

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Katedra stříhové skladby

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Stavba gagu v tvorbě skupiny Monty Python

Matěj Sláma

Vedoucí práce : Mgr. Jiří Dufek

Datum obhajoby: 14. 9. 2016

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
FILM AND TELEVISION SCHOOL

Department of Editing

BACHELOR THESIS

Construction of a gag in the works of Monty Python

Matěj Sláma

Supervisor: Mgr. Jiří Dufek

Date of Defence: 14. 9. 2016

Degree: BcA.

Prague, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Stavba gagu v tvorbě skupiny Monty Python

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

Praha, dne

Upozornění

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

Abstrakt

Cílem této práce je analýza montypythonovské komiky. Rozebírám funkčnost komiky této skupiny jak po stránce dramaturgické, tak formální, která se mírně liší v jejich televizní a filmové tvorbě. Zaměřil jsem se na strukturu jejich gagů, v čemž navazují na tradici němé grotesky a kde se naopak projevuje specifické uchopení tohoto komediálního tvaru. Gag můžeme označit za její nejmenší skladebnou buňku. V první části práce analyzuji principy fungování gagu obecně, ve druhé části pak porovnávám, jakým způsobem s ním pracuje tato britská humoristická skupina a to demonstruji na ukázkách jak z televizního seriálu, tak hraného filmu.

Analýzou jsem došel k zjištění, že to, co tvoří montypythonovský gag originálním, není absence pointy, ale zcizování, které pracuje s divákovým očekáváním a jeho chytrým narušováním.

Abstract

The goal of this thesis is analysis of Monty Python's comic. I do analyse the functionality from the dramaturgical point of view on the one hand and the formal structure on the other hand, that is slightly different in the film production and in the TV production. I am focusing on the gag structure, following the tradition of the mute slapstick comedy, where you can also see their specific point of view of this film genre. Gag is the smallest part of this genre. In the first part of my thesis, there is an analysis of the gag principle in general, in the second part I compare how is this British humour group working with gag and I illustrate it on the examples from the TV serial and from the movie.

From the analysis, I realized that it's not the absence of the point, but the distancing effect, what makes Monty Python's gag so original.

Obsah

1. Úvod.....	2
2. Význam slova gag.....	4
3. Definice pojmu gag ve filmu.....	5
4. Dramaturgická struktura gagu.....	6
4.1 Vnitřní struktura gagu.....	6
4.2 Druhy gagu.....	7
5. Monty Python.....	9
5.1 Co je Monty Python.....	9
5.2 Členové.....	9
6. Monty Python a absurdní gag.....	13
6.1 Absurdita v gagu Monty Python.....	13
6.2 Absence pointy.....	14
6.3 Existencialismus Monty Python.....	15
8. And now for something completely different aneb Analýza gagu Monty Python – TV seriál Létající Cirkus vs. film Život Briana.....	18
8.1. Mrtvý papoušek.....	19
8.2. Život Briana.....	22
9. Závěr.....	24
10. Použité zdroje.....	25
10.1. Seznam použité literatury.....	25
10.2. Seznam použitých internetových zdrojů.....	25

1. Úvod

Začátkem roku 2015 spustila skupina Monty Python internetový prodej lístků na svoji live show. Dvacet tisíc lístků se vyprodalo za 43,5 vteřiny.¹ Jejich skeče se staly pro určitou skupinu diváků naprosto legendární. Právě pro tyto skeče se často používá termín “gag.” Gagy se staly součástí popkultury. Mnoho lidí je schopna je citovat, přehrávat (švihlá chůze) a jejich estetika se stala rozpoznatelným stylem. Monty Python vytvořili svůj první skeč v roce 1969, přesto jsou stále aktuální. Nestárnou. Tajemství jejich komiky pramení ze svébytného uchopení gagu. V čem posunula skupina Monty Python gag dál od vtípu prvních grotesek? Na jakých principech vybudovali a zdokonalili svůj humor? Je to jenom něco na výsost anglického nebo navazují na širší, světovou tradici? Rozhodně se těmto šesti komikům podařilo posunout možnosti televizního a posléze i filmového humoru za hranice tradiční komedie. Stali se vzory dalším generacím scénáristů a režisérů, kteří na jejich tvorbě vyrostli.²

Cílem této práce je analýza montypythonovské komiky. Přestože se primárně jednalo o televizní zábavu, která v době svého vzniku měla konkrétní politické konotace, tak její poselství je aktuální i dnes. Nebo jinak: jejich vtípům se smějeme i dneska. Tudíž nesou nadčasovou hodnotu. Směje se dítě i postarší intelektuál. V sedmdesátých letech či v dvacátém prvním století. V této práci rozebírám funkčnost montypythonovské komiky jak po stránce dramaturgické, tak formální, která se mírně liší v jejich televizní a filmové tvorbě. Zkoumám strukturu jejich gagů navazující na tradici němé grotesky, kterou i vědomě citují. Komedie je jedním z nejstarších a nejrozšířenějších dramatických tvarů. Gag můžeme označit za její nejmenší skladebnou buňku. V první části práce se nejprve pokusím zanalyzovat způsob, na jakém principu funguje gag, ve druhé části pak porovnat, jakým způsobem s ním pracuje tato britská humoristická skupina.

Práce na filmové komedii je pro střihače často velkou výzvou. Není nic smutnějšího než komedie, u které se nikdo nezasměje a v divácích zůstane jenom pocit trapné rozpačitosti. Do jisté míry je humornost daná citem, na druhou stranu tvůrce navazuje na tradici a filmový žánr, který se vyznačuje specifickými postupy. V této práci chci přiblížit, jak se to podařilo revolučním (a dnes již klasickým!) Monty Python a v čem se dnešní autoři mohou inspirovat na struktuře jejich gagů.

¹ TUREK, Pavel. Monty Python. *Respekt speciál*. Géniové, politici, vrazi. Ročník II, č.2/2016, *Economia*, a.s., 15. 6. 2016, str. 122 – 129. ISSN 2336-6001.

² tamtéž

A přeci, Monthy Python začali svou kariéru v sedmdesátých letech, v době, kdy se v Anglii plně prosazoval kapitalismus a vládlo vědecké myšlení. Době, která hledala na všechno počitatelnou a jasnou odpověď nastavil zrcadlo s připomínkou, že ne všechno je měřitelné, že ne na všechno můžeme najít odpověď. Vždyť proboha/ oh-brien/ jsme jenom lidi.

“Komično je mimovolné. Stává se neviditelné sobě samému a viditelné všem.”³

³ BERGSON, Henri. *Smích*. Praha: NAŠE VOJSKO, 2012, str.23 , ISBN 978-80-206-1249-6.

