

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

**Diplomová práce**

**Monty Python a fenomén britcomu**

**Jana Jankovcová**

Plzeň 2012

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

Katedra filozofie

**Studijní program Humanitní studia**

**Studijní obor Evropská kulturní studia**

**Diplomová práce**

**Monty Python a fenomén britcomu**

**Jana Jankovcová**

*Vedoucí práce:*

Mgr. Jan Kastner

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2012

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

*Plzeň, duben 2012*

.....

## Obsah

|          |   |           |
|----------|---|-----------|
| <b>1</b> | <b>ÚVOD .....</b>   | <b>5</b>  |
| <b>2</b> | <b>BRITSKÝ KULTURNÍ KONTEXT 60. LET.....</b>                        | <b>7</b>  |
|          | 2.1 Alternativní komedie v 60. letech – cesta k Monty Python.....   | 11        |
| <b>3</b> | <b>MONTY PYTHON .....</b>   | <b>17</b> |
|          | <b>3.1 Monty Pythonův létající cirkus .....</b>                     | <b>21</b> |
|          | 3.1.1 Cleese–Chapman – Konfrontační komika .....                    | 24        |
|          | 3.1.2 Jones – Palin – komika v obrazech.....                        | 26        |
|          | 3.1.3 Lingvistický solitér Eric Idle.....                           | 28        |
|          | 3.1.4 Gilliamův animovaný surrealismus .....                        | 29        |
|          | <b>3.2 Pythonovská filosofie.....</b>                               | <b>30</b> |
|          | 3.2.1 Formální programová struktura .....                           | 36        |
|          | <b>3.3 Přejchod na filmové plátno.....</b>                          | <b>38</b> |
|          | <b>3.4 Odkaz Monty Python a jeho vliv na britskou komedii .....</b> | <b>40</b> |
| <b>4</b> | <b>BRITCOM A JEHO DISTINKTIVNÍ RYSY .....</b>                       | <b>43</b> |
|          | 4.1 Hlavní postava britcomu a její sociálně kritická funkce.....    | 47        |
|          | 4.2 Britcom a jeho návaznost na kulturní kontext .....              | 55        |
|          | 4.3 Politická satira – pilíř britské komedie .....                  | 56        |
|          | 4.4 Skeč show.....  | 59        |
|          | 4.5 Ženy v britské komedii.....                                     | 63        |

|  |           |
|--|-----------|
| <b>5 ZÁVĚR .....</b>                               | <b>67</b> |
| <b>6 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ .....</b> | <b>68</b> |
| <b>7 RESUMÉ .....</b>                              | <b>73</b> |
| <b>8 PŘÍLOHY.....</b>                              | <b>74</b> |
| <b>8.1 Věcný rejstřík videoukázek.....</b>         | <b>74</b> |
| <b>8.2 Rozhovor s Petrem Paloušem.....</b>         | <b>76</b> |

## 1 ÚVOD

Každá vědecká práce je buď o invenci, nebo o správném uchopení problému v širším kontextu. Moje diplomová práce stojí, zdá se, na pomezí obojího. Její téma nese název *Monty Python a fenomén britcomu*. Motivů volby tohoto tématu zde bylo hned několik. Za prvé jsem chtěla vystoupit z českého prostředí a vybrat si téma nové, v literatuře nijak systematicky nezpracované. Dalším důvodem bylo zpřístupnit českému čtenáři nové informace o Monty Python, které v češtině nejsou dostupné. A nakonec zde byl osobní motiv, a sice že psát o něčem aktuálním a dynamickém, je dle mého názoru velice osvěžující.

Považuji toto téma za důležité a chci ho podrobit fundované analýze. Komédie jako žánr nebyl nikdy zcela umělecky zrovnoprávněn s dramatem či tragédií. Komédie je sice populární, ale není ceněná. Rádi se díky ní pobavíme, rádi se zasmějeme, ale také ji brzo rádi opouštíme, protože se nám zdá až příliš podvratná.

Cílem mé práce je představit britskou televizní komedii, britcom chcete-li, jako kulturní fenomén, který je úzce spjatý s politickým a kulturním děním ve Velké Británii. Zároveň jsem se pokusila o jakési novum, a sice demonstrovat jednotlivá tvrzení, ke kterým jsem došla, na audiovizuálním materiálu, který je zaznamenán na optickém médiu. Faktem je, že žijeme v digitální době a mediální sdělení, ať už uměleckého nebo informačního charakteru, jsou přenášeny audiovizuálními médii.

Hned v samém úvodu je nutné definovat pojem britcom. Britcom je specifický druh televizní komedie, který pochází z Velké Británie. Jedná se o neologismus, který je výhradně používán mimo Velkou Británii. Často se takto označuje britská komedie, která je určena pro zahraniční trh. Význam tohoto slova můžeme chápat v užším i v širším slova smyslu. V užším slova smyslu se britcom skládá ze dvou slov „british“ a „sitcom“ a označuje jen druh televizního komediálního seriálu. Širší význam slova

britcom představuje složeninu slov „british“ a „comedy“ a mimo seriály zahrnuje také třeba skeč show.

Monografický fond o díle Monty Python je velmi široký. Bohužel však není dostupný v češtině. I přesto většina knih v angličtině má značný populistický charakter. Primárními zdroji v této problematice se pro mě staly Vlastní pythonovská biografie zkompletována McCabem, Morganův *Monty Python vlastními slovy!* a v neposlední řadě Larsenův lexikon veškerých pythonovských referencí. V oblasti samotné charakteristiky britcomu jsem se musela spolehnout na svoji pozorovací schopnost a sekundární literaturu. Ve faktografických informacích mi hodně pomohl Lewisův *Guide to TV Comedy*.

## 2 BRITSKÝ KULTURNÍ KONTEXT 60. LET

V 60. letech 20. století došlo ve Velké Británii k významným společenským a politickým změnám, které zásadním způsobem ovlivnily soudobou kulturní scénu a vytvořily tak prostor pro vznik nového druhu britské komiky. Počáteční období dekády bývá příznačně spojováno s výrokem ministerského předsedy Harolda MacMillana, který v roce 1960 prohlásil v souvislosti s dekolonizací Afriky: „*The wind of change is blowing through the Continent*“<sup>1</sup> (Randle, 1988: 166). Ačkoliv byl výrok adresován britským teritoriím v Africe<sup>2</sup>, slovní spojení „*wind of change*“ se mezi Brity ustálilo a stalo se mottem tehdejší doby.

Velká Británie zažívala po 2. světové válce období nebývalé hospodářské prosperity. Ekonomický rozvoj země zákonitě vedl také k růstu životní úrovně obyvatelstva, které náhle disponuje s nadbytkem peněz a začíná je utrácet za auta, televize a módu. Touha po materiálním blahobytu transformovala Británii na ryze konzumní společnost, která je tak nucena přehodnotit své třídní vztahy. „*It was felt that the old rigid class system was breaking down as the proportions of the people belonging to the various levels changed over time*“<sup>3</sup> (Oakland, 2005: 168). Sociální mobilita však probíhá jen mezi dělnickou a střední třídou. Vyšší třída si stále drží své meritokratické postavení.

Společnost se začíná výrazným způsobem fragmentovat. Vytváří se nové, sociálně angažované skupiny, které usilují o větší kompetence v oblasti lidských práv. V 60. letech se plně etablovalo ženské hnutí, jež odmítalo tradiční roli ženy v domácnosti a usilovalo o zrovnoprávnění

<sup>1</sup> Vítr změny vane tímto kontinentem. (vlastní překlad)

<sup>2</sup> Tímto citátem MacMillan v podstatě komentoval zánik Britského impéria a rozpad britského koloniálního panství.

<sup>3</sup> Mezi lidmi panoval pocit, že se starý a rigidní třídní systém bortí a poměrné zastoupení příslušníků jednotlivých tříd se rapidně mění. (vlastní překlad)



s muži. Výrazným podpurným elementem v oblasti ženské nezávislosti byla Kinseyho studie s názvem *Sexual Behaviour in the Human Female* (Sexuální chování ženy) z roku 1953, která potvrdila, že žena si dokáže sex užít stejně jako muž. I přes pohoršení britské veřejnosti, kniha přispěla k sexuální otevřenosti ve Velké Británii. Erotickým symbolem 50. a 60. let se stává Diana Dorsová. Ta představila nový typ ženy, která je zábavná, nezávislá a vědoma si své sexuality.

Další početnou sociální skupinou byli imigranti, kteří přicházeli do Británie z bývalých kolonií, především z Indie a Pákistánu. Vláda je na počátku 50. let doslova rekrutovala z indické oblasti, protože potřebovala levnou pracovní sílu na nově vytvořené pracovní pozice. V 60. letech se počet přistěhovalců již blížil k půl milionu. Odlišné náboženství a způsob života zabránily kulturní asimilaci imigrantů. Z Británie se tak stává multikulturní, etnicky rozdělená společnost, která charakterizuje vývoj země zejména v 70. letech.

Nejvlivnější sociální skupinou 60. let se však stává novodobá britská mládež. V období prosperity bylo snadné dosáhnout finanční nezávislosti relativně v ranném věku. Ekonomická svoboda umožnila teenagerům vznik vlastního životního stylu. Ti mají nyní dost peněz k vytvoření si svého vlastního světa módy, účesů, náhrávek a coffee barů.<sup>4</sup> Mnoho mladých se začíná identifikovat s hudebními a literárními symboly doby, a dostává se tak do konfliktu s autoritami.

Konzervativní vláda Harolda Macmillana nedokázala zachytit zběsilé tempo mladé společnosti a stále disponovala zastaralou rétorikou a tradicionalistickým přístupem. Celková demokratizace kultury poněkud kolidovala s konzervatismem vlády, která navíc čelila vnitropolitickým

---

<sup>4</sup> coffee a melody bary – oblíbená místa, kde mladí trávili svůj volný čas, pouštěli si hudbu a popíjeli.

skandálům. Suezská krize a Profumova aféra<sup>5</sup> zapříčinily prohru konzervativní strany ve volbách roku 1964. Odhalení podvratných praktik a neschopnost vlády vedly veřejnost ke ztrátě respektu a důvěry ke státním institucím, k politikům a celé vládnoucí třídě.

Labouristické období Harolda Wilsona se nese plně ve znamení konzumního boomu. Dominantním médiem se stává televize, která vytváří mediální obsahy pro masové publikum. Mění se také legislativa, která uznává práva a svobody sociálně organizovaných skupin. Důležitými právními akty byla například legalizace homosexuality a potratů v roce 1967. S rostoucí prosperitou zároveň roste nacionální sebevědomí a regionalismus v jednotlivých částech Británie. Politicky není nijak reflektován, společensky a kulturně se však těší velkému zájmu.

Anglický jazyk byl vždy pod silnou sociální kontrolou. V televizi a rádiích se vyžadovala BBC English, která byla v sociálních kruzích indikátorem vzdělanosti, elity a mocenského postavení. Pádem sociálních bariér začínají do literatury, televize a filmu pronikat od poloviny 50. let silná sociální témata a realistické příběhy dělnické třídy. Uznávání herci jako Albert Finney či Tom Courtney se musí učit severní dialekty, aby patřičně ztvárnili hlavní role. Populární kultura v tomto smyslu odstranila stigma regionálního dialektu a přispěla k demokratizaci kultury. Nejslavnějšími britskými herci 60. let se tak stávají představitelé slavných rolí, kteří naprosto postrádají BBC akcent - Richard Burton s velšským přízvukem, Sean Connery alias James Bond se svou skotskou angličtinou nebo například Michael Caine a jeho londýnský cockney akcent. (Christopher, 1999)

---

<sup>5</sup> John Profumo – konzervativec a ministr války. Roku 1963 rezignoval ze své funkce, když přiznal svoji aféru s herečkou (showgirl) Christine Keeler, která mimo jiné také udržovala poměr se sovětským námořním atašé. (Christopher, 1999)

Podobná atmosféra panuje také na hudební scéně. Skupiny Beatles, Rolling Stones, The Who či Pink Floyd získávají obrovskou popularitu a přízeň masového publika. Jednalo se o mladé lidi z dělnických či středostavovských rodin, kteří spojili šarm s drzostí, zpívali melodické písně a používali populární slang. V průběhu 60. let se jejich hudební styl mění, stejně tak jako se mění politická a společenská situace ve světě. Již si zcela výhradně skládají vlastní autorské písně, čímž zastavili import americké hudby do Velké Británie. Například beatlesovské album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* z roku 1967 je ukázkou umělecké originality, politické uvědomělosti a hudební integrity. Britská hudba se tak zbavila svých rigidních pravidel a zastaralých forem a stala se hlavním představitelem pop-culture.

Také literární a dramatická tvorba 60. let výrazně reflektuje probíhající společenské změny. Přestože obě přijímají popkulturní tendence liberalizované společnosti, velmi ostře se vymezují proti jejímu konzumerismu a požitkářství v materialismu. Kupříkladu dramatici Harold Pinter či Samuel Beckett nahlíží pesimisticky na moderní způsob života a ve svých hrách, které postrádají děj či složitou scénu, vyjevují absurditu bytí. V literatuře je nejvýraznějším počinem kniha Antonyho Burgesse *A Clockwork Orange* (Mechanický pomeranč) z roku 1962, která podává fantaskní výjev budoucí Anglie a dvojsečně satirizuje jak totalitní režimy, tak liberální společnost.

