kde ze spojení těchto opozit vyrůstá nová ambivalence.

Při popisu geneze filmu Forman tvrdí, že scénář začal vznikat poté, co s Papouškem navštívili venkovskou zábavu. Měli zde odpozorovat většinu základních situací (požár, volbu královny krásy krádež v tombole) a ty poté ze stejného zdroje rozvíjeli – Forman několik týdnů navštěvoval hasiče.¹³⁹ Rozdíl vůči Juráčkovi, jehož scénář byl plodem fantazie a polemiky s předlohou, je zřejmý. Rozdílný princip tvorby jako by vedl k rozdílným výsledkům, protože Juráček jako intelektuální individuum se jeví být bezvýhradným autorem svého díla, na rozdíl od Formanovy spolupráce s Papouškem, naturščíky a jejich vyprávěními. Co se žánru týče, Forman hovoří o realistické komedii.¹⁴⁰ Já se domnívám, že jde o komedii stvořenou v duchu groteskního realismu.

Z Formanova životopisu bych ještě citoval slova, která podporují hypotézu o intenci novovlnných tvůrců demytizovat oficiální představu lidu. Forman konstatuje, proč si italský produkční po shlédnutí hrubého stříhu rozmyslel *Hoří má panenka* financovat: „Italský milionář a straničtí aparátčící měli stejně falešně sentimentální představu „obyčejného člověka“, toho mýtického zaklínadla špatných filozofů, protože žádný z nich nevěděl, jak lidi normálně žijí a uvažují.“¹⁴¹

U Formana podobně jako u Juráčka dostaneme obdobnou nápovědu, jak se na film naladit. Mám na mysli plachtu s ilustrací hasičů, kterou v úvodní scéně upalováním zdobí chlap na žebříku. Scéna předznamenává celý děj – obraz celý vzplane a hořící ilustrace hasičů signalizuje jejich neúspěch; dojde také k první krádeži z tomboly i rozpačitému výstupu staříka. Ilustrace se výtvarným stylem blíží Ladovým či Boudovým kresbám, které jsou podle mne plodem lidového groteskna (vycházející z lidových dřevorytů jarmarečních a kramářských písní 19. století). Podstavíme-li vedle sebe vodníka Ladova a Panuškova odhalí se nám tím rozdíl mezi výtvarným ztvárněním dvou podob groteskna.

139 Forman, M., Novák, J.: *Co já vím?, aneb, Co mám dělat, když je to pravda?* Praha: Bookman, 2007, s. 210-211.

140 Tamtéž, s. 212.

141 Tamtéž, s. 214.

Hoří má atmosféru groteskní ambivalentnosti, ve které se opozita pojí do neoddělitelné jednoty. Například základní „zápletka“ – komické organizování volby královny krásy – evokuje Bachtinův příklad těhotné stařeny. Tlupa staříků tu jak houf mlsných kocourů pronásleduje mladá děvčata a na lov plýtvá zbytky vitální síly. Podobně se jeví i motivace oslavy. Pořádá se, aby oslavila umírajícího na rakovinu. A když se artefakt z úvodního obrazu filmu v posledním obrazu (pointa) předává vykradený staříkovi, jehož si při oslavě na jeho počest nikdo ani nevšiml, mísí se lidská tragédie s komičností těch, co ji umožnili.

Ve struktuře dominují charaktery postaviček nad dějem. I ony mají ambivalentní ráz – jsou to hlídači, co nic neuhlídají, postavy, co křičí, že neřvou, nebo co lžou, že nelžou.

Po titulcích vstupujeme přímo na oslavu. Nemáme žádnou konkrétní perspektivu, respektive není tu žádná centrální postava, se kterou by se naše perspektiva mohla ztotožnit, přijímáme perspektivu davu. Dav ohraničuje prostor slavnosti, tedy kulturák, a řídí jediné pravidlo slavit. Podobně jako u Juráčka mapujeme prostor, ale nikoliv pohledem ztotožněným s centrální postavou ale skrze pohled těkající kamery, která se může každou chvíli spojovat s někým zevnitř davu. Bavíme se veselím a jásosem.