2. Význam slova gag

Výraz gag pochází původně z anglického slova a běžně se v češtině nepřekládá. Doslovných překladů slova gag může být více, například roubík do úst, mluvení s patra (na jevišti), lež, komický kousek, případně ve tvaru “to gag” nabývá významu zacpat někomu ústa, improvizovat nebo podvést někoho.⁴

“Termín gag nevynalezli filmaři. Dávno před tím, než se na plátně objevily první pohyblivé obrazy, označovalo slovo gag v anglosaském hereckém žargonu jakoukoliv improvizaci na jevišti, která byla vynucena nepředvídanými okolnostmi.”⁵

Gagem se tedy označovalo vyplňování hluchých míst, kdy herci vypadl na jevišti text, případně došlo k nějaké nepředpokládané situaci, kterou herec před nic netušícím publikem musel zamaskovat. Gag byl improvizovanou záchranou kritických okamžiků.⁶

V druhé polovině 19. století začala stoupat obliba music hallu, anglosaské formy varieté, ve které byl kladen mnohem větší důraz na kvalitní hudbu, zpěv a tanec než na levnější cirkusová čísla. Na rozdíl od francouzského varieté má anglický music hall blíže ke klasickému divadlu.⁷ Ke slovu gag se zde váže další význam. Začíná se jím nazývat předem pečlivě připravený žert zakomponovaný do skeče music hallu.⁸ Gag se tak stává svébytnou součástí živých výstupů.

Music hall rozvíjel techniku gagu desítky let, avšak vrcholu a maximální originality dosáhla tato technika až s příchodem filmu, a to ve zlatém věku grotesky.

⁴ HRUBÍN, Vít. Stavba filmového gagu. *Film a doba*. 1970, čís. 9, s. 485–492, 533–540.

⁵ tamtéž

⁶ tamtéž

⁷ *Varieté*, online databáze, 25. 2. 2015, dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Vari%C3%A9>

⁸ HRUBÍN, 1970, s. 485–492, 533–540.

3. Definice pojmu gag ve filmu

Definice gagu je stejně mnoho jako jeho doslovných překladů. V českém prostředí se tomuto tématu věnovali především dva významní autoři. Jan Orlický a Václav Havel. Je příznačné, že Havel vnímal gag více jako dramatik absurdního divadla v tradici Ioneska a Becketta, naopak teoretik Jan Orlický se více zaměřoval na obecnější principy smíchu.

“Gag je dovedně sestavená hraná akce, která rozvíjí a stupňuje základní komickou situaci až k vrcholnému komickému účinku.”⁹

“Když někdo pláče nad úmrtím své ženy, není to gag. Když někdo mixuje gin-fizz, také to není gag. Když ale dostane Chaplin zprávu, že mu umřela žena, odvrátí se od nás, roztřese se pláčem a pak se zvolna obrátí zase k nám, a my zjistíme, že se netřásl pláčem, ale že si mixoval gin-fizz, je to gag.”¹⁰

V němém filmové grotesce se ustálilo chápání výrazu gag – nejde již o jakýkoliv komický výstup, ale o *silně* komickou akci. Výstup může mít totiž povahu pouze slovní, ale gag se nutně váže na akci. Z toho vyplývá, že gag je situace odehrávající se přímo před zraky diváků a primárně je vystaven bez slovních výstupů (gagem lze řeč nebo zpěv nazvat pouze tehdy, je-li nástrojem vzájemného konfliktu herců, například obtěžuje-li jeden aktér svými řečmi úmyslně druhého). Samozřejmě ale gagem nemůžeme nazývat každou legrační situaci, kterou v hraném filmu objevíme. Aby se akce dala nazývat gagem, musí být silně komická, musí mít dynamickou a výraznou strukturu a logický, směšný závěr, který by divák nečekal.¹¹

Václav Havel ve své stati Anatomie gagu popisuje, že má-li být gag gagem, je třeba aby měl dvě základní fáze. Tyto fáze samy o sobě nemusejí být absurdní a dokonce nemusejí být ani komické. Avšak v momentě, kdy se střetnou, mají navodit pocit absurdity a smíchu¹² Jde o takřka dialektickou srážku očekávaného s neočekávaným. Tím, že se Chaplin chvěje v momentě, kdy se dozví, že je jeho choť po smrti, očekáváme, že příčinou tohoto chvění je pláč. V momentě, kdy se Chaplin začíná otáčet, nastává střet očekávaného s neočekávaným. Místo očí zalitých slzami spatříme v Chaplinových rukou sklenici ginu. Střetem těchto dvou elementů vzniká pointa.

⁹ ORLICKÝ, Jan. *Záhady komična: teorie komična, vtípu, gagu a smíchu*. Praha: Futura, 2003, str. 116. ISBN 80-85523-93-0.

¹⁰ HAVEL, Václav. *Protokoly: Zahradní slavnost ; O dialektické metafysice ; Antikódy ; Anatomie gagu ; Výrozmění*. Praha: Mladá fronta, 1966. Mladé cesty.

¹¹ ORLICKÝ, 2003, str. 215.

¹² HAVEL, 1966.

V závěru své stati definuje Václav Havel gag následovně: *“Gag probouzí zážitek absurdity tím, že ozvláštňuje (jako absurdní vyjevuje) takovou skutečnost, v níž je člověk nějakým způsobem společensky (objektivně) odcizen sobě samému, aniž by si to přitom plně uvědomoval.”*¹³

4. Dramaturgická struktura gagu

4.1 Vnitřní struktura gagu

Gag je miniaturní dramatická situace. Jejím principem je jednoduchost, která nás posléze zradí. Předvídatelné se promění v něco nečekaného a tím vzbudí v divákovi smích. Schopnost věci vytrhnout z konvenčních souvislostí je základem komiky. Gag by měl být nejen překvapivý, ale zároveň také logický.¹⁴

Krom toho, že gag musí dbát podmínek logiky, musí také mít určité vnitřní uspořádání. Přestože je každý gag odlišný, existuje určitá struktura, kterou musí dodržet, aby fungoval. Gag má základní nápad a následné vyvrcholení. Každý gag má také určitou techniku, obsah, formu a pointu, právě tak, jako je tomu u vtipu.¹⁵ Aby se vyprávěné anekdotě mohli posluchači smát, nesmí být zmatení. Ve chvíli, kdy se vypravěče začnou dotazovat na konkrétní jednotlivosti nedávající jim smysl, vtip přestane účinkovat. Všimněme si, že u většiny dobře vypointovaných vtipů se hned v úvodu sice poněkud obecně ale přesně stanoví čas a místo příběhu a stejně tak i charakter postav. Přestože se jedná o zkratku, dokáže si posluchač vybudovat velice konkrétní představu. (Často založenou na stereotypech. Čech, Rus, Američan se vsadí...). Jiný druh anekdot navazuje na společenskou a kulturní znalost. Z takového prostředí pramenní například vědecké vtipy. Vtip jehož zdrojem je názvosloví organické chemie pochopí pouze člověk, který je s ním obeznámen. Cílové publikum vtip okamžitě pochopí a z porozumění bazální situaci dotažené ad absurdum se rodí smích.