Do Londýna se v tomto období soustřeďuje evropský kulturní život. Kvůli minimálním cenzorským postihům<sup>6</sup> zde své filmy natáčejí významní

---

<sup>6</sup> Roku 1968 byla kupříkladu na všech divadelních jevištích zrušena cenzura. Známý je také vyhraný případ soudní pře s vydavatelstvím Penguin Books z roku 1960, která usilovala o vydání románu D. H. Lawrence *Milenec lady Chatterleyové*

světoví režiséři jako François Truffaut, Roman Polanski či Stanley Kubrick, který ve Velké Británii zůstal natrvalo a vytvořil zde své nejdůležitější filmy.

Je zřejmé, že Velká Británie byla na konci 60. let sociálně a politicky diferencovaným státem. Populární kultura se stala realitou společenského života. „*The era of the 'permissive society' had arrived and 'anything goes'*”<sup>7</sup> *quickly became a cliché of the times*”<sup>8</sup> (Christopher 1999 : 69). Společenský hedonismus rezonoval s konzervatismem byrokratů a staršího obyvatelstva. Vznikla tak nebývale silně polarizovaná společnost, reprezentovaná popovou liberální mládeží na jedné straně a úzkoprsou generací na straně druhé, stále uznávající třídní systém a tradiční morální hodnoty.

Četné politické i osobní excesy představitelů vládnoucích institucí prokázaly, že politici nejsou nositeli modelové morálky. Tato společenská deziluze zapříčinila v průběhu 60. let rozmach antiautoritářského komediálního proudu – politické satiry.

## 2.1 Alternativní komedie v 60. letech – cesta k Monty Python

Řada odborníků<sup>9</sup> zabývajících se teorií komična hovoří o přímé spojitosti vtipu a sociální dysfunkce. Společenská disharmonie otevírá prostor pro uplatnění komiky, a stává se tak úrodnou půdou pro vznik vtipu. V tomto smyslu byla revitalizace satiry ve Velké Británii počátkem 60. let zcela logickým vyústěním doby.

Jejími nositeli byli univerzitní kabarety v Oxfordu a Cambridgi, kam se soustřeďovala veškerá komediální invence. Tyto prestižní univerzity

<sup>7</sup> anything goes – význam: všechno jde, vše je možné, čiň, co chceš. (Filosofický slovník)

<sup>8</sup> Nadešla epocha permissivní společnosti a spojení 'anything goes' se rychle stalo klišé doby. (vlastní překlad)

<sup>9</sup> Vladimír Borecký, Giseline Kuipers, Michael Pickering či Sharon Lockyer

zplodily generaci komiků, často nazývanou „*Oxbridge Mafia*“ (Wilmot, 1982), jejichž progresivní styl ovládl v 70. letech prostředí televizního vysílání.

Cambridge sdružovala své studenty do *Footlights* (Světla ramp), elitního společenského klubu, ve kterém se pořádaly tzv. *smoking concerts*.<sup>10</sup> Každý člen zde mohl předvést svůj skeč a sledovat zpětnou vazbu od svých kolegů. Naproti tomu *Oxford revue* byla mnohem méně organizovaným a více benevolentním spolkem. Obě seskupení se pravidelně umělecky konfrontovala na Edinburském festivalu umění, kde studenti prezentovali své nejlepší divadelní performance.

Roku 1960 měla na festivalu premiéru nadmíru originální a zábavná komediální show s názvem *Beyond the Fringe* (Za okrajem), která zapříčinila expanzi satiry do britské komedie a inspirovala tak řadu dalších komiků. K jejímu odkazu se přímo hlásí Monty Python, *The Frost Report* či TW3. Památnou divadelní revue stvořila čtveřice „oxbridgských“ absolventů - Alan Bennett, Dudley Moore, Peter Cook a Jonathan Miller. Jejich představení se vyznačovala absencí náročných kulis. Aktérům většinou postačila jednoduchá scéna s pianem, na kterém Dudley Moore doprovázel jednotlivé scénky.

Předmětem satirického zájmu se stala především dobová politická scéna. Proslulá je například Cookova imitace ministerského předsedy Harolda Macmillana. Cook si zdařile osvojil premiérovu intonační nevzrušenost projevu a Macmillanovými ústy netečně komentoval politické aktivity vlády.<sup>11</sup> Skupina také promptně reagovala na názorové trendy,

---

<sup>10</sup> kuřácké koncerty – termín pochází z 19. st. a metaforicky vyjadřoval, že dámy nejsou vítány, tudíž gentlemanové mohou kouřit a bavit se mnohem uvolněněji. (Wilmot, 1982)

<sup>11</sup> Dostupné na <http://www.youtube.com/watch?v=sb2zuiuFqCA>, Youtube.com, 21.3.2012.

kteřé hýbaly britskou společností. Náplň komických dialogů tak tvořila témata jako nukleární válka či novodobá imigrace. Značnou kontroverzi vzbudil skeč *"The Aftermyth of the War"*<sup>12</sup> (ukázka 1), který reflektoval britskou tendenci idealizovat 2. světovou válku. Skeč vzbudil řadu negativních ohlasů, zejména z řad válečných veteránů. Skupina se však obhajovala tím, že nezesměšňovala průběh války, nýbrž její interpretaci v médiích a filmech.

Nejvýraznější osobností projektu *Beyond the Fringe* byl Peter Cook. Popularitu a obdiv si získal především vytvořením postavy E. L. Wistyho, jehož prostřednictvím na jevišti pronášel unylé, „nudné“ monology (ukázka 2). Cook také založil *The Establishment*, satirický noční klub, kam se koncentrovala komediální avantgarda doby.

Po fenomenálním úspěchu v Edinburghu se komediální soubor přesunul na londýnský West End, kde vzbudil senzaci. John Cleese v „pythonovské“ biografii vzpomíná: *„Beyond the Fringe had a huge impact on me, but not the impact it had in London. The press in London shouted ‚satire‘, so people discovered satire and that changed society“*<sup>13</sup> (McCabe, 2005: 101). Jeho tvrzení není v žádném případě přehnané. Díky *Beyond the Fringe* a jejímu kulturnímu vlivu vznikl televizní program *That Was the Week that Was*<sup>14</sup> (Takový byl týden, který byl), první opravdu ofenzivní satirický televizní pořad, který nesmlouvavě interpeloval britské politiky. Randle v knize *Understanding Britain* uvádí, že TW3 *„... helped to foster*

---

<sup>12</sup> slovní hříčka - „aftermath“ znamená „důsledky, dozvuky“ – v tomto smyslu „Dozvuky války“; zde je však použito aftermyth“ = „after“ + „myth“ – po mýtu, „odmýtizování“ války

<sup>13</sup> Beyond The Fringe na mě mělo veliký vliv, ale ne takový jako mělo na Londýn. Londýnský tisk křičel ‚satira‘, a tak lidé objevili satiru, a to změnilo společnost. (vlastní překlad)

<sup>14</sup> zkráceně nazýván TW3

*the belief, that Conservatism was remote from the society that was changing around*<sup>15</sup> (Randle 1981: 168).

V kontextu alternativní komedie a jejího vývoje v průběhu posledních 40 let je též nutné zmínit pořad, který stál na jejím úplném počátku. Roku 1951 začala radiová stanice BBC Home Service vysílat revoluční *The Goon*<sup>16</sup> *Show*. Program vytvořili tři váleční veteráni Spike Milligan, Harry Secombe a Peter Sellers.<sup>17</sup> Jeho originalita, co se týče formální komiky, spočívá v absenci vnitřní kompozice a rozvolnění formy. *The Goon Show* představila publiku komedii anarchie, surreálna a svobodomyšlnosti. Často byly v rádiu slyšet jen šílené zvuky, disharmonické tóny či salvy smíchu. Někdy se naopak posluchači dočkali jen nesnesitelně dlouhých pauz. Vše se odvíjelo od momentálních nápadů a nálad herců. Pořad se vysílal před živým publikem, což podtrhlo jeho spontánnost a autenticitu. Kvůli verzatilnímu obsahu se Milligan, autor celého „goon“ projektu, dostával často do konfliktu s BBC, jejíž autoritu nejednou podvracel. Nicméně tato rozhlasová relace se stala nesmírně populární a učinila z představitelů hvězdy popových rozměrů. Do roku 1960 se pořad dočkal 241 vydání. (Lewisohn, 2003)

Rádio bylo v mnohých směrech svobodnějším médiem než televize. Během vysílání si herci mohli dovolit říct prakticky cokoliv: *„Mary Poppins je feťačka“* či *„Zločin, který uslyšíte, byl spáchán speciálně pro tento*

---

<sup>15</sup> ... živil v lidech víru, že konzervatismus se vzdálil od společnosti, která se mezitím převratným způsobem proměňovala (vlastní překlad)

<sup>16</sup> goon – blbec, trouba

<sup>17</sup> slavný britský herec, hrál například v Kubrickových filmech *Lolita* nebo *Dr. Divnoláska*. Byl znám pro svou schopnost napodobit hlas každého ve všech jeho polohách a přízvucích, dokonce i samotné královny. V českém prostředí je jeho neznámější rolí inspektor Clouseau v sérii *Růžového pantera*.

program.“<sup>18</sup> Po obsahové stránce byla *The Goon Show* zaměřená především na zesměšňování armády a vojenských autorit. V epizodě nazvané *The Whistling Spy Enigma* (Pískaná špionská šifra) pověří tajný vládní agent Grytpype-Thynne kapitána Neddieho Seagoona špionážní akcí v Maďarsku. Tajným kódem má být zapískaná melodie Maďarské rapsodie od Franze Liszta. Problém však spočívá v tom, že zatímco Maďaři se naučili pískat plynně anglicky, Neddie pískat neumí (ukázka 3).

Pořad měl silný ideový vliv na mladou elitní generaci oxbridgských komiků. Milligan byl první, kdo experimentoval s programovým formátem a kdo uchopil absurditu a šílenost lidského života, obalil surreálem a povýšil na humor. Monty Python, *Beyond the Fringe*, ale i Beatles<sup>19</sup> byli jeho oddanými následovníky. Michael Palin komentoval svoji vášeň pro *Goon show*: „*They saw behind this thin veneer of civilization and pushed these characters to limits, which I just thought was exciting and revealing, not just funny but also imaginative and brilliant*“<sup>20</sup> (McCabe, 2005: 53) *The Goon show* iniciovala návrat ke groteskní podobě komiky jako ryzí formy komedie.

Spike Milligan se na konci 60. let přesunul na televizní obrazovky se svým programem *Q5*, ve kterém pokračoval v linii absurdního humoru. Pořad obsahoval celou řadu surrealistických a alarmujících skečů, které neměly pevnou, komicky standardizovanou strukturu. Často používal záběry z jiných pořadů BBC, rád vystupoval ze své role a otevřeně přiznával, že je v televizi, což bylo naprosto převratným krokem (ukázka 4

<sup>18</sup> Dostupné na <http://www.thegoonshow.net/>, oficiální stránka The Goon Show, 2012.

<sup>19</sup> Silná inspirace je patrná například v Lennonově knize z roku 1964 *In His Own Write* (Písání), vydalo nakladatelství Argo, 1996.

<sup>20</sup> Oni viděli za to lesklé, tenké pozlátka naší civilizace a tlačili své postavy až na samý okraj, což si myslím, bylo vzrušující a převratné, nejen zábavné, ale také nápadité a brilantní. (vlastní překlad)



- Irské olympijské hry/Eurovtipy „V polívce je mouha“). Milligan tak redefinoval komediální žánr pro nadcházející generaci komiků a právem se řadí mezi nejvýznamnější humoristy 20. století. Závěrem nutno dodat, že celý svůj život bojoval s klinickou depresí, která ovlivňovala jeho kariéru.

### 3 MONTY PYTHON

*The Goon show* přinášela komediální osvětu prostřednictvím radiových vln, *Beyond the Fringe* ji přednášela na divadelních prknech, zatímco televizní médium se jí dočkalo až příchodem *Monty Python*.

Monty Python byl dalším příkladem oxbridgské komediální skupiny, vzniklé v polovině 60. let a prezentující tzv. *undergraduate humour* (univerzitní humor, Hall, 2006), stejně jako *Beyond the Fringe* či *Goodies*. Graham Chapman, John Cleese a Eric Idle studovali na Cambridgi, Terry Jones s Michaellem Palinem chodili na Oxford a Terry Gilliam navštěvoval Occidental College v Los Angeles.<sup>21</sup> Od počátku studií se však jejich pozornost soustředila na performanční činnost.

Chapman se poprvé setkal s Cleesem při konkurzu na *Footlights* v roce 1961, kdy je napoprvé oba nepřijali.<sup>22</sup> Chapman ve své autobiografii uvádí: „... stále ještě mě nepozvali, abych se připojil k *Footlights*, což bylo jediným cílem mé univerzitní kariéry“ (Chapman, 1998: 64). Rok poté se však oba už naplno účastní footlightské show s názvem Cambridge Circus, se kterou navštěvují Nový Zéland a New York, kde se při krátkodobé spolupráci pro *Help!* magazín setkává John Cleese s Terryem Gilliamem. Eric Idle, o čtyři roky mladší než Cleese, se připojuje k *Footlights* až roku 1965. Mezitím již Michael Palin spolu s Terryem Jonesem účinkují v Oxford revue.

---

<sup>21</sup> Graham Chapman vystudoval medicínu, aktivně se jí i nějaký čas věnoval, než mu královna matka „doporučila“ raději odjet s Cambridgeským Cirkusem na Nový Zéland. John Cleese studoval práva a Eric Idle angličtinu. Jonesovým oborem byla historie, Michael Palin se věnoval humanitním vědám a Gilliam absolvoval Political Science. (McCabe, 2005)

<sup>22</sup> *Footlights* byl prestižní klub, jehož členové dlouho pozorovali jednotlivé uchazeče, než je do souboru přizvali.