Postavičky se tu kupí, mění, probíhají, kamera nám nevnucuje hledisko ani postoj a tak se zaměřujeme podle libosti podobně jako při prohlížení děl jmenovaných malířů (třebaže vedení kamerou méně svobodně) – Lada i Bouda hojně kreslili davové scény. A porovnáme-li jejich plátna s Brueghelovými, vynikne z odlišností na pozadí shod novodobější podoba lidového groteskna, která se ostatně – jak naznačuje Bachtinův text – stále mění a vyvíjí. Pro tyto malíře jako by bylo příznačné, že postavičky zobrazují s dávkou sympatie, jakoby z nitra davu, zrovna tak, jak nám z počátku film *Hoří, má panenka* nabízí perspektivu davu. Jsme na oslavě, bavíme se hrou.

Jedna ze základních zápletek – organizace volby královny krásy – má charakter parodie na oficiální rituál – v malém dělají hasiči to, co činí velký svět. Hledat objekty parodie, na které cílili dávné smíchové rituály (kněžský řád), by bylo kontraproduktivní (jako jsou v dnešních Čechách vtipy o křesťanství). Jde tu nicméně o parodii na mocenský rituál. Mít obdivuhodnou krásku od pradávna symbolizuje moc, což v povrchních dobách jen nabývá na „vážnosti“ či prestiži.

Ondříčkova kamera často zabírá rozličná uskupení ve stylu zmíněných výtvarníků a seskupení lokálních královen krásy patří mezi ně. Výběr typů si zaslouží obdiv a „výtvarné kvality“ jejich tváří patří mezi mnohé kvality filmu. Většina postav je komická, aniž by

musela cokoliv udělat – mají vyvalené oči, obrovské nosy apod., přesně podle groteskní estetiky. Dívky jsou na tom podobně – ta je příliš chlapecká, ta příliš vysoká, další má příliš širokou pusou, jiná je velmi kulatá apod.

Situace vychází z tělesnosti těchto hmotných postav a hlavní motivací jsou *přízemní* pudy – najíst se a napít; dle známé a Bachtinem citované, fráze: „Žili, pili, dobrou vůli měli“.

Vše v *Hoří má panenka* souhlasí se smíchovou kulturou. Výtvarno, tedy kamera, i situace, tedy děj, akcentují bující tělesnost. Ať kamera nabízí subjektivní pohled, když staříci hledají na slavnosti fetiše v podobě prsou či nohou, nebo když hlídač nalezne místo ukradené tomboly pár při milostných hrách. Detaily různých částí těla se montáží zhmotňují v jedno karnevalové tělo.

Mezi oslavenci panuje rovnost. Konflikty, ke kterým dochází, jsou zdánlivé a řeší se rychle, aby se rovnost davu uchovala. Jediná nerovnováha nastává, když jsou hasiči nazváni pitomci. V tu chvíli si uvědomí svou hodnotu, přestávají být „lidmi mezi lidmi“, převýší neurvalce, čapnou ho a vynesou, neboť oni bál organizují a tak stanovují pravidla. Komičnost narušuje náhlá vzpomínka na vážnost (podobně: o politice by se při pitce v hospodě mluvit nemělo). V jiných situacích nadávky náleží hře: jeden poví druhému, že je hnusný, jiný jinému, že je hajzl – což se familiárností podobá řeči, kterou se podle Bachtina mluví při karnevalu.

Masa se jeví jako nekonečně proměnlivá, přesto jistou zákonitost má a to fyzikální. Působí tu obdoba zákonu setrvačnosti, který udržuje rovnováhu – pokud má někdo o něčem rozhodnout, nikdo si za ničím nestojí, a pokud kohokoliv obtěžká břemeno rozhodnutí, přehodí ho na jiného nebo zahraje do ztracena. Nikdo neuplatňuje principy (např. hodnotu), všem vládne pudová přirozenost. Jsou nositeli přírody v její absolutní proměnlivosti, která konec konců může znamenat přizpůsobivost.

Nikdo nechce z masy vystoupit. Zřejmě se to projevuje i v situaci, kdy mají dívky kvůli volbě královny krásy vyjít na pódium, ale žádná nechce opustit bezpečí davu. Vystoupit a ztuhnout pod tíhou všech upřených pohledů; jedince by pak mohl dav v nepřirozené situaci bičovat smíchem.