Základní nápad gagu se obvykle nazývá rutinou, vyvrcholení topper (anglicky dovršení). Obvykle je to právě rozvíjení nápadu, nebo-li rutina, v čem spočívá hlavní komično gagu. Bez základního nápadu nemůže gag existovat a topper, vyvrcholení, je minimem, které liší gag od pouhého komického prvku.¹⁶ Právě v topperu se projevu fantasmie a důmysl tvůrce,

¹³ HAVEL, 1966.

¹⁴ ORLICKÝ, 2003, str. 215.

¹⁵ ORLICKÝ, 2003, str. 217.

¹⁶ ORLICKÝ, 2003, str. 218.

neboť topper povyšuje komickou situaci na téměř absurdní a pro diváka nečekanou. Topper si hraje s kauzálním myšlením člověka. Pokud se stane jistá situace, její svědek automaticky předpokládá její další vyústění. Neodhadne neočekávaný prvek, kterým ho autor překvapí a po pravdě zcela vykolejí.

*“Číšník se zvedne s očima zalepenými šlehačkou, při prvním kroky klopýtne o koberec a padne obličejem do dortu a zřídí se ještě víc. Vstane, seškrabuje si šlehačku z obličeje a potřísni při tom kolemjdoucímu vzteklému pánovi boty. Ten ho zlostně odstrčí, takže číšník ztratí rovnováhu a plnou vahou padne na zadek, samozřejmě přímo do dortu. Teď teprve může přijít vyvrcholení neboli topper, totiž mrštění rozmačkaného dortu do obličeje chechtajícího se tloušťka.”*¹⁷

Práce s gagem nemá téměř žádné hranice, gag je možno rozšířit klidně přes celou veselohru, je možné gag spojovat, promíchat či střídat s jinými gagy i jakýmkoliv jinými komickými nebo nekomickými prvky.¹⁸

4.2 Druhy gagu

Gagy dělíme podle techniky a podle obsahu, podobně jako vtipy a komično obecně. Nejrozsáhlejší skupinou gagů je *technika nesnáze*. Jsou to především právě nesnáze, které v divákovi vyvolávají smích. Téměř každý komický jev obsahuje v nějakém množství nesnáz. Člověk, který se na plátně ocitl v nesnázi, automaticky v divákovi budí pocit převahy. *“Nevinně vypadající, ale přitom jednou z nejúčinnějších, je houževnaté až tvrdošíjně zabraňování vlastní pošramocené důstojnosti bez ohledu na všechny utrpené pohromy, jak to známe u Chaplina, všemožně odstrkovaného a pronásledovaného nepřáteli, smůlou i vlastní nešikovností, který po každé ráně sebere svou hůlku, urovná si tvrdák a sáčko ve snaze za každou cenu zase vypadat jako švihák.”*¹⁹ Nesnáz je snad nejoblíbenější prvek hraných i kreslených grotesek.

V každém komickém jevu je aspoň kousek *techniky nesmyslu*. Vyskytuje se v běžném, roztržitém jednání, podivínství či zapomnětlivosti. Na filmovém plátně se navíc dá u této techniky využívat nejen to, co je nesmyslné, ale co je nemožné – díky zrychlení, zpomalení,

¹⁷ tamtéž

¹⁸ ORLICKÝ, 2003, str. 219.

¹⁹ ORLICKÝ, 2003, str. 223.

zastavení, obrácení pohybu atp. Podobná je *technika chyby*, které se může dopouštět živá bytost ne scéně nebo i nějaká věc, která náhle přestane fungovat. Chybu může udělat kdokoli, ale osvědčenými jsou nešikové, podivní, hlupáci a roztržití lidé.²⁰

V každém gagu, který je vystavěn na parodování či karikování, se objevuje *technika obměny* – původní vážný vzor je obměňován a zesměšněn, nejčastěji pomocí prvků a vlastností vzoru přímo protikladných. Když se komická situace opakuje a komik se stává obětí zdání, nazýváme to *technikou opakování*. Dalšími možnostmi rozvinutí gagu je také *technika narážky* (například zvedání ruky – hlášení se o slovo když jiná postava dlouho mluví apod.), *technika náhody*, kdy je často například náhodou napálen někdo jiný, než je očekáváno, *technika rozporu* (například někoho postříkáme vodou, ale on není vůbec mokrý) a poslední je *technika konfliktu*. “Chaplin těsně před svým boxerským utkáním našel podkovu. Strčil si ji pro štěstí do své rukavice, takže proti němu neměl žádný soupeř šanci.”²¹

Samozřejmě techniky volně přecházejí jedna v druhou a v gagu se jich obvykle vyskytuje hned několik.

²⁰ ORLICKÝ, 2003, str. 232.

²¹ tamtéž

5. Monty Python

5.1 Co je Monthy Python

Anglie, 5. října 1969. Televizní obecnstvo proklikává programy, když tu může narazit na něco naprosto neočekávaného. Sportovní komentátor s nadšením popisuje, jak cyklista Pablo Picasso projíždí Británií a za jízdy maluje svá avatgardní díla. Skeč skončil a přichází slavná obligátní věta: And now for something completely different. A opravdu se jedná svého druhu o revoluci. *“Postavy náhle prohlašovaly, že nechtějí být pouhými dřevorubci, ale dřevorubci transvestitními. Skeče byly narušovány postavami z jiných skečů, Diváci poučení o metodách obrany před čerstvým ovocem.”*²²Této skupině se podařilo, aby se diváci bavili jak totálním nepochopením, tak i upřímným smíchem.

5.2 Členové

John Cleese

John Cleese se měl původně stát právníkem, nakonec se tomu však vyhnul tím, že začal psát vtipy pro BBC.²³

Graham Chapman

Narodil se 8. ledna 1941 v Leicesteru v Anglii. Graham úspěšně dokončil studia na lékařské univerzitě a získal titul M.D. – Medical Doctor, ale praktikoval pouze několik let.

V Cambridgi spolupracoval na sérii komediálních revue a krátce po dokončení studií v St. Bartholomew's Hospital si uvědomil, že chce zasvětit svůj život komedii. Graham hrál hlavní roli ve dvou filmech skupiny ve Svatém Grálu hrál postavu krále Artuše a v Životě Briana ztvárnil Briana z Nazarethu.²⁴

Eric Idle

²² HARDCASTLE, Gary L. a George A. REISCH. *Monty Python a filozofie: filozofie a jiné techtle mechtle*. V Praze: XYZ, 2011, str 16. ISBN 978-80-7388-514-4.

²³ HARDCASTLE, 2011, str 9.