Generace „Pythonů“ byla poslední generací, která vyrostla na rádiu. Spousta mladých lidí stejně jako začínajících autorů spatřovala budoucnost v televizi. David Frost, další absolvent Cambridge a moderátor TW3, uvedl roku 1966 v BBC pořad *The Frost Report* (Frostova zpráva), úspěšný satirický program, kde se každý díl zabýval jedním tématem ze života britské společnosti. Ke spolupráci na projektu přizval celou řadu nadějných oxbridgských talentů, mimo jiné i celou pětiici Pythonů, která mu poskytovala materiál pro scénář. John Cleese byl jediný, kdo se v show prosadil herecky a spolu s Ronniem Barkerem a Ronniem Corbettem tvořili stálé herecké obsazení (ukázka 5). *The Frost Report* měla klasický formát skečové show. Moderátor vtipně uvedl scénku, po které vtipně uvedl další scénku, a poté následovala píseň. Cleese několikrát tvrdil, že se v tomto období cítil dosti svázaný, protože neustále prohrával boj s televizními konvencemi. Režisér každý pokus o inovativní zpracování reflektoval slovy: „*Dobry, ale v Bradfordu<sup>23</sup> tomu rozumět nebudou.*“ (Morgan, 2002: 38)

Graham Chapman s Johnem Cleesem dostali o rok později příležitost udělat svůj vlastní pořad pro komerční televizi ITV ve Frostově produkci. *At Last the 1948 Show* (Konečně show roku 1948) byla o poznání uvolněnějším pořadem a znamenala zásadní krok směrem k Monty Python (ukázka 6). Chapman uvádí: „*We got little bit of freedom [...] we were able to do sillier things because we were a little bit more in control – to do things that were a little more risky*“<sup>24</sup> (Johnson, 1993: 49) Celkem bylo natočeno 13 epizod, z toho se dochovalo 6 kompletních a několik dalších úryvků.<sup>25</sup> V pořadu účinkovali vedle Cleese a Chapmana

<sup>23</sup> Bradford – provinční město na severu Anglie

<sup>24</sup> Měli jsme o trochu víc svobody, mohli jsme dělat mnohem hloupější, riskantnější věci, protože jsme měli větší kontrolu. (vlastní překlad)

<sup>25</sup> Videopásy byly dosti drahé, a proto se staré záznamy často přemazávaly novými. Stejný osud postihl Frostovu zprávu, TW3 či Milliganovo Q5.

také Marty Feldman, velmi oblíbený komik konce 60. let, Tim Brooke-Taylor, tvůrce *Goodies*, a Aimi MacDonaldová. Nejznámější scénkou je bezpochyby slavný *Four Yorkshiremen* skeč<sup>26</sup> (Čtyři Yorkshirmani) o bohatých, ctihodných gentlemanech z Yorkshiru, kteří u sklenky *Château de Chasselas* nostalgicky vzpomínají na chudé dětství a předhánějí se, kdo na tom tehdy byl nejhůře. Skeč byl Pythony převzat a hráván při živých vystoupeních.

Druhá linie pythonovského ansámblu, Eric Idle, Terry Jones a Michael Palin, byla mezitím přizvána k projektu s názvem *Do Not Adjust Your Set* (Nekruťte knoflíky). Pořad byl natočen jako dětská show a vysílal se v odpoledních hodinách. Trio scénáristů se zde konečně mohlo prosadit i herecky a performovat svůj vlastní materiál. A jelikož dětské programy nikdo příliš nesledoval, dávalo jim to jistou svobodu pohrávat si s formou. K Idlovi, Jonesovi a Palinovi se připojili David Jones a Denise Coffeyová a společně vytvořili velice inteligentní a zábavnou show, která vystihovala pythonovskou estetiku mnohem více než *At Last the 1948 Show* (ukázka 7). Program se stal velice populárním a z velké části se na něj dívali i dospělí, mezi nimi také Cleese s Chapmanem: „... *to byla zdaleka ta nejsrandovnější věc v celé televizi*“ (Morgan, 2002: 28). Týdeník *Sunday Times* ve své recenzi napsal: „*It's adult in a way that those late-night satirical shows never manage to be adult*“<sup>27</sup> (Johnson, 1993: 54). Děti měli příležitost vidět v televizi dospělé, kteří se chovají jako děti a svoji dospělost jen předstírají, například – dva konstruktéři staví místo letadla po celé tři roky loď, jen proto, že si jeden z druhého udělal na začátku legraci. Ve druhé sérii doplnil show díky Cleesovi Terry Gilliam, který se staral o výtvarnou scénu a do pořadu přispěl dvěma animacemi – *The*

<sup>26</sup> Dostupné na <http://www.youtube.com/watch?v=13JK5kChbRw>, Official Monty Python YouTube Channel, 2012.

<sup>27</sup> Je v mnohých směrech dospělejší, než kdejaký noční satirický pořad. (vlastní překlad)

*Christmas card* (Vánoční přání) a *Beware of Elephants* (Pozor na slony). Zde si poprvé osvojil svůj osobitý animátorský styl. „*That was the first real stream-of-consciousness thing I did which Terry Jones grabbed onto when we started to do Python.*“<sup>28</sup> (Terry Gilliam in McCabe, 2005: 181) Po úspěšných dvou sériích byla hercům nabídnuta verze *Do Not Adjust Your Set* pro dospělé, k té však kvůli projektu Monty Python nedošlo.

John Cleese byl v roce 1968 již známou televizní osobností. Jeho přímá spolupráce s BBC začala pořadem *How to irritate people* (Jak naštvat lidi), na kterém se podílel tradičně s Grahamem Chapmanem a Timem Brook-Taylor, ženské role pak ztvárnila Cleesova první žena Connie Boothová a poprvé se k týmu připojil také Michael Palin, jenž na show participoval pouze herecky. Cleese se tentokrát zhostil role moderátora a prostřednictvím krátkých a vtipných scének ukazoval divákům různé životní situace, při nichž je možné iritovat ostatní lidi – kupříkladu v *Airplane Sketch*<sup>29</sup> (Letadlový skeč) se dva piloti při letu nudí natolik, že se spolu se stewardem (Palin) rozhodnou cestujícím neustále ohlašovat nepodstatné zprávy, které je jen matou. Představení *How to irritate people* bylo pro vznik Monty Python zásadní hned z několika důvodů. V první řadě se tvůrčí zájem obou skupin přenesl z komerční televize do veřejnoprávní BBC. Michael Palin nyní spojuje obě pythonovské linie a Graham Chapman s Johnem Cleesem vytváří postavu zvanou *Pepperpot* (Pepřenka), stereotypní charakter, příznačný pro celé období *Monty Pythonova Létajícího cirkusu*.

Projekt **Monty Python** se rodil dosti živelně a v současnosti se ani jeho samotní představitelé nedokáží shodnout na jednotných okolnostech

---

<sup>28</sup> To byla první věc, kterou jsem udělal ve stylu proudu vědomí a které se pak Terry Jones chytil, když jsme začali dělat Pythona. (vlastní překlad)

<sup>29</sup> Dostupné na <http://www.youtube.com/watch?v=xJSey8HRUhU>, YouTube Channel, 2012.

jeho vzniku. Jisté je, že Cleese s Chapmanem dostali od BBC další nabídku nového pořadu, nechtěli se však na něm podílet sami, a proto přizvali Michaela Palina, který přivedl Terryho Jonese, Erica Idlea, a poté i Terryho Gilliamu. Organizace celého projektu se ujal Barry Took, známý producent a poradce BBC pro oblast komedie, který skupině u televizního vedení zajistil 13 epizod a volné pole působnosti. BBC v té době v podstatě neměla žádnou exekutivu, tudíž cenzura byla minimální, a členové Monty Python nemuseli vůbec předkládat scénář. Skupina napsala během jara 1969 všech 13 dílů najednou, v srpnu se začalo natáčet a první díl byl uveden 5. října 1969.<sup>30</sup> Důležitý byl také název celého pořadu. Mezi navrženými tituly byly například *Whither Canada?* (Kdeže Kanada?), *Owl Stretching Time* (Čas natáhnout sůvy), *Nobody's Ever Named a Show After 'Cornflakes'* (Nikdo ještě nepojmenoval show po cornflakes) či *A Horse, a Spoon and a Bucket* (Kůň, lžice a lator). Vedení tomu však interně začalo říkat *Flying Circus* (Létající cirkus), a jelikož toto jméno používala ve smlouvách, trvala na jeho uchování. Konečné znění pořadu – *Monty Python's Flying circus* (Monty Pythonův Létající Cirkus) – bylo pak výsledkem několikahodinového brainstormingu jednotlivých členů, přičemž jméno Monty Python (Krajta Monty) dle všech zúčastněných nejlépe vystihovalo úlisného obchodního agenta.

### 3.1 Monty Pythonův létající cirkus

Ústřední myšlenkou celého projektu Monty Pythonova Létajícího Cirkusu bylo vytvořit naprosto odlišný druh pořadu, než bylo možno

---

<sup>30</sup> Celkem byly natočeny 4 série mezi lety 1969-1974, v konečném počtu 45 epizod. John Cleese se již 4. série neúčastnil, především kvůli silnému pocitu, že show již vyčerpala svůj invenční potenciál a jen se opakuje. Skupina natočila v letech 1971-1972 také dva díly „Létajícího cirkusu“ pro německou televizi s názvem *Monty Python's Fliegender Zirkus*. Jeden díl celá šestice namluvila speciálně v němčině. (Topping, 2007)

doposud vidět na televizních obrazovkách. Jednotlivé členy iritovala rigidní a fádňě symetrická kompozice televizní komiky a každý z nich cítil nutnost osvobodit komediální formu od konvenčního humoru, který byl zjevný u *Frost Report* či *Two Ronnies*. „*Měli jsme až po krk tradičního, správně vystavěného skeče – začátek, prostředek a nezbytná pointa. Chtěli jsme mít možnost zůstat u nějaké myšlenky třeba jen tři sekundy, nebo celou půlhodinu, pokud se nám zachce. [...] Styl, pokud se tomu tak dá říkat, se pak vyvinul díky tomu, že jsme byli takoví, jací jsme byli*“ (Chapman in Chapman, 1997: 143).

Skupina však stále netušila, jak tento ideový základ převést do filmové řeči. V březnu 1969 měl televizní premiéru Milliganův pořad Q5. Jeho skeče neměli formální začátek ani konec. Divák byl svědkem anarchie formy, kde jeden skeč přecházel ve druhý, nebo byl přerušen záznamem jiného pořadu. John Cleese uvádí: „... *when we saw it [show] on the screen we recognised it, and in a way the fact that Spike had gone there probably enabled us to go a little bit further than we would have otherwise gone*“<sup>31</sup> (McCabe, 2005: 191). Terry Jones se více nežli ostatní zabýval programovým tvarem a navrhl sloučit Milliganův styl s Gilliamovými surrealistickými animacemi. Kontinuita těchto dvou elementů pak vytvořila konsistentní formát celého pořadu.

Samotný Spike Milligan zastával k Monty Python dosti ambivalentní postoj. Barry Cryer, významný britský komik a Milliganův blízký přítel, vzpomíná: „*One day he said those bright boys are flying the flag and next*

---

<sup>31</sup> Jakmile jsme to viděli v televizi, hned jsme TO rozpoznali, a fakt, že se tam Spike dostal před námi, nám umožnil zajít ještě o malý kousek dál, než bychom bývali zašli. (vlastní překlad)

*day he said those bastards are ripping me off.*<sup>32</sup> Milligan měl opravdu zásadní podíl na vývoji komediálního žánru. Obsahově ani vizuálně však nedosahoval takové komplexity jako Monty Python, jehož členové byli o více než 20 let mladší a mnohem lépe vystihovali ráz doby.

Protože skupina pojímala šest členů, bylo důležité dohodnout si určitý pracovní režim a určité postupy, které bude nutno při kreativním procesu dodržet. Většinou se čtrnáct dní odděleně psalo a poté se nový materiál diskutoval na společných schůzkách, kde se obohatil o připomínky ostatních. Skeče se nehrály, jen četly. Pro konečné zařazení skeče do scénáře byl nutný názorový konsenzus. Práce v týmu zajistila rozmanitost názorů a řadu kreativních konfliktů. Skupina přitom často doznává, že na vkus publika se vůbec neohlížela.

U Monty Python jsou znatelné čtyři samostatné tvůrčí linie. John Cleese a Graham Chapman, kolegové z *Footlights*, tradičně psali dohromady. Druhý tandem autorů tvořili „Oxfordané“ Michael Palin s Terryem Jonesem. Eric Idle psal výhradně sám a Terry Gilliam tvořil zcela izolovaně od ostatních. Jednotlivé kolaborace mimo stanovené skupiny byly spíše sporadické. Ačkoliv všechny členy pojil stejný smysl pro humor, docházelo ve skupině k častým názorovým střetům zejména mezi cambridgeskou skupinou a oxfordským kontingentem, respektive mezi Johnem Cleesem a Terryem Jonesem. Jejich konfrontace souvisely především s odlišnou akademickou zkušeností. John Cleese reprezentoval cambridgeskou logiku a metodičnost, kdežto Jones hájil ideály oxfordské kreativní frivolity. Mimoto Jones byl jediným píšícím „Neangličanem“ ve skupině. Jeho velšská vznětlivost a zápal pro věc často kolidovaly

---

<sup>32</sup> Jeden den řekl: ti bystří kluci převzali otěže a druhý den zase: ty parchanti mě vykrádají (vlastní překlad). Barry Cryer in Monty Python – málem pravda, 2. díl, 2009. Dokument uvedla ČT2 dne 12.3.2010.



s Cleesovým smyslem pro racionalitu. Nicméně jejich rozepře, které probíhaly ryze v profesionální rovině, dávaly skupině ten pravý tvůrčí náboj.