Nutno si hrát, slavit a přizpůsobit se. Perspektiva masy nakonec ukazuje jako nejměšnějšího poctivce, který chce vrátit tlačenu ukradenou vlastní ženou, přičemž ho málem trefí šlak, neboť ho při páchání poctivosti odhalí – v ten okamžik se pravděpodobně mnohým z diváků perspektiva masy odcizí a poctivec se stává tragickou postavou.

Dynamiku ději poskytují pudy a vývoj slavnosti k vrcholu, opití se, orgasmu, což jde proti oficiálnímu honorování staříka, který pokojně očekává svou chvíli, aby nic nepokazil – jako by neviděl, že slavnost nemá nic z jím očekávané důstojnosti (ztuhlý v minulosti, v představě, možná již ve smrti). Situace vycházejí z postav a motivace děj neposouvá. Posun obstarává zákonitost oslavy, tedy plesu. Požár nelze považovat za deus ex machinu – pro dřívější ohlášení a navíc deus ex machina „funguje“ v tragédii. Požár započíná proměnu, tragédie teprve začíná.

Finální katarze pak nevychází z děje a z proměn postavy, se kterou se identifikujeme, ale z proměny naší perspektivy (což stále odpovídá Aristotelově anagnorizi spojené s peripetií, ačkoliv nezakotvené v centrální postavě). K proměně nedojde v postavách, ale v nás a ony, stále stejné, se ukazují v novém světle. Zůstávají komické, dokud se nás netýkají, dokud si hrají, ale jakmile hru naruší skutečnost a vážnost, komičnost mizí a lidové groteskno se mění v romantické a postavy a postavičky, pro svou malost komické, získávají na obludnosti, protože se na tragédii podílí. Všechna familiárnost mizí a ony se zabarvují nebezpečnou cizostí.

Jakmile propukne požár, bezstarostné chování ala „nehas, co tě nepálí“ odhaluje rub. V situaci, kdy si hostinský od postiženého požárem půjčuje stůl, aby mohl čumilům prodávat pivo a kdy hlídač nechce postiženého na ples pustit v podvlíkačkách, protože nemá kravatu, a kdy moderátor hovoří o solidaritě, ačkoliv věci, které má postižený dostat, se rozkradly, dostává nesoucit davu, o kterém Bergson hovoří, obludné rozměry. V tu chvíli jako by se plodná zem měnila v Bergsonovskou hmotu.

Formanův film ukazuje klady a zápory v organickém spojení, jásot a malé radosti lidu i jeho bytostný nesoucit. Tragickou postavou, se kterou se můžeme ztotožnit, se v poslední části stává poctivý hlídač, který se navzdory davu – třebaže potají, potmě – vydává vrátit, co jeho manželka ukradla, načež odhalen se dostává do spirály výčitek – dav se proti němu obrací. Ukazuje se negativní poloha lidové podoby rovnosti, kdy nikdo nesmí vyčnívat (positivně, ani negativně). Na což poukazuje i Bergson v závěru své eseje. Lidové groteskno se změnilo v romantické. A kocovina se dostavila, aniž by oslava skončila. V závěrečném oficiálním předání prázdné krabice doznívá tragi-komično, které podtrhuje ambivalentní spojení obou groteskních perspektiv.

Konečný postoj se tedy blíží romantickému grotesknu. Satirické poloze. Všelidovost se tu jeví jako povrch, pod kterým se skrývá egoismus (ambivalence, která se podle Bachtina

začíná projevovat u Cervantese se u Formana rodí ve zkratce – všechnu všelidovost smutně pohřbívá touha po vlastnictví). Forman podle mne postihuje základní ambivalenci masy jako základu oslav života a její spojení s proměnlivostí přírody na jedné straně a na druhé straně její setrvačnost propojenou s homogenní rovností (která netoleruje odlišnost). Tohoto „zákonu“ masy bylo mnohokrát zneužito a způsobil došlo díky němu k tragédiím mnoha jednotlivců. Jedná se o zákon protikladný k soucitu, na němž díky křesťanství i jemu navzdory vyrostla naše západní civilizace.