²⁴ *Graham Chapman*, ČSFD (online databáze), © 2001-2016 POMO Media Group s.r.o, dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/5653-graham-chapman/>

Vystudoval angličtinu na univerzitě v Cambridge a během studia se zde v seznámil s kamarády, se kterými se zanedlouho proslavil. Měl zájem psaní a hudbu což ho přivedlo do televize - psal pro pořady Dont Adjust the Report s Terry Jonesem a Michael Palinem.²⁵

Terry Jones

Narodil se 1. února 1943 ve Walesu v Británii. Vystudoval angličtinu a historii na Oxfordu. Společně s Terry Gilliamem spolurežiroval montypythonovské celovečerní filmy.²⁶

Terry Gilliam

Terry Gilliam, jediný nebritský člen skupiny Monty Python's Flying Circus. Narodil se 22. listopadu 1940 v Minneapolis v americkém státě Minnesota. Než se v roce 1967 přestěhoval do Spojeného Království, byl zaměstnaný jako ilustrátor v časopise Mad Magazine. Krátce po příchodu do Británie začal pracovat na dětské televizní show Do Not Adjust Your Set, v které prezentoval své kresby, koláže a grafické nápady plné surrealismu a černého humoru. V roce 1969 ho oslovili, aby se přidal k umělcům z Monty Pythonova Létajícího Cirkusu. Kromě psaní pro skupinu i vytvářel charakteristické ilustrace. Krom animací se společně s Terry Jonesem chopil i režie montypythonovských celovečerních filmů – Svatý Grál, Život Briana a Smysl života.²⁷

Michael Palin

Michael Palin se narodil 5. května 1943 v Sheffieldu v Anglii. Roku 1962 se dostal na Oxfordskou univerzitu na Brasenose College v oboru historie. Nedlouho po příchodu na Oxford začal hrát divadlo, byl jeho budoucí montypythonovský partner Terry Jones, s nímž se spřátelil.

Všechny členy, kromě jediného nebritského člena Terryho Gilliama, spojuje to, že mají vysoké vzdělání, kterého dosáhli na elitních britských univerzitách (Cambridge, nebo Oxford. A ani jeden z nich ho nevyužil tak, jak by se dalo předpokládat. Nestali se právníky, lékaři, soudci, nebo historiky, namísto své vzdělání použili k tomu, aby mohli tyto postavy

²⁵ *Eric Idle*, ČSFD (online databáze), © 2001-2016 POMO Media Group s.r.o, dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/2173-eric-idle/>

²⁶ *Terry Jones*, ČSFD (online databáze), © 2001-2016 POMO Media Group s.r.o, dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/2540-terry-jones/>

²⁷ *Terry Gilliam*, ČSFD (online databáze), © 2001-2016 POMO Media Group s.r.o, dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/2910-terry-gilliam/>

karikovat.²⁸ Komici s titulem.

Skupina tvořila, krom společných sezení, kde se utvářela dramaturgie každého dílu, v ustálených dvojicích. John Cleese psal s Grahamem Chapmanem a od této dvojice pochází většina scén, kde dochází ke střetu jedince s institucí a dochází ke kupení výrazů ze slovníku synonym. Michael Palin s Terry Jonesem měli rádi naprostý chaos a nelogičnost. Eric Idle psal povětšinou sám a produkoval dlouhé monology televizních reportérů, které často pohltili samy sebe.²⁹

Název Krajska Monty vznikl náhodně. *“Nejhorší problém, který jsme s celým pořadem měli, bylo najít pro něj dobrý název. Měli jsme napsaný první díl a nevěděli jak ho pojmenovat.(...) BBC tomu vlastně začala říkat Létaující cirkus.”*³⁰ Název Létaující cirkus je odvozen od elitní stíhací jednotky německého pilota jménem Manfred von Richthofen z první světové války.³¹ Samotný název Létaující cirkus se však skupině nezamlouval a hledali pro něj různé přívlastky. Ve hře byl například název Létaující cirkus Gwen Dibleyové. *“A pak někdo přišel s Monty Pythonem a všichni jsme se váleli smíchy, nedovedu vysvětlit proč, prostě tu noc nám to přišlo legrační.”*³² Jakákoliv interpretace názvu by tedy byla dost zavádějící, když sami tvůrci tvrdí, že nad ním moc dlouho nepřemýšleli. Nicméně - volně interpretováno - jedná se o těžko uchopitelné, jako had kluzké, elitní seskupení komediantů. Což svým způsobem tvorbu této skupiny vystihuje celkem přesně.

Obsah komiky se často váže na reálné společenské i kulturní skutečnosti. *“Fantazie poválečné generace se formovala ve světě, kde se bortily autority a nečekaná spojení k sobě měla čím dál blíž. Ve světě, jenž se zrovna smrskl na “globální vesnici” - termín, který tehdy poprvé použil teoretik médií Marshall McLuhan.”*³³ Humor Monty Pythonů samozřejmě vychází z politické situace v Anglii a je britský. Cílili na společenské i politické autority. Skeč se švihlou chůzí může někdo číst jako satiru na hospodaření vlády. *“V dalším plánu útočí na na britský třídní systém a úředníky, kteří si kupují The Times a z titulu své funkce pronášejí leckdy pěkné nesmysly.”*³⁴ Zároveň však funguje na elementární bázi, choreografie chůze úředníka je směšná jak pro dospělého vysokoškoláka, tak dítě ze základní školy.

²⁸ TUREK, 2016, str. 122 – 129.

²⁹ tamtéž

³⁰ MORGAN, 2002, str. 35.

³¹ TUREK, 2016, str. 122 – 129.

³² MORGAN, 2002, str. 35.

³³ MORGAN, David. *Monty Python vlastními slovy!*. Přeložil Petr PALOUŠ. Praha: Argo, 2002, str. 123. ISBN 80-7203-414-6.

³⁴ MORGAN, David. *Monty Python vlastními slovy!*. Přeložil Petr PALOUŠ. Praha: Argo, 2002, str. 122. ISBN 80-7203-414-6.

6. Monty Python a absurdní gag

“Lidská mysl v koncích dokáže najít ideální řešení v absurdnu. Přijmutí absurdna přivádí dospělého do mýtického království obývaného jinak pouze dětmi.”

— André Breton³⁵

6.1 Absurdita v gagu Monty Python

Komika této britské skupiny je více méně založená na absurditě. Je téměř jedno, jaký je použit příklad, protože princip je vždy takřka stejný. Detail plných dívčích ňader v bikinách. Kamera se dává do pohybu, dlouhý švenk po lese. Kamera postupně odhaluje několik dívek v bikinách, které se “nakrucují pro kameru”, načež se vždy podívají směrem doprava, ve směru švenku. Kamera takto přejeđe šest dívek. Načež najede na stůl, na kterém leží John Cleese v růžových bikinách a s vážnou tváří prohlásí – A teď něco úplně jiného. (film *And now for something completely different*, 1975)

Tento princip je víceméně typický a Monty Pythoni ho používají jako přechod od jednoho skeče k druhému. To jim umožnilo dá se říci libovolně opouštět děj, v momentě, kdy gag nesměruje k pointě, může se vyvíjet novým směrem. Přesně podle definice gagu z Havlovy statě *Anatomie gagu* se stane něco odlišného, než divák předpokládá. Očekáváme další dívku v bikinách a neočekávaně nám do záběru najíždí stůl s mužem ležícím na stole v bikinách. Namísto očekávaného s neočekávaným vzniká srážka očekávaného s nepředstavitelným.