Zmiňované čtyři autorské elementy mají odlišné charakteristické rysy a vyznačují se rozdílným pojetím komična.

### 3.1.1 Cleese–Chapman – Konfrontační komika

Autorský tým Cleese-Chapman se nikdy příliš nezajímal o vizuální aspekt komedie a držel se klasického skečového formátu. Důraz kladli především na obsah a vnitřní logiku skeče. Jejich nejčastější komická poloha bývá označována jako „*the two men at the desk sketch*“ (dva muži u stolu, McCabe, 2005). Většina skečů se odehrává v kancelářském nebo jiném formálním prostředí (obchod, úřad, televizní studium). Jejich humor je založen na extrémní hyperbole standardních sociálních procesů, jako je například pracovní pohovor v *Job Interview sketch* (ukázka 8) nebo vyřízení reklamace ve slavném *Dead Parrot sketch* (Mrtvý papoušek, ukázka 9). Počáteční konflikt postav postupem nabývá absurdních, mnohdy až surrealistických rozměrů – uchazeč o zaměstnání je nucen podrobit se nesmyslným „psychologickým“ testům ze strany manažera a následně je za to hodnocen sportovními známkami; či neústupný prodejce odmítá připustit, co je očividné, a sice že papoušek, kterého zákazníkovi prodal, je mrtvý. Vyhrocená situace pak často vyústí ve verbální útok (*Dead Parrot*), výbuch vzteku (*Job Interview*) nebo dokonce fyzické násilí (*Cheese Shop*, *Sýrašství*, epizoda 24).

Komický efekt situace podtrhuje také funkční užití jazyka. Je očividné, že v *Dead parrot sketch* byl autorům oporou synonymický slovník. Zákazník (Cleese) zde používá velké množství výrazů pro slovo „mrtvý“, jen aby se domohl svého práva. Na tomto nejznámějším pythonovském skeči je také možno příhodně uvést, jak fungoval tým

Cleese-Chapman. Jejich pracovní nasazení bylo totiž dosti nevyvážené, zvláště kvůli Chapmanově alkoholismu. Cleese přiznává, že byla období, kdy napsal až 95% společného materiálu (Morgan, 2002). Více než rovnocenným partnerem byl Chapman pro Cleese jakýmsi indikátorem vtipnosti a zprostředkovatelem invence. *Dead Parrot sketch* je přímo inspirován Palinovou zkušeností z reklamace auta. V nepříliš známém skeči z Cleesova *How to Irritate People* zůstal jeho příběh nezměněn. A byl to právě Chapman, který pro potřeby „Létajícího Cirkusu“ zaměnil auto za papouška<sup>33</sup> a nazval jej *Norwegian Blue* (Šmolka norská), což je druh, který neexistuje. Chapmanovou zásluhou se také anglický jazyk obohatil o neologismus „splunge“ (*gotroch, Twentieth Century Vole, 20th Century Hraboš, epizoda 6*), který znamená „skvělý-nápad-ale-možná-ne-a-já-nejsem-nerozhodný“ (*Monty Pythonův létající cirkus : nic než slova. 1. sv., 1999: 114*).

Dalším charakteristickým rysem duha Chapman-Cleese je jejich britský černý humor, patrný například v *Undertaker's sketch* (Pohřební ústav, ukázka 10), v němž si chce britský gentleman v podání Cleese objednat pohřeb své matky. Celý skeč pak vrcholí vpádem znechuceného publika na scénu.<sup>34</sup> Jejich konfrontační komika v těchto intencích nabývá externího rozměru. Zde se již nejedná o konflikt v rámci skeče, nýbrž o zjevný zájem obou autorů otevřeně konfrontovat publikum, potažmo celou britskou společnost, tím, že si pohrává s hranicemi vkusu a balancuje na hraně snesitelnosti. Touha šokovat a prolomit společenská tabu jsou v uvedeném skeči více než patrné. Rozhovor o kanibalismu na mrtvolách

---

<sup>33</sup> Cleese navrhoval toustovač (Ross, 1997)

<sup>34</sup> Znechucení přítomných, které bylo samozřejmě nahané, nebylo původně ve scénáři. Vedení BBC však po Monty Python požadovalo, aby skeč stáhlo, protože zde není explicitně vyjádřen náznak nadsázky. Skupina se proto rozhodla zakončit skeč tímto způsobem. Tím si skeč zajistil určité alibi a docílil toho, že obsah zůstal nezměněn. (Ross, 1997)

bagatelizuje typicky úzkostný pohled na smrt, který je příznačný pro naši společnost.

### 3.1.2 Jones – Palin – komika v obrazech

Tvorba tandemu Palin-Jones tvořila určitou protiváhu Cleesovým a Chapmanovým formálně dokonalým skečům. Autoři přikládali větší váhu skečovému formátu a vizuální stránce pořadu. Jejich skeče měly různorodou délku, využívaly dobové kostýmy a často vyžadovaly natáčení v exteriérech. Palinův a Jonesův styl byl ostatními členy ironicky nazýván „*pan over idyllic countryside*“ (panoramatický pohled na idylickou krajinu, McCabe, 2005: 197), který často uvozoval scénu (A Scotsman on a horse, Skot na koni, epizoda 6). Za nejvýznamnější skeč je považována *The Spanish inquisition* (Španělská inkvizice, ukázka 11), v němž běžné anglické úsloví „I didn't expect a kind of Spanish Inquisition!“ (Nečekal jsem hned španělskou inkvizici) nabyde reálného rozměru. Po každém vyslovení této věty vtrhne do místnosti trojice kardinálů se slovy: “*Nobody expects the Spanish inquisition*“ (Španělskou inkvizici nečeká nikdo!) a snaží se perzekuovat jednotlivé postavy. „Neočekávané“ vpády inkvizitorů do různých scén se prolínají celou epizodou a řadí se tak k typu dlouhotrvající skeče. Právě jeho délka umožňuje neschopnost kardinálů vyvinout nějaký inkvizitorský výkon vygradovat do extrémně bizarních komediálních poloh.

Palin s Jonesem kladli důraz především na moment překvapení a jeho následný absurdní efekt. Pakliže pohlédneme tímto prizmatem znovu na skeč *The Spanish inquisition*, nacházíme mnoho příkladů, které tento výrok legitimizují. V první řadě je to samotné trio španělských inkvizitorů z 16. století, kteří se objevují na nečekaných místech jako interiér viktoriánské Anglie či dvojpodlažní autobus uprostřed současného Londýna. Skupinu inkvizitorů tvoří kardinál Ximenez, kardinál Fang a kardinál Biggles. Jediný Ximenez je reálnou postavou španělské inkvizice,

naproti tomu kardinál Fang, kterého představuje Terry Gilliam, je postavou zcela smyšlenou. Zvláštní status je pak nutno přiznat třetímu kardinálovi. Biggles byl hlavní postavou série knih z leteckého prostředí, které se v Británii těšily obrovské popularitě. Terry Jones, představující Bigglese, je jediný, kdo má na hlavě létající kuklu a brýle. V momentě, kdy ho Ximenez (Palin) osloví jménem, moment překvapení se dostaví a přináší pobavení publika.

Tandem tvůrců využívá momentu překvapení také u *The Fish Slapping Dance sketch* (Rybí políčkováná, ukázka 12). Skeč trvá necelých 20 sekund (nepočítaje úvodní Gilliamovu animaci) a zobrazuje dva britské koloniální cestovatele 19. století a jejich rybí políčkovanou. Scéna naprosto postrádá konverzační logickou výstavbu, jakou známe u Cleese a Chapmana, a nabízí elementární groteskní kompozici. Překvapivé spojení zdánlivě neslučitelných prvků (tanec, britský cestovatel, ryba, poměr malý – velký) má intenzivní komický účinek.

Po obsahové stránce se oxfordský tým zabýval především aspekty lidského chování, které jsou prezentovány na vyhraněných bizarních situacích. Skeč *Homicidal Barber* (Vražedný Holič, ukázka 13) je demonstrativní ukázkou patologického chování a psychopatických sklonů hlavního hrdiny. Holič bojuje s neovladatelným nutkáním vraždit své zákazníky pokaždé, když po něm požadují ostříhání. Inspirace freudovskou psychologií a Hitchcockovým filmem *Psycho* je zde více než znatelná. Freud, stejně jako Hitchcock, považuje za viníka všech problémů matku, jejíž degenerativní výchova zapříčinila psychickou deformaci vlastního syna. V Palinově a Jonesově skeči matka přinutila svého syna stát se holičem, i přestože nenáviděl pohled na vlasy. Ten si je vědom následků svých činů, což dokazuje jeho překnutím freudovského typu: „*your honour*“ (Vaše ctihodnosti) či snaha nepoddát se svému chtíči a

simulovat stříhání vlasů magnetofonovou páskou.<sup>35</sup> Holičovo následné vyznání, že se touží stát dřevorubcem, potvrzuje freudovskou tezi o kastrčním komplexu. Holič se necítí dobře v maskulinní roli a rád se obléká do ženských šatů. Sbor kanadských policistů mu však dává zjevně najevo, že toto není přijatelný stav. (Larsen, 2008: 123-134)

### 3.1.3 Lingvistický solitér Eric Idle

Ericu Idlovi, poslednímu píšícímu členovi Monty Python, vyhovoval individuální způsob psaní. Jen výjimečně se spojil s některým ze členů skupiny, jako například s Johnem Cleesem (*Bruces*, Brucové, epizoda 22). Idle vytvářel skeče, které jsou založeny především na verbálním humoru. Často se jedná o slovní hru, hříčku či dvojsmysl. Mezi jeho počiny patří *The Man Who Speaks in Anagrams* (Muž, který mluví jen v anagramech, epizoda 30) či *The Man Who Says Words in the Wrong Order* (Muž, který mluví ve špatném slovosledu, epizoda 36). V příspěvku *The Toad Elevating Moment* (epizoda 6, ukázka 14) se objevují hned čtyři Idlovy skeče v jednom – muž, který mluví oklikou; muž, který vyslovuje pouze konce slov; muž, který vyslovuje pouze začátky slov a muž, který vyslovuje pouze prostředek slov.

Jeho postavy – většinou se jedná o drzého zákazníka, hosta bizarních pořadů či výmluvného televizního moderátora – vedou dlouhé překotné monology, které se vyznačují specifickou intonační distinkcí. Jeho nejznámější skeč *Nudge, nudge* (Drc. Drc, epizoda 3, ukázka 15) je toho přímým důkazem. Idlova postava má neustálé sexuální narážky na uhlazeného gentlemana v podání Jonese. Bohužel Jones nedokáže přečíst

---

<sup>35</sup> Je možné, že i samotný zákazník má problémy s intimitou. Ačkoliv se nachází ve zralém věku, jeho nejbližší příbuznou je také jen matka.

Idleův komunikační kód, tak jako diváci, a neustále odpovídá na něco jiného. Je očividné, jak sám Idle i několikrát uvedl, že jeho komika spočívá především ve stylu performance, protože ve scénáři je skeč jen hromadou nesouvislých slov (Monty Python – lawyer's cut, 2009). Závěrem je nutno uvést jeden zajímavý fakt. *Nudge, Nudge* je jeden z mizivého množství pythonovských skečů, který je zakončen pointou. Tento druh zakončení je však reflektován nahraným smíchem publika, který byl pro Monty Python symbolem omezené komediální struktury. (viz kapitola 3.2.1)

### 3.1.4 Gilliamův animovaný surrealismus

Ačkoliv stál Terry Gilliam vždy trochu na okraji veškerého dění kolem „Pythona“, byl to právě on, kdo dodal „Létajícímu Cirkusu“ jeho osobitý nonkonformní styl. Gilliamovy animace nesou znaky tzv. *stream of consciousness* (proudu vědomí, McCabe, 2005). Tento typ umělecké tvorby se vyznačuje absencí logické souslednosti a navozuje pocit snu či jakéhosi vnitřního monologu, což dává divákovi prostor nalézt v animaci svoji vlastní symboliku. Gilliam vytvořil zcela nový animátorský styl, který kombinoval kresbu s vystřiženými starými fotografiemi. Jeho animace pak měly podobu jakési surrealistické koláže, jež obohacoval zvukovými efekty, které často vytvářel pod dekou.<sup>36</sup> Když bylo třeba, zbylí členové Monty Python dabovali jednotlivé postavy.

Gilliamův animovaný příspěvek dorazil vždy v den natáčení. Jeho animace plnily funkci tzv. linků (pojítek, „spojováků“), které propojovaly jednotlivé skeče a zajišťovaly kontinuitu obrazu. Sám Gilliam uvedl: „*ocitl jsem se uprostřed, abych věci propojoval*“ (Morgan, 2002: 44). Nutno zmínit, že Gilliam také vytvořil úvodní znělku k celému Monty Pythonovu

---

<sup>36</sup> Jako jediný člen měl jiný příjem - mnohem nižší. Stejně tak měl malý rozpočet na své animace, nemohl si dovolit ani asistentku.

Létajícimu Cirkusu, která, doplněna orchestrálním pochodem Johna Philipa Sousy *The Liberty Bell* (Zvon svobody), dala celému programu svoji ležérní tvářnost.<sup>37</sup> (ukázka 16)

Následný úspěch celé skupiny vedl televizní vedení k přehodnocení animovaných pořadů, které v té době byly určeny jen dětem. Gilliamovy výtvary jsou vizuálně dokonalé a nechybí jim humor, který je spíše komedií agrese a despektu nežli optimismu a přívětivosti v „disneyovském“ slova smyslu. Zajímavým počinem je jeho výmluvná animovaná reakce na Kubrickův kultovní film *2001: Vesmírná odysea*. (ukázka 17)

Svoji komickou grotesknost a výtvarné vidění zúročil Gilliam také ve svých pozdějších filmech jako režisér. V pythonovském horizontu se jedná například o film *Monty Python and the Holy Grail* (Monty Python a svatý grál, 1975).