Bytostný paradox Forman ztvárňuje velmi přesně a tak i vyvolaný ambivalentní pocit má sílu a groteskno jakožto metafyzická kvalita vysokou intenzitu.

V. Závěr

Skončím, kde jsem začal, u tvrzení, že kategorie hrají podstatnou roli při vnímání filmů. Zařadit film do špatné kategorie znamená film špatně vnímat – jako hrát házenou s pravidly fotbalu. A pokud se konkrétní film těžko zařazuje, například – western se promění v průběhu ve scifi – mohou být diváci s malou tolerancí vůči víceznačnosti¹⁴² naštvaní. V takových případech si totiž musí osvojovat pravidla vnímání v průběhu hry.

Diváci s malou tolerancí vůči víceznačnosti bývají rádi ve svých zvyklostech utvrzování a vezmou za vděk ku příkladu nekonečný seriál. Groteskno však – lidové i romantické – má bytostně mezi-kategoriální charakteristiku a tak si tito nejspíš nepřijdou na své. Ovšem, groteskno může být stvořeno i na poměrně konvenčních základech, ze kterých teprve jakožto metafyzická kvalita vyvstane.

K mezi-kategoriálnosti lze přistoupit dvojím způsobem – zkušenost mimo kategorie může být nepříjemným prožitkem cizoty a nejistoty, která děsí a už už nutí vymýšlet kategorie (viz příklad¹⁴³); ale i okamžikem svobody, který oprostí uže od každodenních zvyků a rituálů.

Groteskno neuspokojí ty, jež chtějí jistotu – je ambivalentní – relativizuje a ukazuje skutečnost jako mnohostrannou a složitou.

Vzhledem k velkému výskytu groteskna v době prudérního komunismu, který se snažil zjednodušit svět na několik málo pravd, se lze domnívat, že se odvíjí od podoby světa, která se nabízí nebo ukazuje. Zjednodušuje-li se svět, touha po osvobozujícím grotesknu zřejmě bude růst. A bude-li svět ukazovat svou mnohotvárnost a neuchopitelnost může romantické groteskno ztvárňující svět jako bizarní a nepřátelský poskytnout tón k souznění. Mimochodem, groteskno jako alternativa oficiální kultury se neobjevovalo pouze v mladém filmu šedesátých let, ale rovněž v undergroundu období normalizace (ať v dekadentní poezii Ivana Marina Jirouse, Egona Bondyho či J. H. Krchovského nebo také v hudbě Plastic People of the Universe a výtvarnu Karla Nepraše apod.)

142 Tolerance vůči dvojnáznosti či víceznačnosti či složitosti bývá v psychologii považována za základní faktor tvořivosti (s věkem klesá). Tvůrčí osobnost potřebuje větší míru neznámosti, aby pocítila obavu, naopak dovede shledávat cizotu jako zajímavou. Dacey, J. S., Lennon, K. H.: *Kreativita*. Praha: Grada, 2000.

143 Vzpomeňme ku příkladu soudobé vyhocené diskuze o imigraci, které, zabarvené obavou z cizího, plodí kvanta kategorií – často obavou expresivně zabarvených – např. sluníčkář, xenofób, muslimák. Kategorie může poskytovat identitu, pocit bezpečí. Leží i v základu subkultur, definuje a subkultury se k ní otevřeně hlásí. Mezi subkulturami zaujímají zajímavé místo tzv. hipsteři, kteří se hlásí k mezi-kategoriálnosti, na základě čehož kategorie začala sloužit k popisu jakéhokoliv „podivného“ oblékání či chování mládeže.

Groteskno je nálada. O psychologickém vztahu k umění hovoří ve své práci *Abstrakce a vcítění* Wilhelm Worringer. Pokud se podle Worringer jeví svět jako vhodné místo k životu, umění se blíží naturalismu, oblým vitalistickým tvarům a my máme tendenci k vcítění; naopak v nejistotách lneme k jistotě, které poskytuje geometrické abstrakce.¹⁴⁴ Analogicky v grotesknu. Přitom jednotlivec nemusí s obecnou náladou souznít, a tak obě nálady mohou existovat vedle sebe – jako oba typy groteskna.

