

Literární obzor

Poetika grotesky

Petr Král: *Groteska čili Morálka šlehačkového dortu*.

Národní filmový archiv, Praha 1998, 316 stran, náklad 1500 výtisků.

Studie básníka a překladatele Petra Krále o grotesce, jejíž první část vychází pod názvem *Groteska čili Morálka šlehačkového dortu* jako překlad původního francouzského textu, je výsledkem Králova osobního zaujetí a dlouholeté fascinace tímto filmovým žánrem, které pramení už v jeho dětských letech. Král v úvodu pléduje za „soukromé dějiny filmu“, které vždy vycházejí z privátního prožitku a nesnaží se vytěsnit zdánlivě mimofilmové události, jakými jsou například stáří či (ne)kvalita kopie a projekce, neboť i technické ruchy se mohou stát v náležitém uchopení zdrojem poezie. Už v samotném pojmu „soukromé dějiny filmu“ můžeme číst přihlášení se k stati Salvadora Dalího *Kritické dějiny filmu ve zkratce*, kterou Král do češtiny přeložil.¹⁾ Soukromé dějiny filmu mají být v Králově pojetí uchráněny nebezpečí „umrtvující inteligence“ a školomet-skému duchu, izolujícímu se od prvotního prožitku naivního diváka do alibistické pozice objektivismu. Tomu zde nemá být rozuměno jako výtce proti odbornictví. Král si je spíše vědom nebezpečí, kdy se film, který, jak přiznává, je pro něho „předmětem snění“, stane „pouhým věděním“. Úvod knihy je nesen v obdobném manifestním duchu: *Groteska čili Morálka šlehačkového dortu* je podle autora psána z pozice „samozvaného příznivce“, nikoli „odborníka“, ačkoli odborné a historické momenty v ní nepřijdou zkrátka. Jak Petr Král nabádá v úvodu, je třeba jeho textu rozumět v první osobě („směju se, cítím“), píše výhradně za sebe, a to i v místech, kam vložil neosobní výrazy v množném čísle („smějeme se“).

Stranou jeho úvah o fenoménu „slapstick“ nestojí ani takové momenty, jakými jsou vzpomínání, snění či nostalgie, které v nás vzbuzuje raný a zlatý věk grotesky, dokonce tvoří jejich podstatnou součást. Právě tam, kde by se expert uchýlil k neosobní tónině, začíná pro Krále samotná doména grotesky, její tajemství, k němuž se lze přiblížit jedině skrze osobní vklad: Královy soukromé dějiny grotesky jsou *de facto* odpovědí na otázky, které právě jemu tyto filmy položily.

Z tohoto hlediska se jedná o „dějiny“ v stálém pohybu, neuzavřené a živé. Otázky, jež grotesky kladou, jsou často zodpovídaný samotným životem. Život autora se tak neustále prolíná s filmem („Mé pletky s groteskou, pravda, trvaly dost dlouho, aby splynuly s mými láskami vůbec.“) a neoddělitelnou součástí tohoto přístupu je, že občas v knize narazíme na pasáže vtahující do proudu autorova uvažování i jeho vlastní vzpomínky, přátele a samozřejmě i sny. Jak Král na jednom místě přiznává, obohatil dějiny grotesky ve svém snu o další snímek s Busterem Keatonem coby jediným hercem. Snový snímek má dokonce i jméno THE BICYCLIST (FRIGO CYKLISTOU) a Král ho věren svému pojetí, jež lze shrnout do příznačné citace: „V podstatě neexistují jiné filmové dějiny než soukromé“, konsekvntně řadí do Keatonovy filmografie.

Film tak nabývá smyslu až v „setkání“ s divákem, v němž se filmové nespojitosti a spáry mezi jednotlivými záběry mohou stát vstupní branou pro divákovy vlastní touhy a obsese, překrývající se s obrazy a filmovými hrdiny. Film je pak čímsi na způsob „magické skříňky“, jež je s to rozkmitat diváka, přivést ho do imaginativního stavu, v němž vzniká poezie. Daleko je pak v tomto pojetí

1) Viz Salvador Dalí, *Kritické dějiny filmu ve zkratce*. „Illuminace“ 6, 1994, č. 4, s. 19 – 22.

filmový režisér a jeho intence, což Král ukazuje na Ejzenštejnových snímcích, které dnes v jeho očích žijí a dýchají naprosto jinými významy, než těmi, které do nich původně vkládal jejich ideologicky ovlivněný tvůrce.