### 3.2 Pythonovská filosofie

Vladimír Borecký ve své knize *Teorie komiky* uvádí, že komiku je velice složité uchopit teoreticky, protože její smysl paradoxně spočívá v nesmyslu. Zároveň dodává, že „*společenský kontext je nezbytným rysem komiky. Obsahově se komické vztahuje k reálným sociálním a kulturním skutečnostem, [...] které tvoří referenční rámec komiky.*“ (Borecký, 2000: 143) Monty Python tuto charakteristiku naplňují až do detailu. Ve skutečnosti ve své komice dosáhly určitého sociologického triumfu. Podařilo se jim totiž být subverzivní ke všem a ke všemu, obzvláště ke společenským a politickým autoritám - tedy k tomu, co bylo ustavené, rigidní a vážené.

---

<sup>37</sup> Emblémem celého pořadu se stala Cupidova noha z obrazu *Venus, Cupid, Folly and Time*, od renesančního malíře Agnola Bronzina, který je umístěn v Národní galerii v Londýně. (Ross, 1997)

Monty Python je nutné chápat v kontextu Velké Británie na počátku 70. let, kdy klesl ekonomický růst, vzrostla inflace a nezaměstnanost. Entusiasmus a liberalismus 60. let, které umožnily skupině vzniknout, ostře narazily na vlnu protestních demonstrací a stávek, které se v Británii staly dlouhotrvajícím „národním sportem“. „Montypythonovský“ humor byl často, ne však zcela, angažovaný, jelikož reagoval na soudobé dění v zemi (*Tax on thingy*, Zdanění tamtoho, epizoda 15) a na dobovou politickou a kulturní scénu. Předmětem jejich satiry se stali známí političtí představitelé doby - Reginald Maudling či Margaret Thatcherová.

*„Everything in the programme comes from observations or experiences one or other of us has had. We might be achieving something and we might change people’s minds sometimes.“*<sup>38</sup> (Chapman in McCabe, 2005: 256)

Skupina si především kladla za cíl urážet britský establishment a společenský konzervatismus, který představovala vyšší třída, ale také tzv. petite-bourgeoise (malá buržoazie, maloměšťáci). Podle Monty Python tyto dvě složky reprezentovaly onen omezený a rigidní společenský systém, který se snaží za každou cenu udržet status quo a brání expanzi nových progresivních stylů. Slavným skečem s touto tematikou je například *Upper Class Twit of the Year* (Pitomec roku z vyšší třídy, epizoda 12, ukázka 18). Maloburžoazní mentalitu pak často prezentují středostavovské hospodyňky tzv. *Pepperpots* (Pepřenky), přičemž jejich název je odvozen od skleněné pepřenky, jejíž tvar tyto ženy připomínají. Tento typ postavy hovořil vysoce modulovaným pištivým hlasem a byl performován

---

<sup>38</sup> Vše, co je v pořadu, pochází ze zkušenosti a pozorování, které jeden nebo druhý z nás učinil. Možná zde něčeho dosahujeme, možná občas měníme smýšlení lidí. (vlastní překlad)



jednotlivými členy skupiny. (Graham Chapman in Court scene, Soud, epizoda 3, ukázka 19)

Stejně jako *Beyond the Fringe* či *The Goon Show*, tak i Monty Python zesměšňoval jednotlivé authority, které si vymáhaly poslušnost a respekt. Cílem jejich satiry se stali soudci (ukázka 19), policisté, armáda (Army protection racket, epizoda 8, ukázka 20), doktoři či akademičtí pracovníci. „Pythonovský“ humor je založen na kritice, lépe řečeno na komice, bipolárního vidění světa, které je tak příznačné pro zmiňované authority. Jejich tvůrčí princip by se dal charakterizovat jako **komediálně stylistický oxymóron**. Ve svých skečích spojili dohromady dvě nespojitelné entity, a sice element představující establishment s elementem typickým pro liberální dobu 60. let, a provedli jejich reverzi. V jejich repertoáru se objevují skeče o soudcích – homosexuálech (Poofy Judges, epizoda 21, ukázka 21) či o *Pekelných bábinkách*, které terorizují město (Hell's Grannies, epizoda 8, ukázka 22). Na počátku 70. let totiž zaznamenala britská společnost enormní nárůst kriminality mladistvých. Tuto informaci Monty Python náležitě revidovali a nechali babičky šikanovat své vnuky a psát po zdech nápisy „*Make tea not love*“ (dělejte čaj, ne lásku).

Jedním z hlavních témat Pythonovského humoru se stalo samotné televizní vysílání. Členové velmi dobře znali žargon médií a reklamy a náležitě jej dokázali parodovat. Svými intonačními hrátkami napadali veškeré verbální stereotypy BBC reportérů a komentátorů. Televize se počátkem 70. let plně institucionalizovala jako masové médium. Díky získané popularitě byla vystavena značné komercializaci. Ve snaze získat vysokou sledovanost začala ukazovat různé senzace. Monty Python poskytli na toto téma svoji komediální odpověď ve skečích jako *The Man With Three Buttocks* (Muž se třemi hýžděmi, epizoda 2) či investigativní opus *Piranha Brothers* (Bratři Piraňové, epizoda 14, ukázka 23), který je

inspirován skutečným procesem s vůdci britského podsvětí, dvojčaty Krayovými z konce 60. let, jejichž paranoia a obava ze zrady je vedly k brutálním vraždám. Monty Python si vypůjčili případ vraždy Krayova komplice, kterého samotný Kray přibodnul nožem k podlaze, a na bizarních rozhovorech parodovali mediální senzacechtivost.

Pythonovská znalost televizní gramatiky jim umožnila parodovat tvar i dalších televizních pořadů jako například historických dokumentů (Life of Tchaikovsky, Čajkovského život, epizoda 28), kvízů (Communist Quiz, Komunistický kvíz, epizoda 25), soutěží (Summarize Proust Competition, Soutěž o sumarizaci Prousta, epizoda 31), reklam (Commercials, epizoda 26), zpravodajství (News for Parrots, Televizní noviny pro papoušky, epizoda 20) či vzdělávacích programů (Miss Anne Elk, epizoda 31). Právě odborné diskuze řady BBC odborníků poskytovaly prostor pro pythonovskou komiku. Nepatřičnost velikášství, libování si v titulech a abstraktní empirismus unylých monologů se staly terčem mnoha skečů „Létajícího cirkusu“. Zřejmě nejsledovanějšími programy v britských televizích byly tzv. lifestyleové pořady, které divákovi poskytovaly návody na určité činnosti z oblasti zahradničení, gastronomie či kutilství. Parodie pořadu typu „How to do it“ (Jak na to) patřila k dalším projevům pythonovské komiky (ukázka 24).

Doménu pythonovských skečů tvoří jejich reálné setting (vedení do děje), které diváka přesvědčí o serióznosti scény. Naproti tomu ho však konfrontuje naprosto bizarní uchopení reality, které ostře kontrastuje s jeho očekáváním (Spectrum, epizoda 12, ukázka 25). Thompson spojuje Monty Python s teorií Mikhaila Bakhtina, známého ruského sémiotika a kritika, která pojednává o tzv. *carnivalization of speech* („karnevalizace“ řeči, Thompson, 1982: 46). Tento proces relativizuje komediální žánr a oprošťuje se od starých postupů. A právě Monty Python jsou podle

Thompsona nositeli této karnevalizace, používající komickou formu *coq à l'âne* (od kohouta k řiti). Jedná se o záměrně absurdní, svobodný projev, který ignoruje všechny normy i elementární logiku, a dostává se od jednoho absurdního tématu ke druhému, aniž by s tím předešlým nějak souvisel. Ve skeči s názvem *The Death of Mary, Queen of Scots / Exploding Penguin on TV Set* (Smrt Marie, královny skotské / tučňák vybuchující na televizním přijímači, epizoda 22, ukázka 26) dvě „pepřenky“ poslouchají radiovou adaptaci hry o smrti Marie, královny skotské. Poté co vybuchne radiový přijímač, upoutá jejich pozornost tučňák na televizi. Jejich rozhovor přitom nabývá „dada“ rozměrů. Je patrné, že scénka nebyla dozkoušená, její repliky totiž mnohdy překvapily samotné protagonisty.

Larsen soudí, že klíčem k odkrytí pythonovské filosofie je pojem komunikace. Ve tvorbě Monty Python je totiž velmi málo příkladů úspěšné komunikační transakce. V *Nudge, Nudge* muž není schopen zachytit sexuální dvojsmysly od pana „Drc, Drc“, pan Pralinka (v *Dead Parrot* sketch) selhává při svém pokusu reklamovat očividně mrtvého papouška či manželský pár kupující matraci nemůže vyslovit slovo „matrace“. Zpráva je buď modifikována, špatně doručena či dezinterpretována. Lze se domnívat, že Monty Python si byli vědomi, že význam slova závisí především na jeho kontextu, a tudíž že není jednoznačně zakotven v konkrétním znaku. Oddělením významu od slova vytvořili „nový význam“ či znásobili původní. Monty Python dle Larsena využívá ve svém humoru komunikačního selhání, tolik příznačného pro moderní společnost (Larsen, 2007: 301).

Ojedinělost Monty Python tkví v jejich kontinuálním vědomí vlastní ironie. Aktéři v jednotlivých skečích neustále vystupují ze svých rolí, glosují své repliky a dementují vše, co je typicky britské. Jejich excesy byly pro

mnohého diváka velmi obtížné sledovat. V tomto smyslu rozlišuje Giselinde Kuipersová dva základní humorné styly, které vyžadují odlišné publikum – **komprese** a **expanze**. Příkladem komprese je například banální vtip. Veškeré informace jsou stlačené a zjednodušené a závěrečná pointa jen proletí kolem. Na druhé straně kondenzovaného humoru stojí expanzivní druh komiky, reprezentovaný například skupinou Monty Python, jejíž humorný efekt je postupně vystavován a závěrem pozvolna graduje, nikoliv nezbytně do pointy (Kuipers, 2006: 168-9). Je tedy patrné, že pythonovské scénky byly a stále ještě jsou pro diváky dosti matoucí. Skupina kladla jisté intelektuální nároky na svého diváka. Demonstrativní ukázkou je skeč *Mrs Premise and Mrs Conclusion visit Jean Paul Satre* (Paní Premisová a paní Závěrová jedou navštívit Jeana Paula Sartra, epizoda 27, ukázka) – pakliže divák nebude opatřen znalostmi z výrokové logiky o premise a závěru, nemůže plně uchopit humorný dialog o pohřbívání kočky či utracení andulky. Monty Python byli často kritizováni za přílišný intelektualismus ve svém humoru, zejména ze strany Petera Cooka. Zde je však nutno zmínit, že i přes všechny filosofické termíny, kterými jednotliví členové obohacovali své postavy, jejich humor nutně nesklouzává k akademičnosti. Stále má svoji obecně platnou komediální hodnotu, kdy se jen prostě smějeme faktu, že někdo zabije kočku o několik týdnů dříve jen z toho důvodu, že by stejně zemřela.

Jediným bodem, který nelze u Monty Python obhájit, je jejich vztah k ženám. Ženy zde vystupují v podstatě jako scénický doplněk. V pořadu se objevují jen ve dvou polohách – jako sexuální objekt, který často disponuje replikou: „*But it's my only line*“ (Ale to je moje jediná replika, ukázka 29) nebo jako zmiňovaná pepperpot. Terry Jones přiznává: „*I think we were fairly sexist actually*“<sup>39</sup> (McCabe, 2005: 208). Členové se často obhajují tím, že studovali na chlapeckých školách a neměli tedy příliš

---

<sup>39</sup> Domnívám se, že jsme byli docela sexističtí. (vlastní překlad)

zkušeností se ženami.<sup>40</sup> Důvod, proč se rozhodli hrát i ženské party, byl prostý. Neshledávali v nich ženy vtipnými. Jedinou stálou ženskou protagonistkou Monty Pythonova Létajícího cirkusu byla Carol Clevelandová.

### 3.2.1 Formální programová struktura

Kompozice Monty Pythonova Létajícího cirkusu neměla jednoduchou strukturu a byla dosti atomizována. Nejednalo se totiž o typický formát skečové show, která by byla volným sledem po sobě jdoucích skečů. Zásadním inovativním krokem bylo oproštění se od tzv. **punchline** (pointy, závěrečné věty), která úderně podtrhovala závěr celého skeče a byla zavedenou komediální praxí. „*Our biggest thing really was getting rid of the punchline. For years people had been doing a punchline, and we had to do it too as writers. The producer would look quite blank if there wasn't a punchline because how can he end if he can't cue the audience to applaud, you've got to have something there. Well, we don't worry about the audience particularly; let them get on with it.*”<sup>41</sup> (Chapman in McCabe, 2005: 192)

„*Od chvíle, kdy jsme se shodli na nápadu dělat skeče bez závěru a nechat věci, aby se propojily a plynuly, nám umožnilo opustit skeč, když je na vrcholu, dokud byl ještě dobrý.*“ (Morgan, 2002: 44) Takto zvolená komediální metoda dovolila skupině libovolně experimentovat s formátem.

<sup>40</sup> Eric Idle za svého prezidentství ve Footlights umožnil první ženě stát se členkou klubu. Jednalo se o Germaine Greerovou.