Je však třeba vyvarovat se domněnky, že absurdní gag je náhodný. Je tomu právě naopak. Většina montypythonovských gagů je velmi sofistikovaně zkonstruována. V absurdním gagu jde o to, aby póly očekávaného a nepředstavitelného byly co nejdále od sebe.

David Sherlock, partner Grahama Chapmana, popisuje v knize rozhovorů Monty Python vlastními slovy princip vznikání skečů, které psal právě Chapman s Johnem Cleesem. Skeče prý vždy začínali stavět naprosto klasicky, Postavu drželi v realitě, do které postupně začali vnášet chaos. *“Vždycky jsem pozoroval, že většina jejich skečů byla právě o tomhle. Důležité pro ně bylo mít konkrétní čas a místo. Dokonce i ty nejšílenější skeče měly svůj řád, realitu... John se dokázal trápit celý den kvůli jedinému slovu, které se vyskytovalo v každém*

³⁵ Breton, André, online databáze, © 2016 Goodreads Inc dostupné z https://www.goodreads.com/author/quotes/54133.Andr_Breton

skeči. *Pokud šlo o něj, skeč nebyl hotový, dokud ono slovo neumístil nebo naopak neškrtl.*”³⁶ Tím, že jednotlivé skeče tvořili různí členové skupiny, začal však vznikat prostor pro to přerušovat děj vpády jiných výstupů z jiného soudku a tím se skladbou jednotlivých pasáží začala vytvářet zdánlivě anarchistická struktura. Dalším způsobem předělů jsou také animace Terryho Gilliama. Tyto způsoby udržovali dá se říct vnitřní integritu pořadu.

6. 2 Absence pointy

Jedním z nejvýznamnějších znaků montypythonovské komiky je absence pointy. *“Nebylo důležité, jestli mají skeče začátek, prostředek, nebo konec, měli jsme kousky toho a kousky onoho a mohli jsme to udělat na způsob koláže.”*³⁷ Říká Michael Palin v knize rozhovorů se členy skupiny Monty Python vlastními slovy. Příkladem může být například údajně nejslavnější scénka v dějinách britského humoru.³⁸ Zoufalý zákazník v podání Johna Cleese se snaží ve zverimexu reklamovat mrtvého papouška. Tohoto Papouška mu zcela vědomě již mrtvého prodal prodavač (ztvární jej Michael Palin). Prodavač trvá na tom, že papoušek není mrtvý, ale pouze odpočívá. Stavba papouškovského skeče stojí na notném úsilí zákazníka vrátit zboží, které nevyhovuje jeho představám. Celý gag vpádem důstojníka (Graham Chapman), který oznámí, že tento skeč je již příliš ulitý, a nekompromisně ho ukončí. Henri Bergson ve své knize smích cituje Kanta: „Smích vychází z čekání, které se najednou rozplyne v nic.”³⁹ Smích zde vychází z úsilí, které najednou vyznívá do prázdna. Terry Gilliam označil tuto vlastnost komediálních výstupů skupiny za zcela klíčovou. Podle něj spousta dobrých skečů nakonec utopí samo sebe tím, že pointa je slabší, než prostřední část skečů. A tak již na počátku učinili rozhodnutí, že se zbaví point. *“Od chvíle, kdy jsme se shodli na nápadu dělat skeče bez závěru a nechat věci, aby se propojovali a plynuly, nám to umožnilo opustit skeč, když je na vrcholu, když je ještě dobrý. Smáli jsme se když to byla sranda a když zž to přestávala být sranda, šli jsme dál.”*

Bergson si všiml, že komično může být vyvoláno i střetem dvou logik. Konstatoval, že to, co nás rozesmává, je absurdita uskutečněná v konkrétní podobě, lépe řečeno to, co je

³⁶ MORGAN, David. *Monty Python vlastními slovy!*. Přeložil Petr PALOUŠ. Praha: Argo, 2002, str. 83. ISBN 80-7203-414-6.

³⁷ MORGAN, David. *Monty Python vlastními slovy!*. Přeložil Petr PALOUŠ. Praha: Argo, 2002, str. 43. ISBN 80-7203-414-6.

³⁸ TUREK, Pavel. *Monty Python. Respekt speciál. Géniové, politici, vrazi. Ročník II, č.2/2016, Economia, a.s.*, 15. 6. 2016, str. 122 – 129. ISSN 2336-6001

³⁹ BERGSON, Henri. *Smích*. Praha: NAŠE VOJSKO, 2012, str. 91. ISBN 978-80-206-1249-6

jednak absurdní, jednak přirozeně vysvětlitelné.”⁴⁰ Zde narážíme na silnou stránku montypythonovských skečů. Kdokoliv někdy přišel do styku se státní institucí, pokusem něco reklamovat, pozná ironii skeče. Do absurdity je vtažen sám divák a jeho zkušenost. “*Člověk může nacházet libost v tom, že jeho fantazie je osvobozována od pout logiky pomocí hry s nesmyslem i tím jak mu nesmysl pomáhá překonávat různé společenské a morální zábrany.*”⁴¹ Absurdita zde diváka potěší tím, že zesměšní a zkritizuje projevy těch druhých. Ať už je to v divákově mysli kdokoli – úředník, prodavač, překupník, či pejskař, kterého potkal na procházce v parku, a vytrvale trvá na bezduché komunikaci. “*Nemožnost dostat se přes státní aparát, je zde zobrazena téměř se stejnou palčivostí, jako u Kafky.*”⁴²

6.3 Existencialismus Monty Python

Skeče a případně i filmy skupiny Monty Python se často odehrávají v nečekaných prostředích. Diváci se tak ocitají v bizarních a na první pohled nepředvídatelných světech. Svět který je “*zmatený či absurdní a není v něm možné najít žádný smysl, či hodnoty.*”⁴³

Gary. L Hardcastl upozorňuje v knize *Monthy Python a filosofie*, že pohled této skupiny na svět je možné označit za existencialismus. A ukazuje, že ve značné části skečů je možné narazit na spojitost mezi absurdním dramatem Franze Kafky a poetikou této skupiny.⁴⁴

Nepředvídatelné, chaotické a bizarní světy ze skečů vykazují podobnost s mnoha různými věcmi u tohoto pražského židovského autora. Když se v *Proměně* obchodník Řehoř Samsa ráno probudí a zjistí, že je šváb, na této skutečnosti ho nejvíce zarazí představa, že zmešká vlak do práce. Ale “*abych ho stihl, musel bych si hrozně pospíšet a kolekci nemám ještě sbalenou a sám se rozhodně necítím moc svěží a pohyblivý.*”⁴⁵

Kafkovými postavami bývají lidé toužící překonat iracionální překážky. Ať se však snaží sebevíc, smyčka absurdna se kolem nich stahuje čím dál tím víc. Z čehož nakonec pramení pocit úzkosti, absurdna a marnosti. Například v *Procesu* příslušníci byrokracie tato

⁴⁰ ORLICKÝ, 2003, str. 50.