Groteskno tedy jako žánr nespočívá v dramaturgické stavbě, ale velkou roli hraje vnímání – zahrnuje perspektivu i stavbu – klade nárok na spoluúčast. Mimo-kategoriálnost nevybízí k libovolnému vnímání, ale naopak ke snaze o chápání. Máme-li pochopeno, můžeme se sice smát, ale „lépe vědět“ neznamená, že smějící skutečně ví, možná si to pouze myslí.

Konkrétní groteska (od groteskna, vyjadřující groteskní pohled na svět) si žádá konkrétní způsob vnímání – má ho v sobě obsažený (podobně jako kladivo nese jakožto primární funkci zatloukání, ale můžeme si jím vyzdobit stěnu). V grotesce může být tragické bráno lehkovážně nebo běžné tragicky. Vnímat slaps-stick způsobem romantického groteskna – tedy vážně – sice lze, ale bude to jako se smát Gulliverovi.

Samozřejmě groteskno nepokrývá všechny případy mezi-kategoriálnosti ve filmu. Třeba autorská režie bývá mezi-kategoriální z hlediska žánrů (předpokladů vnímání). Režisérské filmy si pak často vynucují kategorii vlastní – např. Lynchovy filmy, Jarmushovy filmy či filmy bratří Coenů (ti často s žánrem vědomě pracují a záměrně jeho meze překračují). Groteskno je mezi-kategorální z hlediska dramatického druhu – nejde ani o tragédii (či drama, jak se často říká), ani komedii. A tak kategorie, které groteskno vymezují, tedy i kategorie tohoto textu, mají nutně roli pouze orientační.

Groteskno představuje pohled na svět, který může být ztvárněn různými žánry a uměleckými druhy. Jistě se nabízí otázka o vhodnosti sdružovat dvě tak rozdílné varianty groteskna jedním pojmem. Já se domnívám, že chaos, který to pojmu přináší, mu přísluší. Chaos znamená pohyb a pohyb je život.

¹⁴⁴ Worringer, W.: *Abstrakce a vcítění*. Praha: Triáda, 2001.

Seznam použité literatury:

Monografie (teoretické spisy):

Aristoteles: 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.

Dacey, J. S., Lennon, K. H.: Kreativita. Praha: Grada, 2000.

Douglas, M.: Čistota a nebezpečí. Praha, Malvern, 2014).

Kant, I.: Kritika soudnosti. Praha: Odeon, 1975.

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

Nietzsche, F.: Zrození tragédie z ducha hudby. Praha: Vyšehrad, 2008, s. 34.

Nietzsche, F.: O životě a umění. Praha: Jan Pohořelý, 1943.L

Schopenhauer, A.: Svět jako vůle a představa. Pelhřimov: Nová tiskárna, 1998.

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

Volek, E.: Znak - funkce – hodnota. Praha: Paseka, 2004.

Worringer, W.: *Abstrakce a vcítění*. Praha: Triada, 2001.

Monografie (historické práce, biografie, deníky):

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

Forman, M., Novák, J.: Co já vím?, aneb, Co mám dělat, když je to pravda? Praha: Bookman, 2007.

Juráček, P.: Deník: (1959-1974). Praha: Národní filmový archiv, 2003.

Lukeš, J.: Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945-2012). Praha: Slovart, 2013.

Kusák, A.: Tance kolem Kafky: liblická konference 1963 - vzpomínky a dokumenty po 40 letech. Praha: Akropolis, 2003.

Ptáček, L.: Panorama českého filmu. Olomouc: Rubico, 2000.

Žalman, J.: Umlčený film: kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu. Praha: NFA, 1993.

Sborníky textů:

Bernard, J. (ed.): *Tartuská škola, sborník filmové teorie*. Praha: Národní filmový archiv, 1995.

Forková, V, K., Chamonikolas (ed.): *Romantyzm a romantismus. Metamorfózy a analogie romantismu v moderní polské a české literatuře*. Praha: Ústav české literatury a literární vědy, FF UK, 2008.

Kyloušek, P. (ed.): *Znak, struktura, vyprávění*. Brno: Host, 2002.