<sup>41</sup> Tím nejdůležitějším, co jsme učinili, bylo, že jsme se zbavili pointy. Po celá léta lidé používali pointu a my, jako autoři, jsme to museli dělat také. Producent by se díval poněkud rozpačitě, kdyby tam nebyla pointa. Jak jinak by dal podnět publiku k aplaudování, musíte tam na konci přeci něco mít. No, my se nijak zvlášť nestrachujeme o reakci publika, jen ať se s tím vyrovnají. (vlastní překlad)

Protože skeč již nemusel striktně směřovat k pointě, mohl se vyvíjet úplně jiným, novým směrem. Například jeden skeč plynule přešel do druhého nebo byl opuštěn z důvodu nedostatku akce či vtipnosti. (Agatha Christie Sketch, epizoda 11, ukázka 28).

V průběhu sérií našla skupina několik způsobů jak zakončit skeč. Zpočátku Graham Chapman, který velice věrohodně dokázal zobrazovat postavy establishmentu, vtrhl na scénu v roli plukovníka a ukončoval ji s tvrzením, že „*film got silly*“ (program zblbnul) a proklamoval „*get on with it*“ (Jedťe dál, ukázky 9, 20, 22). Dalšími ukončovacími větami byly „*You're no Fun anymore*“ (S váma chcíp pes) „*That end was little bit predictable*“ (Ten konec byl trochu předvídatelný) či se prostě samotní herci rozhodli, že se program zvrtil a že už dál ve skeči pokračovat nebudou. (ukázka 29)

Dalším formálním aspektem byly časté kombinace filmového materiálu a videopásek. Stylistické sloučení interiéru a externího prostředí pak dodávala programu distinktivní charakter. Monty Python zároveň prokládali některé skeče, tak jako Milligan, předtočeným materiálem z jiných televizních pořadů. Skeč *Buying a Bed* (Koupě postele, epizoda 8, ukázka 30) má všechny zmíněné atributy.

Aby si show zachovala svoji vnitřní integritu, prokládala skeče tzv. **linky** (pojítka, spojovák), které zajišťovaly přechod mezi scénami. Často tvořily určitá intermezza v „příběhu“. Většinou šlo o Gilliamovy animace či scény Vox Populi a bylo velice běžné na ně upozorňovat (ukázky 26, 11).

Monty Python byli také jedni z prvních, kteří nepovažovali za důležité pevně dodržovat skladbu úvodních a závěrečných titulků, a preferovali tzv. *cold open* (studený „otevírák“). Někdy byly úvodní titulky až uprostřed epizody nebo chyběly úplně. Namísto úvodních titulků show často uvedl

John Cleese alias hlasatel BBC se slovy příznačnými pro celé působení Monty Python: „*And now for something completely different*“ (A teď něco zcela úplně odlišného)

### 3.3 Přejchod na filmové plátno

Již od třetí série byl u Monty Python očividný zájem o delší, souvislejší formu vyprávění (Mr. Pinther, The Cycling Tour). Celá skupina zbožňovala Passoliniho filmy a jeho vizualitu. Svůj první film **Monty Python and the Holy Grail** se proto rozhodla natočit velice autentickou, nikterak líbivou formou. Příběh krále Artuše a rytířů kulatého stolu z roku 1975 nebyl příliš konzistentní a postrádal klimax, o který stejně nikdy příliš neusiloval.

Jednotlivé postavy důvtipně používaly moderní reference ve středověkém kontextu. Vrcholnými scénami je například „*Black Knight*“ (Černý rytíř) či „*The Annoying Peasant*“ (Otravný rolník), který Artuše obviňuje z utlačování proletariátu. Hlavní roli krále Artuše ztvárnil Graham Chapman, který výborně ztělesňoval autoritativní typy. Přestože měl film velmi malý rozpočet, sehnat finance bylo pro Monty Python vždy velkým problémem. Náklady na film nakonec společně pokryly kapely Led Zeppelin a Pink Floyd. Aby skupina, co nejvíce ušetřila, použila ve filmu místo drahých koní jen skořápky od kokosu, na kterých simulovala klapot kopyt. Na režii se podíleli samotní Pythoni, respektive Terry Gilliam a Terry Jones, pro oba to byla první zkušenost s filmem.

Po úspěchu Svatého Grálu, zejména v USA, se rozhodla skupina s filmováním pokračovat. Režie se tentokrát ujal jen Terry Jones a problémy s penězi tentokrát vyřešil George Harrison z Beatles. Námět pro další film navrhl Eric Idle, který na propagačním turné ke Svatému Grálu prohlásil, že jejich další film se bude jmenovat Ježíš Kristus-Touha po

slávě. O čtyři roky později vznikl **Life of Brian** (1979), příběh židovského odbojáře, který je omylem považován za mesiáše. Film se stal pythonovským nejúspěšnějším projektem. Jednotlivé členy pojil stejný názor na náboženství. Hned na počátku se však shodli, že Ježíš není ten pravý pro parodii. Zajímavější bylo satirizovat náboženské pokrytectví a slepé uctívání, v každodennosti Judeje na přelomu letopočtu.

Již během samotného tvůrčího procesu byla skupina obviňována z profanace. Mary Whitehousová, ochránkyně morálky a vůdčí představitelka *Festival of Light*, podala na Monty Python žalobu. Film byl označen za rouhačský, i přestože z náboženských dějin nic nezmiňuje.

Terry Gilliam uvádí: *„Naším terčem bylo to, že se spoléháme na interpretaci, a interpretace je politická záležitost, a ve všech dobách ji lidé využívají, aby se mohly přehlédnout všemožné excesy“* (Morgan 2002: 193) Poselstvím celého filmu je jednoznačně Brianova promluva k davu: *„Všichni jste individualitou, každý jste jiný. Myslete sami za sebe.“* Film byl i kvůli negativní reklamě velice úspěšný. S představiteli církve však Monty Python vedl ještě dlouho kulturní bitvu. Známa je například televizní debata Palina a Cleese s biskupem.

Posledním pythonovským hraným filmem byl **The Meaning of Life** (Smysl života), který byl uveden roku 1983. Práci na tomto snímku poznamenalo především to, že všichni autoři již pracovali na svých vlastních projektech a některým se již do vzájemné spolupráce příliš nechtělo.

Příběh se navrátil k antiklimaxové podobě pythonovské estetiky a na rozdíl od „Svatého grálu“ ještě postrádá hlavního hrdinu. Film se nedrží jednotné dějové linky, tvoří jej soubor skečů, které volně svazuje široce pojatá kontemplace nad peripetemi a nástrahami života z pohledu ryb v akváriu velké restaurace. Snímek je rozdělen do sedmi kapitol, sedmi



stádií života, od těch očekávaných jako je “Zázrak zrození”, „Růst a vzdělání“, “Boj muže proti muži”, „Smrt“ až po bizarní obraty osudu jako je „Transplantace orgánů zaživa“.

Film se skládá z divokých pythonských obrazů, překračujících všechny meze „dobrého vkusu“, neboť jsou plné sexu, násilí, excesů „ad nauseam“, jakými jsou například vrcholná obžerská scéna s panem Kreozotem, porod coby chladně technologický výkon odborníků (“Co mám dělat?” “Nic, maminko, nemáte kvalifikaci.”) či krutá “tarantinovská” scéna “transplantace orgánů zaživa“. Ačkoliv zůstal tento film mezi Pythony poměrně neoblíben, jako jediný se dočkal prestižní ceny na mezinárodním festivalu v Cannes.

### 3.4 Odkaz Monty Python a jeho vliv na britskou komedii

Monty Python byl typickým představitelem televizní avantgardy konce 60. let a dnes se považuje za legitimní součást britské kultury, která vnesla kulturní změnu do britské televize, osvobodila formu a liberalizovala komedii. Díky Monty Python se otevřely dveře pro nové směry. Využití surreálních scén jako prostředek vyjádření emocí postav či umocnění komického efektu se stalo běžnou praxí.

*„... the basis of what Python comedy was all about, which is really resisting people telling you how to behave and how not to behave. It was freedom of individual, a very Sixties thing, the independence which was part of the way Python had been formed.“<sup>42</sup> (Hardcastle, 2006: 17)*

---

<sup>42</sup> Základem Pythonovy komedie bylo odolávat lidem, kteří vám říkají, jak se chovat a jak se nechovat. Šlo o svobodu individuality, tak příznačnou pro 60. léta, o nezávislost, která byla součástí toho jak se Python formoval. (vlastní překlad)

Odstraněním závěrečné pointy vznesli Monty Python mnohem větší nároky také na diváka, pro kterého bylo mnohdy obtížné se ve skeči orientovat.

Monty Python je produktem postmoderní doby. Postmodernisté, stejně jako Pythoni, neviděli důvodu pro jediné centrum, ohnisko a preferovali hru náhod, antiformy a surreálna. Jejich humoristický vkus byl v podstatě velmi universální. Podařilo se jim vytvořit humor, který má hlubokou kontemplativní povahu, jež je maskována šarádou.

Dnes se Monty Python právem pyšní přízviskem 'kultovní'. I po více než 40 letech si získávají nové příznivce, a to především díky trvalé výpovědní hodnotě a aktuálnosti jejich skečů. Byl po nich pojmenován programovací jazyk Python a známý je také neologismus „pythonesque“ (pythoneskní) označující cokoliv, co je chaotické a bláznivé. Mnozí Pythonům přisuzují ještě jedno obohacení IT slovníku, a sice slovem SPAM. *Spam* (Spiced ham) je v Británii velice nepopulární konzervované jídlo, podobné českému lančmítu. Ve slavném skeči z roku 1970 je slovo spam použito nejméně 132krát, v současné terminologii bychom tedy mohli říci, že skeč byl zaspamován.

Pythoni pronikli také do edukačního systému a jako exemplární případy jsou citováni na vysokých školách. Ve filosofickém diskursu jsou především zmiňováni v souvislosti s analytickou filosofií, se kterou lingvisticky korespondují, a dále pak s existenciální filosofií v otázkách lidské svobody.

Zkrátka „*much of popular culture has been pythonized*“ (většina populární kultury byla pythonizována, Hardcastle, 2006: 2). Z Mrtvého papouška se stalo komediální klišé a sama Margaret Thatcherová z něj citovala, když označila liberální demokraty za expapouška.

Obrovským kultem začali být také v druhé polovině 70. let v Americe. Zde měli přímý podíl na vznik *Saturday Night Live*. Inspirací zde byli pro začínající komiky jako Dana Akroyeda, Dava Chase či Steva Martina.

Samotní členové skupiny se stali důležitou součástí mezinárodní kultury a signifikantní představiteli britského uměleckého vývozního artiklu. Jejich umělecký vývoj, ať už šlo o formu vyjádření či vlastní ambice, předznamenal všeobecné směřování britské komiky. Přejít od televize k filmu a touha po úspěchu v Americe je charakteristická i pro dnešní mladé britské komiky (Simon Pegg, Ricky Gervais).

*Python není o vtipech, je opravdu o stavu mysli.* (Morgan, 2002: 16)

## 4 BRITCOM A JEHO DISTINKTIVNÍ RYSY

Britská komedie je ve Velké Británii značně populárním a také dominantním žánrem. Důvody, proč je tomu tak, jsou různé a v mnohých kruzích značně diskutované.

Jsou zde patrné *dva sociokulturní aspekty*. Tím prvním je tradice komediální žánru a britského humoru ve Velké Británii, které se od počátku vyvíjely dosti undergroundově. Prvky britské komiky jsou znatelné již v Chaucerových Canterburských povídkách či shakespearovských komediích. Nicméně anglický národní naturel chladného Angličana moc prostoru pro komiku v období romantismu nenašel. V té době byla Británie nejmocnější impériem a nejsebevědomější koloniální říší. Britové se proto vždy snažili ovládnout své emoce a dokázali svou sebekázeň dohnat až ad absurdum.

Velká Británie se dlouho vyvíjela jako úzce profilovaná třídní společnost. Pro Brity nebyl humor prostředkem pobavení, nýbrž účinným způsobem, jak kontrolovat situaci či najít opětovný balanc, a zabránit tak společenským faux pas. Kulturní Anglie konce 19. století vytvořila autentické prostředí pro vznik ojedinělého britského humoru.

V té době vznikaly v londýnském Soho tzv. *music halls* (hudební haly), kde probíhala varietní divadelní představení. Tento druh představení vytvořil základ pro stand-up komedii. George Bernard Shaw byl jedním z prvních, kdo měl útočný sociální náboj a opravdu satiricky napadal rigidní postoje establishmentu. Odmítání sentimentality, u Shawa typické, je jedním ze základních charakteristik britského humoru.

Britský humor se stal součástí britské identity. Jeho rozkvět do značné míry umožnil samotný anglický jazyk. Anglický jazyk vytváří

ideální myšlenkový prostor pro komično. Komikovi dovoluje říci spoustu věcí najednou a kombinovat složitá a dlouhá souvětí.