⁴¹ tamtéž

⁴² TUREK, 2016, str. 122 – 129.

⁴³ HARDCASTLE, 2011, str. 245.

⁴⁴ tamtéž

⁴⁵ KAFKA, Franz. *Proměna*. 2. vyd., přeložil Vladimír KAFKA. Brno: B4U, 2013. str. 7. ISBN 978-80-87222-25-6.

bizardní omezení a pravidla prosazují dokonce násilím a brání šílený systém, protože v jejich očích je spravedlivý a racionální.

Na podobné momenty můžeme opakovaně narazit i u Monty Pythonů. *“V mnoha slavných skečích z Monty Pythonova Létajícího cirkusu vystupuje běžný nebo nějak praštěný zákazník, jenž nedokáže překonat podivné bariéry stojící mezi ním a majitelem obchodu, slepým pro vyšinutost svých pravidel a nařízení.”*⁴⁶ Jako příklad zde můžu uvést například skeč “Obchod se sýry” z epizody 33 – Salátové dny. John Cleese se snaží v obchodu se sýry koupit sýr. Obchod je však zcela bez sýru, což však prodavače nikterak neznepokojuje. Bezcílné pátrání po sýru v obchodě se sýry. Michael Palin, který v tomto skeči hraje prodavače, v rozhovoru popisuje, že jemu samotnému jde v tomto skeči zejména o to zkoumat, proč se prodavač tak vykrucuje, co se mu při tom honí hlavou. *“Nebylo to jenom pouhé: “Ne nemáme to”, “Ne, nemáme tamto”. Nešlo jen o slova, ale o vyhýbavost a o stupeň vyhýbavosti.”*⁴⁷ Na stejném principu funguje již zmíněný skeč o mrtvém papouškovi.

Dalším autorem, jenž byl ovlivněn Kafkou, je Albert Camus. Camus vnímal absurditu konfrontace mezi světem, který je lhostejný a racionálním jedincem.

*“Bohové Sisyfa odsoudili, aby bez ustání valil balvan na vrcholek hory, odkud pak kámen spadl vlastní silou.”*⁴⁸

Sisyfovým trestem se stává beznadějná snaha, neproveditelné úsilí, Sisyfos začíná stále znovu a znovu bez sebemenšího náznaku naděje, že se mu balvan nakonec přeci jen podaří umístit na vrchol hory. Camus skrze Sisyfa interpretuje smysl lidského života. Život každého lidského jedince je “odsouzen” k tomu, aby byl plný nesmyslné, repetitivní činnosti, bez jakéhokoliv potenciálu trvalejší hodnoty či významu. Jít do práce, starat se o rodinu, zemřít. A takhle dál s dalšími generacemi, nekonečný kruh, pravděpodobně bez smyslu či cíle. “Ačkoliv v Monty Pythonově Létajícím cirkuse nenajdeme žádné přímé odkazy na Camuse či mýtus o Sisyfovi, některé opakovaně se objevující postavy či zvyky krásně zachycují monotónní trivialitu života.”⁴⁹ Často se ve skečích setkáváme s výjevy úředníků nebo ekonomů. Například ve skeči pojmenovaném Nudný život londýnského makléře. Pointa tohoto skeče spočívá v tom, že kolem makléře, který míří do práce, se děje spousta neobvyklých a dobrodružných věcí. On však, zajet ve svém stereotypu, si jich vůbec nevšimne. Na závěr se dozvídáme, že

⁴⁶ HARDCASTLE, 2011, str. 248

⁴⁷ MORGAN, 2002, str. 51.

⁴⁸ CAMUS, Albert. *Mýtus o Sisyfovi*, Praha, Garamond, 2006, str. 112

⁴⁹ HARDCASTLE, 2011, str. 250

přítom o skutečném dobrodružství sní. Osud postavy účetního z tohoto skeče je ne nepodobný tomu sisyfovskému. Je bez vzdoru i hrdinství, nudně ordinární zaměstnání zrcadlí nudně ubíhající život.

Komunikace je jedním ze stěžejních principů montypythonovské komiky. Velká část komiky vychází z toho, že nedojde k výměně či pochopení informací mezi jednotlivými aktéry scény. Informace jsou buď dezinterpretovány, pozměněny, nebo špatně předány.

8. And now for something completely different aneb Analýza gagu Monty Python – TV seriál Létaující Cirkus vs. film Život Briana

V následující pasáži se zabývám dramaturgickými postupy tvorby gagu skupiny Monty Python. Rád bych rozebral, jakým způsobem budují jednotlivé situace v TV seriálu a jakým způsobem to dělají v hraných filmech.

Prozatím bylo zmíněno, že gagy Monty Pythonů staví především na tom, že postrádají pointu. Jak se to však projevuje v praxi? Samotné opuštění gagu a navázání gagem novým není dle mého názoru způsob, který vytváří jedinečnost humoru této skupiny. Konec konců, jak již bylo zmíněno výše, ač se gagy tváří jako seskupení nahodilých výstupů, členové vždy řešili, jak půjdou skeče za sebou. Bude v tom něco... Jiného. Zvláštního. Překvapivého, až zcizujícího.

Podívejme se ještě jednou na definici gagu podle Václava Havla: *“Gag probouzí zážitek absurdity tím, že ozvláštňuje (jako absurdní vyjevuje) takovou skutečnost, v níž je člověk nějakým způsobem společensky (objektivně) odcizen sobě samému, aniž by si to přitom plně uvědomoval.”*⁵⁰ Chaplin se škube, my čekáme že pláče. On se otočí a my vidíme, že si míchá drink. Smějeme se tomu, že jsme odcizeni od svého očekávání. Tento distanc, mezi tím, kam nás posunula pointa a tím čemu se smějeme, je vyplněn smíchem.

Předpokladem vzniku klasického gagu je, že nám je obecně známá situace zasazena do nového kontextu. Monty Python nás staví do situací, které jako diváci těžko můžeme znát, protože nemáme osobní zkušenost světa, kde existuje ministerstvo švihlé chůze. Krom zcizení situačního můžeme však v gazích této skupiny narazit na místa, které přesně vyhovují Havlově definici gagu. Tyto momenty pak umocňují fázi znevšednění a troufám si říci, že vlastně tvoří jedinečnost přístupu této skupiny.