Nezval, V. (ed.): *Ani labuť ani Lúna*. Praha: Concordia, 1936.

Přádná, S., Škápová, Z., Cieslar, J.: *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let*. Praha: Pražská scéna, 2002.

Časopisy:

Altman, R.: *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. In: *Iluminace* č. 1, 1989.

Altman, R.: *Obaly na vícero použití. Žánrové produkty a proces recyklace*. In: *Iluminace* č. 4, 2002.

Carroll, N.: *Podstata Hororu*. *Iluminace*, č. 3, 1993.

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

Thompson, K.: *Neoformalistická filmová analýza, jeden přístup, mnoho metod*. In: *Iluminace* č. 1, 1998.

Encyklopedie, přehledy, slovníky, skripta:

Antologie textů k úvodům. Praha: FAMU, 2006.

Daniel, F.: *Stručný přehled vývoje evropských dramatických teorií*. Praha: SPN, 1965.

Daniel, F.: *Žánry ve filmu*. Praha: SPN, 1963.

Filosofický slovník. Nakladatelství Olomouc, Olomouc 1998, s. 191.

Kališ, J.(ed.): Problematika filmových dramatických forem Praha: SPN, 1984.

Kratochvíl, M. V., Daniel, F.: Praktická dramaturgie. In: ABC scenáristiky. Praha: SPN, 1964.,

Kratochvíl, M. V., Dvořák, A. F., Daniel, F. Cesty za příběhy. (Praha: SPN, 1964).,

Mathausová, M.: Několik poznámek na okraj scénáře. Praha: SPN, 1989.

Muller, G.: Dramaturgie divadla a filmu. Praha: SPN, 1957., Novotný, F.: Chcete psát scénář? Praha: FAMU, 2000.).

Nunning, a., Trávníček, J., Holý, J.: *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce / osobnosti / základní pojmy*. Brno: Host, 2006, s. 279

Souriau, É.: *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994, s. 396.

Elektronické zdroje:

Bendová, H.: *Identifikace*. In: Zdroj: <http://cinepur.cz/article.php?article=123> [cit. 15.7.2016].

Burbín, M.: *Opulentní Mládí mění umělecký film v masovou zábavu*.
Zdroj:<http://magazin.aktualne.cz/kultura/film/recenze-opulentni-mladi-meni-umelecky-film-v-masovou-zabavu/r~3201399a6dc711e5a705002590604f2e/> [cit. 15.7.2016].

Fila, K.: *Skřítek. Navzdory snaze nedomoderní groteska*. Zdroj:<http://cinepur.cz/article.php?article=105> [cit. 15.7.2016].

Foll, J.: *S Poupaty do kin přišel kaleidoskop zmarněných nadějí a grotesknost a la Forman*.
Zdroj:<http://art.ihned.cz/film-a-televize/c1-54910600-poupata> [cit. 15.7.2016].

Gregor, J.: *Díra u Hanušovic má pravdu, i když hodně groteskní*. Zdroj:
<http://magazin.aktualne.cz/kultura/film/recenze-dira-u-hanusovic-ma-pravdu-i-kdyz-hodne-groteskni/r~3f944bae073111e48ade002590604f2e/> [cit. 15.7.2016].

Spáčilová, M.: *Mnichov Petra Zelenky jako groteska. A ještě o dost víc*. Zdroj:
http://kultura.zpravy.idnes.cz/ztraceni-v-mnichove-recenze-dp8-/filmvideo.aspx?c=A151020_114610_filmvideo_vha [cit. 15.7.2016].

KFS FF UK: *Film a žánr. Historická nastínění vývoje konceptu*. Zdroj:

<http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/zanr.pdf>

Vítková, K.: *Tristně groteskní Operace Dunaj. Film nezachránil ani Jiří Menzel.*

Zdroj:<http://www.koule.cz/cs/clanky/tristne-groteskni-operace-dunaj-film-nezachranil-ani-jiri-menzel-1058.shtml> [cit. 15.7.2016].

Vyskočil, T.: *Ponuré filmy režiséra Tima Burtona.*

Zdroj:<http://www.ceskenoviny.cz/zpravy/ponure-filmy-reziser-tima-burtona/9335> [cit. 15.7.2016].