I v tomto se Králova „metoda“ sledování filmů vymezuje od způsobu, jímž na film hledí nezaujatý odborník: proti „studování“ záběrů, což je ten „nejlepší způsob, jak se s nimi minout“, stojí pozorné zkoumání obrazů, jež samy divákovi napoví svůj niterný smysl a mohou ho inspirovat k jedinečné interpretaci, která je v tomto případě plnohodnotná s vlastní poetickou kreací. V každém aktu neodvozené, svobodné interpretace dříme příležitost k poezii. Slovy Petra Krále: „...i vykladači se v konfrontaci s komikou mění v básníky“...

Všechny tyto artikule najdeme více či méně explikovány již v úvodu knihy. Bylo nezbytné je vyjmenovat v co nejúplnější podobě, poněvadž právě na tomto základě se mohou stát patrnými silná a slabá místa Králova textu. Nejsilnější místa představují pasáže, kde je Král věrný svým předpokladům a bez vzdělaneckých a intelektuálních *a priori* předkládá holé obrazy, tak jak je zaznamenala jeho paměť. V některých momentech je čtenáři před očima takřka vyvrácen názor, že film je umění vizuální. Tak přesvědčivá je Králova schopnost podat virtuózním jazykem vybrané scény. Tato sugestivita básníka-vykladače *a vice versa*, jeho schopnost „překládat“ filmové záběry do slov, v průběhu čtení knihy nekolísá. Plasticky tak před námi vyvstávají jednotlivé záběry a virtuozita tohoto „popisu“ zachází až do kontraproduktivních poloh: autor těchto řádek sám sebe několikrát přistihl, že Královy „záběry“ jsou natolik svůdné, že čtenáři berou energii k tomu, aby se pídil po jejich reálných filmových předobrazech. Král je svým jazykem schopen zprostředkovat komický dopad grotesek, jejich hemžení, shon a vířivou povahu, jejich hmatatelnou „konkrétnost“ a „tělesnost“, což jsou podle něj jedny z nejcennějších deviz žánru slapstick.

Analýzu grotesky tak nenásilně odvíjí nikoli z předem daných pojmů, ale ze skutečných obrazů. Objektem autorova zkoumání se stávají takové fenomény jako nostalgie, pomíjivost, akce, náhoda, chaos, které zde nejsou amplifikovány v souvislosti s jejich scientistním zázemím (například chaos v teorii informace), nýbrž Král tyto pojmy nechává působit jen skrze obrazy, aniž by je od nich odtrhával či vzdaloval. Takto vypadá pasáž, v němž autor líčí způsob, jak k nám němý film promlouvá svým mlčením: „Sotva skutečnost utichne, přestane vrzat, šustit, hekat, mění se sama její substance; přesuny nejhroživějších balíků lidského masa – včetně pro grotesku tak typických tlouštíků, policajtů či matron – působí bez funění (a v klasickém zrychlení) jako klouzavý let nové odrůdy motýlů: opravdových létajících slonů. Právě groteska, kde je všechno v trvalém pohybu, je ovšem lehkost oněmělých věcí schopna nejlépe předvést [...]“ (s. 37).

Králův text útočí na všechny smysly, dovolává se spíše imaginativní než racionální hemisféry, aktivizuje vlastní i divákovu obraznost. Pakliže v něm budeme chtít identifikovat nějakou ideovou apriorní vrstvu, která spoluutváří interpretaci, tak je to básníková spřízněnost se surrealismem, která se promítá do výrazů, prosycených psychoanalytickými pojmy přemístění, sublimace, či erotickými významy. Ty se stanou nejvíce patrnými v závěrečné části nazvané Groteska za hranicemi grotesky, kde Král rozvíjí jakousi poeticko-psychoanalytickou interpretaci tématu. Jako by se v těch místech Král prohřešoval vůči premisám svých „soukromých dějin“: najednou nehledá v obrazech jejich skrytý smysl, ale už předem ví, co by v nich měl nalézt. Kniha se touto „aplikací“ v závěru zplošťuje a nadměrné přetížení jedné významové vrstvy – v tomto případě skryté či zjevně erotického potenciálu scén – má za následek vychýlení z rovnováhy mnohoslibných a mnohovýznamových obrazů.