*„Umělec se snaží na diváka působit cize, ba překvapivě. Tak se věci, které předvádí, znevšedňují. Každodenní věci pomocí tohoto umění přestávají být něčím samozřejmým.“*⁵¹
Chtěl bych tyto momenty odcizení demonstrovat na dvou případech z tvorby Monty Python.

⁵⁰ HAVEL, Václav. *Protokoly: Zahradní slavnost ; O dialektické metafysice ; Antikódy ; Anatomie gagu ; Výrozumění*. Praha: Mladá fronta, 1966. Mladé cesty.

⁵¹ BRECHT, Bertolt. Zcizující efekty v čínském hereckém umění. In: BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. Československý spisovatel, Praha 1958, str. 41

První je součástí televizní série *Létající cirkus*, druhý úvodní scénou filmu *Život Briana*.

Jsem si vědom, že porovnávat tyto kategorie je svým způsobem zavádějící, protože výrobní metody filmu i televize jsou limitující, obzvlášť tím, že *Létající cirkus* se natáčel v televizním studiu před živým publikem. Nejde mi však o to porovnávat úhly kamer či užití výrazové prostředky. Chceme-li proniknout do způsobu tvorby této skupiny, je třeba vzít v potaz zejména fakt, že televizní série nebyla režirována členy skupiny, nýbrž televizním režisérem Ianem MacNaughtonem. Z rozhovorů se členy skupiny vyplývá, že neshody, které se týkaly režijního pojetí scén, a které vznikaly během natáčení *Létajícího cirkusu*, ve výsledku motivovaly skupinu k tomu, aby natočila své vlastní hrané filmy. Režisér Terry Gilliam to okomentoval následovně: *“Ian to držel pohromadě, ale my pořád do něj: Do prdele, proč ta kamera bere tohle? Myslím, že nikoho jiného jsme takhle neotloukali.”*⁵² Druhý člen skupiny, který se nakonec rovněž vydal na režisérskou dráhu, Terry Jones, zase popisuje, že se mu před každým natáčením svíral žaludek, když viděl, kam Ian MacNaughton staví kameru. *“Samozřejmě, že ve studiu toho moc nezmůžete, tak že si Ian vždycky prosadil svou. Ale když se stříhalo, vždycky jsem Ianovi zavolal a řekl: “V kolik se stříhá?” Něco procedil skrz zuby a já přišel.”*⁵³

8.1. Mrtvý papoušek

Po úvodní expozici, kdy je divák uveden do problému s papouškem a jsou mu představeny výchozí pozice, které aktéři zastávají, přichází první náraz nečekaného. John Cleese začíná na mrtvého papouška hlasitě křičet. Neočekávaná fáze je tím zahájena. Když reklamující zjistí, že neuspěje s evidentním důkazem, že nehýbající se pták je mrtvý, sahá k absurdnímu způsobu projevu – oslovení a volání na evidentně mrtvého.

Zde se otvírá možnost dalšího rozvíjení této situace, Cleese mrtvého ptáka z klece vyndá a začíná mu křičet do ucha, případně s ním mlátit do pultu. Vrcholem této fáze se stává pád mrtvého ptáka na zem. Ve snaze verifikovat papouškovu smrt sahá zákazník k nečekanému. Až doposud se stavba tohoto skeče nedostává za hranice klasického, byť situačně mírně posunutého skeče.

⁵² MORGAN, 2002, str. 42.

⁵³ MORGAN, 2002, str. 56.

Obrat nastává v momentě, kdy prodavač povolí a nabídne zákazníkovi, že mu jeho bratr, který také vlastní zverimex, papouška vymění. V tento moment se John Cleese, hrající zákazníka, podívá do kamery a prohlásí “než se v této zemi domůžete svého, to aby jste si utloukli pant” Zde nastává první, zatím nepatrná, fáze zcizení. Prodavač ohlásí, že nemá papouška, navrhne však, aby zákazník vyrazil do Boltonu, kde má proběhnout výměna. Tento moment bychom mohli nazvat prvním plot pointem.

Dovolím si teď malou odbočku k formální stránce skeče. Ze záznamu je zřejmé, že na scéně byly postavené tři kamery, Jedna mířící na prodavače, druhá na zákazníka, třetí snímá celek. Víceméně se nehýbou, jen případně dorovnávají pohyb herců, případně pomocí translokátoru změni velikost záběru. Scéna se natáčela před živým publikem, jehož reakce slyšíme ve zvukové stopě. Až doposud se scénka odehrává bez jakékoliv reakce na publikum.

Skladba následující sekvence je pro tento skeč zásadní.

Následuje titulek: A similar pet shop in Bolton (podobný zverimex v Boltonu). Titulek je přes obraz, ve kterém vidíme stejné kulisy, se stejným hercem, jak si nalepuje falešný knír(viz. obrázek 1). Je třeba si všimnout momentu, že divácké reakce utichly. Otevírají se dveře, vchází Cleese. Nastává prostorové zmatení. Divák poznává kulisy i stejného prodavače s falešným knírem. Jeho divácká zkušenost mu velí hrát s komiky hru, že se jedná o jiný zverimex v jiném městě. (viz. obrázek 2) Toto pravidlo však naruší fakt, že John Cleese, v momentě kdy přichází k prodavačovu pultu, narazí na klec, kterou nechal v předchozím obchodě. (viz. Obrázek 3) Nikdo se nesměje, divák je zmaten. V tento moment nastává fáze ozvláštnění. Zdeformovaná realita je ještě o stupeň více zcizena.

Obr. 1



obr. 2



obr. 3



Od tohoto momentu destrukce pokračuje dál. Vyvrcholí nástupem policisty, který s poznámkou, že “tento skeč je příliš šílený” scénku ukončí.

Celý tento skeč je založen na historce Michaela Palina, kdy se snažil reklamovat auto. Prodavač měl však na vše výmluvu a auto odmítal vzít zpět a to i v momentě, kdy z něj před jeho očima začaly odpadávat součástky.⁵⁴ Pokusím se o shrnutí. Komično vychází z reálné situace, která je posunuta směrem k absurdní komice – místo reklamace auta, je reklamován mrtvý pták. Absurdita je zdvojená, znevšedněna.

⁵⁴ Přeloženo z anglické wikipedie, *Dead Parrot sketch*, 27. 8. 2016, dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Dead_Parrot_sketch

“...v níž je člověk nějakým způsobem společensky (objektivně) odcizen sobě samému, aniž by si to přitom plně uvědomoval.” A zde se právě dostáváme ke kouzlu montypythonovské komiky. Divák si najednou uvědomí, že je sám sobě odcizen. Ocítne se mimo jistotu gagu, jak ho doposud znal. Po chvilce váhání je donucen zasmát se sám sobě.