A jelikož Britové vždy rádi pěstovali akademičnost, přesunuli performanční druh komedie na univerzity Oxford a Cambridge. Christopher se domnívá, že na vzniku svébytné britské komedie v 60. letech má také vliv analytická filosofie. V této době byl na britských univerzitách totiž stále patrný myšlenkový vliv Wittgensteina s Russelem, kteří zdůrazňovali úlohou jazyka v lidském životě. Jazyk je určen jako logický obraz světa. Svým logickým atomismem a pojetím jazykových her mohli mít oba dva filosofové vliv na komediální projev jednotlivých komiků. (Christopher, 1999)

Kuipersové studie ukázala, že většina respondentů řadí britský humor do kategorie tzv. *high brow humor style* (humor vysokého stylu), jehož milovníci považují komedii za více než jen zábavu. Do humoru také vznáší požadavek „*hold up the mirror to the audience*“ (nastavovat publiku zrcadlo). Tato skupina lidí upřednostňuje absurditu před očitostí. Podle nich by občas měl být humor komplikovaný a nejednoznačný. Kuipersová uvádí: „*The boundary between humour and seriousness continuously remains unclear.*“<sup>43</sup> (Kuipers, 2006: 88) Rámec tohoto humoru není stanoven, je nejasný. Nejsme si jisti přesně, proč a čemu se smějeme. Smějeme se zmatenému pobíhání a grimasám Basila Fawltyho nebo komentářům, které při nich vydává či situaci, která právě probíhá? Tuto linii nejasností, zmatenosti velmi zdařile představuje také komika Monty Python. Lidé očekávají, že humor vysokého stylu bude apelovat nejen na vtipné okamžiky, ale také na emoce. „*They are looking not so much for an*

---

<sup>43</sup> Hranice mezi humorem a seriózností zůstávají kontinuálně nejasné. (vlastní překlad)

*atmosphere as for an experience: an intellectual or emotional stimulus*<sup>44</sup>  
(Kuipers, 2006: 89)

Během kulturního vývoje Velké Británie se také vyvinuly komediální stereotypy či humorná kliše, příznačné pro britskou komiku. Častými objekty britského humoru se stává britská královna, generál Nelson, Agatha Christie, kriket, BBC nebo slavný výrok královny Viktorie *“We are not amused”*. Díky válečným zkušenostem jsou to také země - Rusko (komunismus), Německo (nacismus) a v neposlední řadě Francie (zejména přízvuk a frivolní způsob života).

Druhým aspektem britské komedie je televizní vysílání, zejména stanice BBC. *„Television has come to occupy a cultural centrality which is unique to Britain”*<sup>45</sup> (Christopher 1999: 106). Televize je esencí britské kultury. Podle organizace BARB se každý Brit dívá na televizi 25 hodin týdně.<sup>46</sup> Velká Británie se dělí o prvenství v televizní sledovanosti s USA.

BBC je v Evropě považována za nejlepší televizní stanici, a i přestože ve Velké Británii čelí kritice za to, že příliš podléhá konkurenčnímu boji o sledovanost s ITV, její zpravodajství je bezpochyby nejkvalitnější. BBC je vůbec první televizní stanicí, která kdy začala vysílat. První vysílání proběhlo 2. listopadu 1936.

Jelikož se jedná o veřejnoprávní médium, pravidelně zdůrazňuje svoji zodpovědnost ke společnosti. Absence komerčních tlaků dovoluje

---

<sup>44</sup> Diváci příliš nehledají atmosféru, ale zážitek: intelektuální a emocionální stimul. (vlastní překlad)

<sup>45</sup> Televize se stala kulturním ohniskem, což je pro Británii signifikantní (vlastní překlad)

<sup>46</sup> BARB, Monthly Total Viewing Summary 1992-2009, Dostupné na: [http://www.barb.co.uk/report/monthlyViewingSummaryOverview?period%5B%5D=20091201&period%5B%5D=20091101&period%5B%5D=20091001&period%5B%5D=20090901&period%5B%5D=20090801&period%5B%5D=20090701&period%5B%5D=20090601&period%5B%5D=20090501&period%5B%5D=20090401&period%5B%5D=20090301&period%5B%5D=20090201&period%5B%5D=20090101&button\\_submit=View+Figures](http://www.barb.co.uk/report/monthlyViewingSummaryOverview?period%5B%5D=20091201&period%5B%5D=20091101&period%5B%5D=20091001&period%5B%5D=20090901&period%5B%5D=20090801&period%5B%5D=20090701&period%5B%5D=20090601&period%5B%5D=20090501&period%5B%5D=20090401&period%5B%5D=20090301&period%5B%5D=20090201&period%5B%5D=20090101&button_submit=View+Figures), cit. 23.3.2012.

vysílat podle potřeb a očekávání široké veřejnosti. BBC má čtyři základní podoby: BBC1 (zpravodajství, přímé přenosy), BBC2 (dokumenty, závažnější témata), BBC3 (současná komediální a dramatická hudba, moderní hudba) a BBC4 (kultura a umění).

BBC tradičně podporuje britský televizní seriál. Roku 1982 však vzniká důležitý kanál Channel 4, který přinesl invenci do vysílání a programy pro menšinové publikum. Stylově odpovídá programové skladbě BBC2. Společnost také sponzoruje nízkorozpočtové snímky. Na Channelu 4 se vysílaly *Spaced*, *Black Books* či *IT Crowd*.

I přestože je televize masové médium a televizní seriál jako žánr je produktem pop culture, britská komedie si uchovává svůj high brow style a často získává kultovní přízvisko.

Komedie je hra s jazykem, načasováním a rekvizitami prostoru. Poměr jednotlivých aspektů je pokaždé odlišný a pokaždé disponuje jiným kulturním a sociálním kontextem.

Britský komediální seriál má určité charakteristické rysy, které mu zajišťují zvláštní místo v oblasti světové televizní produkce. Často je dáván do protikladu s americkým sitcomem, který představuje jeho stylistickou protiváhu.

Základním požadavkem britské komedie je *realita života*. Pakliže je program reálný, divák si jej více užije, věří mu, a tím se stává populární (Fiske, 1989). V britské komedii má každá příčina svůj následek a scény nekončí, jakmile herec otevře dveře, za kterými někdo stojí. Naopak – scény se neopouštějí, dohrávají se a logicky ústí. Ambicí, nikoliv nutně primární, je vytvořit obraz dnešní společnosti.

Britcom zpravidla trvá 25-30 minut, je tedy o něco delší než americké seriály. Nejvýraznějším aspektem britcomu je jeho **hlavní**

**hrdina.** Zároveň neustále reaguje na vnější kulturní podněty. Britcom není zatížen na konečný happy end (Blackadder IV). Herec britcomu se často autorsky prosazuje, a vznikají tak autorské komediální seriály. Jedna série má vždy 6 dílů, přičemž jednotlivé díly nejsou nijak situačně propojeny.

#### **4.1 Hlavní postava britcomu a její sociálně kritická funkce**

Hlavní specifikum britcomu je jeho pojetí hlavní postavy, okolo které se soustředí veškeré komediální dění. Britský komediální seriál nemá zacyklenou narativní povahu. Příběh se zde stává jen jakýmsi jevištěm pro exhibici jeho ústředního protagonisty. Hrdina britského sitcomu je excentrický, politicky nekorektní a nijak zvlášť ctnostný. U diváků nevzbuzuje obdiv, jak tomu bývá zejména u dramatických seriálů (Profesionálové), nýbrž určitý způsob obliby. Diváci k němu inklinují, protože je brutálně upřímný a svým nepatřičným chováním a přehnanými reakcemi odhaluje pravdivý stav věcí a často vede k zamyšlení. Pointou celé britské komiky je v podstatě bezútěšnost žití aplikovaná na komické situace.

Komediální herec/autor se zhostí role postavy výstředního charakteru, jehož prostřednictvím nastavuje zrcadlo soudobé společnosti. Hrdina často vyžaduje expresivní herectví, které mu umožňuje dovádět jeho činy ad absurdum. Herci/autoři jsou přitom obdařeni vysokou sociální imaginací, jejíž prostřednictvím vytváří postavy, které jsou archetypy své doby – ať už se jedná o Basila Fawltyho (Fawlty Towers), Alana Partridge (I'm Alan Partridge) či Bernarda Blacka (Black Books). Jejich postavy definují dobu, ve které žijí. Proto je u jednotlivých postav, které vznikaly v jiném časovém údobí, patrný posun v ústředním tématu. Fawlty neustále bojuje s třídním systémem, Blackadder s neschopnými autoritami, Partridge touží po slávě a Black odmítá konzum. Jejich vášně naprosto korespondují s dobou vzniku celého seriálu. Autoři u britcomů mnohdy



používají **metodu dvojího zrcadla**. Prostřednictvím svého hrdiny a jeho nevybíravého chování nastavují zrcadlo osobám jeho druhu. Tím však tento proces nekončí. Hrubost a vyšinutost projevu dovoluje samotnému hrdinovi nastavit zrcadlo také zbytku společnosti. Proces je tedy obousměrný. Britská komedie v tomto smyslu plní společensko-kritickou funkci. Každá z následujících postav však odrážela společnost jiným způsobem.

Po odchodu z Monty Python se John Cleese spojil se svojí tehdejší ženou Connie Boothovou a společně roku 1975 vytvořili scénář k seriálu *Fawlty Towers* (Hotýlek). Cleese v něm vytvořil postavu majitele hotelu **Basila Fawltyho**, prudérního, samolibého, maloměšťáckého a banálního mrzouta, který je navíc usurpován svou vlastní ženou. Cleese čerpal námět ze své vlastní zkušenosti, kdy se s předobrazem Fawltyho osobně setkal při návštěvě hotelu v Torquay, kam také situoval svůj seriálový hotel. Fawlty je typ hrdiny, který dovádí diváka k šílenství – ustavičně zápasí se záchvaty vzteku, sám sebe dostává do nejbizarnějších situací a neustále dělá rozdíly mezi lidmi, vše ve snaze zvýšit si společenský status.

Jedinými zaměstnanci hotelu jsou služka Polly (Connie Boothová) a španělský číšník Manuel (Andrew Sachs), kterého Fawlty zaměstnal, jen aby ušetřil, aniž by nějak zvlášť vynikal ve španělštině. Díky jazykové bariéře tak vzniká řada nedorozumění, které mají humorný účinek. Fawlty prostřednictvím Cleese používá velice agresivní humor, kterým vše sarkasticky komentuje. V ukázce 31 je velmi dobře patrná jeho xenofobie a společenská omezenost zvláště ve scéně, kdy hovoří s doktorem či nepožaduje po Polly, aby prohledávala horní patro, protože tam nejsou vážení lidé.

Cleese s Boothovou vytvořili velice precizní scénář. Sami přiznávají, že napsání jedné epizody jim zabralo 6 týdnů. Díly mají velice přísnou

logickou kompozici. Veškeré bizarní události mají svoji oprávněnou příčinu (Fawlty uráží Němce, protože má otřes mozku), která Cleesovi dovoluje provést jakoukoli šílenost. Seriál používá metodu vyprávění zvanou *set up and pay off* („nastražíš-doplatíš“, LOCKYER, 2009). V úvodních minutách epizody se divák dovídá v podstatě vše, co má nastat (věšení losí hlavy, požární poplach, příjezd Němců). Každá uvedená situace je v závěru epizody pak vyhnána do absurdních rozměrů. Kvůli obrovskému úspěchu byla o 4 roky později natočena ještě druhá série. Nabídku na třetí sérii již Cleese odmítl. Nicméně Fawlty Towers se svým excentrickým hrdinou definoval britský komediální seriál nové doby.

Rowan Atkinson a Richard Curtis pokračovali v komediálním duchu Johna Cleese a v 80. letech vytvořili další archetypální postavou britské komiky – **Edmunda Blackaddera** (Černá Zmije). Seriál byl velice úspěšný a v letech 1983-89 se dočkal čtyř sérií a několika speciálů. Blackadder, spolu se svým sluhou Baldrickem, v jednotlivých sériích prochází různými historickými dobami. Jeho základní charakterové vlastnosti však zůstávají relativně nezměněny. Jedná se o úlisného, prospěchářského manipulátora, který se pro sebe snaží získat co největší benefity. I přes objektivně dané povahové rysy, je zde patrný určitý charakterový přerod, za který jsou zodpovědná především jednotlivá historická období. V první sérii je Blackadder, ač dychtivý po moci, poněkud zdegenerovaným synem Richarda IV. Mnohem více důstojnosti nabyde v 2. sérii jako důvěrník královny Alžběty I. Třetí série ho uvádí do role vypočítavého komorníka královského regenta, prince Jiřího (Hugh Laurie). Vrcholem celé ságy o Blackadderovi je závěrečná čtvrtá série, odehrávající se v zákopech 1. světové války. Válečná zkušenost transformovala Blackadderovu touhu po moci na touhu dostat se z bitevního pole. (ukázka 32)

Seriál byl úzce spojen s obdobím svého vzniku a satirou, skrytou za dobový kostým, zesměšňoval soudobý establishment a politickou scénu.

Veškeré autority jsou v jednotlivých sériích prezentovány jako neschopné, lehce zdegenerované karikatury (Alžběta I., princ Jiří, král Richard IV., generál Melchetts). Rowan Atkinson zaujal ke své postavě jiný herecký přístup nežli John Cleese. Na rozdíl od Cleese, který reprezentuje fyzickou formu herectví, Atkinson volí pro něj velmi signifikantní verbální způsob performance. Jeho umělecký vklad spočívá ve výrazné artikulaci a speciální výslovnosti některých písmen jako například písmene „B“ ve slově „Bob“. Největší komediální efekt v tomto historickém sitcomu mají bezesporu dialogy. Scénaristé Bob Elton a Richard Curtis totiž nechali Atkinsonovu postavu promlouvat v idiomech 20. století (např. komentář typu „*You don't have to talk in that stupid voice to me, I'm not a tourist*“<sup>47</sup>, Hall, 2006: 178) a v dlouhých ofenzivních přirovnáních, které často směřovaly k Baldrickovi.

Velice důležitým aspektem byl závěr celého seriálu. I přes komediální charakter celého pořadu, závěrečná epizoda končí smrtí všech hlavních představitelů, což britské diváky velmi silně šokovalo.