Královy úvahy jsou nejcennější právě tam, kde se nejvíce rozevírají, kde nespějí k doslovnosti, ale naopak k postižení širších souvislostí doby, a to nejen desátých, dvacátých, případně třicátých let, do nichž autor situuje těžiště žánru grotesky, ale i naší nečasové situace. Groteska, která

se v Králově podání spojuje jak s legendami Chaplinem, Keatonem, Lloydem, Laurelem a Hardym, tak s širším okruhem komiků Roscoe Arbucklem, Harry Langdonem, Mackem Sennettem, Snubem Pollardem, bratry Marxovými, jakož i s jejich kontinentálními kolegy Maxem Linderem, André Deedem či Polidorem (obzvláště v příloze Přízraky úsvitu), tu není chápána jako izolovaný jev, ale Král ji pojednává v souvislosti se soudobou modernou, s jazzem, s výtvarným uměním. Překvapivě zde nenalezneme mnoho paralel k ostatním filmovým žánrům. Filmová groteska se tak zdá být více spřízněna s ostatními druhy umění než s kinematografií oné či pozdější doby, příliš poznamenané diktátem dramatičnosti a psychologizací postav. Ostatně právě tyto faktory přispěly k postupnému úpadku grotesky v jejím zralém období, kdy se poetika „nedostatku“, vpády absurdity a živelné iracionální anarchie nedaly skloubit se stále pravděpodobnějšími výjevy mluveného filmu. Zjemnění grotesky přivodilo současně i její stárnutí, jak píše Petr Král. Ještě ve filmech Jacquese Tatiho či Jerryho Lewise se lze dočkat ojedinělého gesta, které dovoluje mluvit o nich jako o následovnicích.

Druhá část názvu knihy zní Morálka šlehačkového dortu. Na první pohled jsme puzeni rozumět mu jako jakémusi dadaistickému oxymoron, neboť povrchní čtení by nás mohlo utvrdit v tom, že groteska, ten výron amorality, vtělený ve své nejčistší podobě do úsměvu „vítězného šílenství“ Harpa Marxe, potřebuje každou morálku jen k tomu, aby neustále svobodně překračovala, případně destruovala její hranice. Po přiblížení jsme nicméně nuceni konstatovat, že na úrovni, jež zjevuje záležitosti metafyzické, když v našich všedních štrapácích dává vyvstat zprvu netušené obřadnosti mýtů a rituálů, se rýsují nejasné kontury původního étosu žánru, který bychom jistě s groteskou nespojovali – tragédie. Zkrácenou podobu tohoto nepředstavitelného spojení najdeme v Králově větě: „[...] tragédie změněná v trapnou frašku: není to definice celého moderního života?“ Není-li pak tato věta smutným a pravdivým odleskem „groteskního“ a „amorálního“ principu spojování a směšování neslučitelných a nesourodých věcí, rekvizit a osob na jednu hromadu, jež přesně charakterizuje povahu našeho „neurotického století“?

R a d o v a n S u k

Nápisy a obrazy v němém filmu

Francesco Pitassio – Leonardo Quaresima (Ed.):
Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema muto.
 Forum, Udine 1998, 455 stran, náklad neuveden.

Jednou z výrazných tendencí současných výzkumů filmu je obrácení pozornosti k počátkům jeho vývoje, snaha nově a na základě spolehlivých podkladů (restaurované a rekonstruované filmy, dobový tisk, archivní prameny) popsat a interpretovat podoby a způsoby fungování tzv. němého filmu jako kulturního, sociálního, historického a technického fenoménu. Výsledkem tohoto zájmu jsou četné články, sborníky a monografie, ale i publikace obsáhlých historiografických děl (důkladně byly v posledním desetiletí zpracovány např. dějiny amerického nebo ruského němého filmu); o zřetelné institucionalizaci dané oblasti zkoumání svědčí existence specializovaných