8.2. Život Briana

Po nastínění, jak princip zcizení funguje v televizním *Létajícím Cirkusu*, se nyní pokusím identifikovat podobný princip i v hraném filmu této skupiny. Zvolil jsem si úvodní scénu filmu *Život Briana*. Tato sekvence je tak trochu samostatná, protože ve filmu slouží jako prolog a má charakter gagu. Zároveň však hraje ve filmu důležitou roli, protože se jí podaří víceméně charakterizovat celé téma filmu.

Scéna začíná velkým celkem na oblohu po které putuje hvězda. Následně vidíme tři siluety mužů jedoucích na velbloudech. Slyšíme chorálovou píseň. Víceméně je jasné, co je předmětem parodie tohoto (téměř *apokryfního*) skeče. Tyto symboly jsou pro evropského, tzn. křesťanské kultury znalého člověka, jasně čitelné (viz. Obr. 4, 5) Muži dojedou do chléva, poznáváme v nich tři krále z evangelia. Další prvky scény nám naznačí, že sledujeme známou scénu, obdarování právě narozeného spasitele, který leží v jesličkách mezi oslíkem a svojí matkou.

Obr. 4





obr. 5

Nastává interakce mezi muži a ženou. Žena překvapením padá ze židle. Tím se nám zde definují postavy – tři moudří muži, a mírně potrhlá žena. Předpokládáme že Marie.

Muži se představují jako tři králové, žena, kterou navíc hraje očividně mužská postava, působí poněkud bláznivě a snaží se muže vyhodit. Z dosavadního chápání scény nám vyplývá, že sledujeme parodii na známý výjev z bible. To všechno až do chvíle, kdy se jeden z mužů zeptá, jak se dítě jmenuje. Brian odpoví Marie. Vlastně... Teď to již není Marie. V tento moment nastává znejištění. Padá nám dosavadní jistota, totiž to, že víme, jaký výjev sledujeme. Jsme vytrženi.

A zde nastává podobný moment jako u papouška. Celek chléva, muži předají ženě dary a odchází pryč. Tento záběr vypadává z dosavadního tempa. Jsme zmatení, stejně jako všechny postavy. Divákův automatismus předpokládal, že rozumí předmětu vtipu, že ho umí číst. Záběr trvá neúměrně dlouho. V tom si v zadním plánu všimneme, že se muži vrací. Berou ženě dary a vylézají z chléva. Střih ven z chléva a my vidíme “opravdovou” Marii s Ježíškem.

Převrácení postav nám tu vytváří komický efekt. Divák se směje svému zmatení, zároveň se směje moudrým mužům, protože to nakonec byli oni, kdo jsou směšní. Použitý postup bortí předpoklad, se kterým jsem scénu od počátku sledovali, totiž, že zlehčuje Ježíšovo narození. Paralelně představuje hlavního hrdinu, jehož příběh budeme sledovat – muže, jenž se narodil ve stejný den jako Ježíš, jen ve vedlejším chlévě a v neposlední řadě představuje téma filmu – totiž falešnou víru a automatismus přemýšlení velkých ideologií. 9.

9. Závěr

Specifičnost montypythonovské komiky pramení z výborné stavby gagu, který pracuje s divákovým očekáváním a jeho chytrým narušováním. Zautomatizovaný člověk je nucen odpoutat se od běžné logiky myšlení. V gagu Monty Python se tak děje v několika stupních. V televizním formátu kvůli technickým omezením rozvinuli zcizovací proces interakcí s živým publikem. Tuto zkušenost si odnesli i do své filmové tvorby. Dovedou svého diváka do zdánlivě bezpečného prostředí komického gagu, kde se divák zahrádí v nastolených zákonitostech. Monty Python ale divákovi nedovolí skrýt se před světem, pomocí zcizování napadají jeho rozumový imunitní systém, který pak kapituluje pod náporom absurda. Tato kapitulace se ve své podstatě podobá podvolení Josefa K. v Kafkově Procesu. Neboť cílem zesměšnění v Životě Briana není křesťanské náboženství, ale fanatismus a skutečná a téměř hrozivá absurdita naší *reality*.

V knize teorie komiky od Vladimíra Boreckého, autor upozorňuje na důležitý fakt. A to, že je takřka nemožné teoreticky uchopit komiku, protože její podstata tkví v nesmyslu.⁵⁵ A potvrzují to i slova Michaela Palina v Monty Python – vlastními slovy,⁵⁶ kde se Palin obává toho, že svou práci začnou analyzovat jak samotní členové skupiny, tak badatelé “z vnějšku.”
“ *Mám takový pocit, že jsme něco vytvořili, to je pryč. Jednou někdo zkusí analyzovat, proč jsme legrační, a já myslím, že hned od začátku se dá říci, že je nemožné na to odpovědět, a také si myslím, že když se začneme pitvat a dávat nějaké návody, tak to svým způsobem vezme divákům možnost, jak po svém na Pythony reagovat.*”⁵⁷

⁵⁵ BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000, str.143. ISBN 80-86202-65-8.

⁵⁶ MORGAN, 2002, str. 107.

⁵⁷ tamtéž

10. Použité zdroje

10.1. Seznam použité literatury

1. BERGSON, Henri. *Smích*. Praha: NAŠE VOJSKO, 2012. ISBN 978-80-206-1249-6
2. BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000. ISBN 80-86202-65-8.
3. BRECHT, Bertolt. Zcizující efekty v čínském hereckém umění. In: BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. Československý spisovatel, Praha 1958.
4. CAMUS, Albert. *Mýtus o Sisyfovi*, Praha, Garamond, 2006.
5. HARDCASTLE, Gary L. a George A. REISCH. *Monty Python a filozofie: filozofie a jiné techtle mechtle*. V Praze: XYZ, 2011. ISBN 978-80-7388-514-4.
6. HAVEL, Václav. *Protokoly: Zahradní slavnost ; O dialektické metafysice ; Antikódy ; Anatomie gagu ; Výrozumění*. Praha: Mladá fronta, 1966. Mladé cesty.
7. HRUBÍN, Vít. Stavba filmového gagu. *Film a doba*. 1970, čís. 9, s. 485–492, 533–540.
8. KAFKA, Franz. *Proměna*. 2. vyd., přeložil Vladimír KAFKA. Brno: B4U, 2013. ISBN 978-80-87222-25-6.
9. MORGAN, David. *Monty Python vlastními slovy!*. Přeložil Petr PALOUŠ. Praha: Argo, 2002. ISBN 80-7203-414-6.
10. ORLICKÝ, Jan. *Záhady komična: teorie komična, vtipu, gagu a smíchu*. Praha: Futura, 2003. ISBN 80-85523-93-0.
11. TUREK, Pavel. *Monty Python. Respekt speciál*. Géniové, politici, vrazi. Ročník II, č.2/2016, Economia, a.s., 15. 6. 2016. ISSN 2336-6001.

10.2. Seznam použitých internetových zdrojů

1. www.csfd.cz
2. www.wikipedia.cz
3. <https://www.goodreads.com/>