Jedinou ženskou představitelkou mezi excentrickými protagonisty britského komediálního seriálu je **Edina 'Eddie' Monsoonová**, protagonistka *Absolutely Fabulous* (AbFab, Naprosto úžasné). Tento atypický sitcom byl inspirován skečem z pořadu *French And Saunders* a je založený na komice převrácených rolí 'matka-dcera'. Edina (Jennifer Saundersová) je 40letá PR agentka, líná, bohatá a dětinská, která se domnívá, že žije stále v 60. letech, a této iluzi také přizpůsobuje svůj životní styl plný orgií a drog. Ve svém počínání je podporovaná svoji přítelkyní ze školních let Patsy Stonovou (Joanna Lumley), notorickou alkoholičkou, anorektičkou a nymfomankou. Obě se neustále dostávají do

---

<sup>47</sup> Nemusíte na mě mluvit tím stupidním tónem, nejsem žádný turista. (vlastní překlad)

konfliktu s Edininou puritánskou dcerou Saffron (Julia Sawalha), která jim neustále připomíná realitu života. (ukázka 33)

Saundersová zde skvěle vykreslila charakter dvou ženských karikatur - obludných, nezadaných, hysterických ženštin, které si léčí své neurózy všemožnými moderními orientálními praktikami a neustále se ujišťují, jak jsou úžasné. Seriál měl velikou diváckou odezvu a donutil Saundersovou vytvořit v letech 1992-2004 celých 5 sérií. Pořad se stal natolik prestižní záležitostí, že v něm hostovaly hvězdy jako Twiggy, Naomi Cambellová nebo Emma Buntonová

Lockeyrová charakterizuje *Absolutely Fabulous* jako typický produkt post-feministické doby, přičemž komika seriálu je založena především na nedostatku sebepoznání, příznačného pro období 90. let (Lockyer, 2009). Edina je v postatě dosti zakomplexovaná žena, posedlá svojí postavou a snahou dosáhnout nirvány. Seriál zobrazil bez servítku svět bohatých lidí, kteří nedělají nic jiného, než se zaobírají jen sami sebou.

Pořad také jako jeden z prvních zobrazil dvě ženské protagonistky jako finančně nezávislé ženy, které se chovají nemravně a pijí na veřejnosti. Edinino chování k dceři v podstatě dementuje existenci mateřských instinktů.

Způsobem života Edinu dosti připomíná **Bernard Black**, hlavní postava seriálu *Black Books* z roku 2000. V centru komediálního dění je dysfunkční trojice lidí, která stojí mimo jakékoli socioekonomické vztahy. Pořad sloučil dohromady tři veliké komediální talenty Dylana Morana (Bernard Black), Billa Baileyho (Manny) a Tamsin Greigovou (Fran). Bernard Black, je majitel knihkupectví a zapřisáhlý misantrop, který nesnáší zákazníky v prodejně a neustále popíjí laciné víno. Náhoda

k němu přivede dobromyslného a velice nepraktického Mannyho, jenž se mu o obchod stará a často se stává terčem jeho vzteklých eskapád. Trojici doplňuje Fran, která neustále selhává v pokusech najít si normální přátele či partnera. Bernard Black je typický cynik, obohacený o dimenzi irské hostility, který stojí v opozici proti konzumnímu způsobu života a jeho technologické sféře. Bernard nemá úctu k nikomu a k ničemu, snad jen k láhvi vína. V ukázce 34 pořídil Manny proti jeho vůli do knihkupectví bezpečnostní systém, jeho záchvaty vzteku a bouře nadávek jsou typickou náplní dialogů každého dílu.

Pořad, vysílaný v letech 2000-2004, získal kultovní nálepku a zajistil popularitu oběma hlavním mužským protagonistům, kteří v současné době vystupují především jako stand-up komici. Dylan Moran se nikdy netajil tím, že je v podstatě Bernardem Blackem, a na svých vystoupeních uráží všechny typy lidí a také všechno, co je moderní a „in“.

Jedním z nejoriginálnějších komediálních charakterů je bezpochyby **Alan Partridge**. Alan Partridge je alter-egem Steva Coogana, který ho vytvořil pro potřeby své stand-up komedie na počátku 90. let. Po úspěšné rádiové show na Radiu 4 dostal Alan Partridge (alias Steve Coogan) možnost mít na BBC svoji vlastní talk show s názvem *Knowing Me, Knowing You* (Znám sebe, znám Tebe). Partridge však nebyl dobrým hostitelem, často hostům záviděl a slovně je atakoval. Proto byl z BBC vyhozen. Tato velmi zdařilá mystifikace měla velký ohlas, a proto byla Cooganovi poskytnuta nabídka na sitcom. Seriál *I am Alan Partridge* zachycuje velice nekonvenčně, realistickou kamerou a bez účasti publika marné Partridgovy pokusy dostat se znovu do BBC. Partridge je ztělesněním touhy po slávě a prestiži. Mezitím však pracuje jako noční radiový DJ a přespává v hotelu, protože se s ním žena rozvádí. Jeho vzestup vzhůru brzdí jeho vlastní omezenost. Partridge je sociálně nekompetentní a nevyzrálou postavou, která v televizi nedokáže zachovat

profesionalitu. Neustále způsobuje společenská faux pas a nerespektuje základní sociální normy. Partridgovi je zcela jistě přes 50 let, proto musel tehdy 30letý Steve Coogan při své proměně na Alana absolvovat rozsáhlou instalaci vrásek. Seriál vyhrál prestižní ocenění BAFTA. Pořad *I am Alan Partridge* byl nejoriginálnějším komediálním počinem od dob *Fawlty Towers*. (ukázka 35)

Posledním a nejbizarnějším typem archetypální postavy je **David Brent**. Vznik Davida Brenta je ze sociologického hlediska velice zajímavým momentem. V průběhu 90. let začal být v britské televizi populární typ pořadů zvaný *docussoap*, druh reality show, která dokumentaristickým stylem sledovala různé postavy. Celý štáb přitom zastával pozici *fly on the wall* (mušky na zdi), tzn., že do příběhu vůbec nevstupoval, jen ho zaznamenával. Tv reality v podstatě nahradila sitcom. Jednotlivé pořady sledovaly různé excentrické postavy, jejich honbu za penězi, postavením a publikem. Aktér tu je zejména pro naše pobavení, přičemž si je vědom své pozice před kamerou. Pro potřeby příběhu jsou postavy často zjednodušovány a sestříhávány.

Roku 2001 měl premiéru seriál *The Office* (Kancel), který implicitně napadá etiku reality TV. „*The satirical target of the programme [The Office] was the television industry itself, and its unethical transformation of people from subjects into objects for the sake of mass entertainment*“<sup>48</sup> (Lockyer, 2009: 24). Autoři projektu Ricky Gervais a Stephen Merchant zde vytvořili postavu Davida Brenta (Gervais), který se chce stát celebritou. Je si vědom humoru jako dominanty současného společenského diskursu, na rozdíl od svého předchůdce Basila Fawltyho. Humor se počítá více nežli

---

<sup>48</sup> Terčem satiry tohoto programu byl samotný televizní průmysl a jeho neetická transformace lidí ze subjektů na objekty pro účely masové zábavy. (vlastní překlad)

postavení. Brent proto uplatňuje humor na pracovišti a snaží se jím získat respekt, přátele a oblibu. Zde však naráží, tato taktika nefunguje. Často se stává obětí svých vlastních vtipů a trapných poznámek. Brentova postava dovoluje Gervaisovi zajít až za hranici snesitelnosti. Tento pořad znovu otevřel diskuzi, zda má humor své limity či ne. Vyskytuje se zde přehřel rasistických, sexistických a xenofobních vtipů, vše provozované za účelem „pobavit“. Brent je ten, kdo rozhoduje, co je směšné. Divák vidí osobu, která je stvořena pro pobavení konzumenta a která se vymyká kontrole. (ukázka 36)

Seriál má na diváka kruciální účinek. Platí zde přímá úměra. Protagonista je ztrapněn i divák je ztrapněn. Vliv moci média na respondenta je tu více než patrný. Seriál apeluje na diváka, aby si uvědomil externí mocenské vlivy na něj působící. Brent diváka nechrání ztrapnění, při kterém v tomto smyslu pociťuje fyzickou úzkost. Tato hyperbolická reakce odvádí diváka od idylismu, a tak legitimizuje sitcom jako jednu z forem sociální kritiky. Kamera diváka v podstatě označuje za spolupachatele. Tento typ „komedie“ se často označuje jako dramedie či situační tragédie.

Celý pořad byl v podstatě polemikou o televizní etice a paradoxně přinesl Gervaisovi velký vliv v mediální sféře. Gervais svoji drásavě realistickou komediální polohu neopustil ani ve svém druhém projektu *Extras* (Komparz), který se odehrává v zákulisí natáčení filmových blockbusterů. Jeho komika spočívá v minimu přehnaných hereckých výrazů. Gervaisův humor je velmi morbidní a má silnou emocionální odezvu u diváků. Zpravidla spočívá ve vykonstruování trapných, nepříjemných situací, které jsou proloženy dlouhými pauzami. Ricky Gervais spolu se Stevenem Merchantem vytvořil nový druh sugestivní komiky trapnosti a naprosté upřímnosti před televizními kamerami.

## 4.2 Britcom a jeho návaznost na kulturní kontext

Jak již bylo několikrát uvedeno, britská televizní komedie je velmi svázána se svým kulturním a společenským kontextem. Televizní médium je mnohem hbitější a interaktivnější nežli například film a na společenskou změnu dokáže velmi rychle reagovat. Dokáže si všímat jevů, které jsou z počátku marginalizovány, ale které pak rozrostou do kultovních měřítek. Zajímavým momentem je, že kulturní a společenské proměny nejlépe anticipuje nikoliv BBC, ale Channel 4.

Prvním příkladem trendové reflexe společnosti v televizním seriálu je **Red Dwarf** (Červený trpaslík), jehož tvůrci Rob Grant a Doug Naylor, využili science-fiction nálady konce 80. let (Star Trek, Doctor Who) a vytvořili velice formálně precizní seriál o Davu Listeru, který jako jediný přežije ozáření a ocitne se na vesmírné lodi Červený trpaslík sám ve společnosti Rimmera, Listerova mrtvého kolegy a tvora, který se během milionů let vyvinul z jeho kočky. Show se stala okamžitě kultovní záležitostí a neustále se vyžadovala nové série. Pořad nedodržel britské pravidlo „tři, maximálně pět“ a vyšplhal se na 9 sérií, což snížilo jeho komediální úroveň. (ukázka 37).

Na konci 90. let Britové zažili svoji novou kulturní obrodu. Británii se začalo přezdívát *Cool Britania*. Nové hudební proudy a umělecké směry proudily odevšad. Simon Pegg spolu s Jessicou Hynesovou vytvořili roku 1999 seriál **Spaced**, který je poctou populární kultuře. Jednotlivé epizody se v podstatě skládají z „malých dobrodružství“ ústředních protagonistů, které zpravidla probíhají ve stylu klasických filmů – například Daisy (Hynesová) vezme práci v restauraci, jejíž personál připomíná postavy z Přeletu nad kukaččím hnízdem. Pořad v podstatě tarantinovsky recykluje filmová klišé a využívá je ve svůj prospěch.



V ukázce 38 jsou hned dvě takovéto šifry – z *Pulp Fiction* (Mike si čte lesbickou knížku *The Oranges are not the only fruit*) a z Apokalypsy (větrák). Seriál měl velký úspěch. Simon Pegg zůstal v tandemu s Edgarem Wrightem, režisérem *Spaced*, a spolu natočili kultovní britské filmy *The Shaun od Dead* a *Hot Fuzz*.

Závěrečným příkladem je seriál *IT Crowd* (Ajtáci), který roku 2006 odvysílal Channel 4. Seriál sleduje IT oddělení v Reynholm Industries a jeho celé osazenstvo. Roy a Moss jsou typickými počítačovými experty, sociálně negramotní. Situace se změní, když k nim na oddělení přijde jejich nová nadřízená Jen, která neví vůbec nic o počítačích. Sitcom využívá známé lidské rozpaky nad technickými vymoženostmi. (ukázka 39)

### **4.3 Politická satira – pilíř britské komedie**

Politická satira má ve Velké Británii velice dlouhou tradici a již od 60. let 20. století představuje dominantní proud britské komedie. Jedná se v podstatě o první formu alternativní komedie, která satirizovala politické činitele a upozorňovala na pokrytectví a patologické jevy na politické scéně. Od počátku 60. let zaujímá politická satira ofenzivní postoj k establishmentu, k vládě a politice, ale také k monarchii a královské rodině, která, ačkoliv od tragické smrti princezny Diany značně změnila své společenské vystupování, je stále symbolem zastaralých pořádků a elitářství.

Přelomovým satirickým televizním pořadem byl již zmiňovaný *That Was the Week That Was* (TW3), moderovaný Davidem Frostem, který začal zpochybňovat praktiky a počínání mnohých konzervativních politiků. Od počátku se však tento typ televizního pořadu dostával do konfliktu s vládoucí politickou elitou, která se ho snažila restringovat. Politická

snaha omezit politickou televizní satiru nabyla na intenzitě zejména v 80. letech, kdy Británie prožívala nelehké období. Tradiční průmysl byl zničen, stávky byly na každodenním pořádku a země válčila s Argentinou. To vše se zrcadlilo v televizních dramatech a politicko-satirických pořadech. Konzervativci od BBC očekávali větší patriotismus a podporu, ta však nadále propagovala nezáujatost a objektivitu. Roku 1987 se však dostala pod obrovský tlak ze strany Margaret Thatcherové za politický dokument *Secret Society* (Tajná společnost), který odhaloval tajné vládní dokumenty. Ačkoliv vláda neměla jakékoliv legální právo, z vysílání byly staženy 2 díly a generální ředitel BBC byl propuštěn.

Tento politický zásah do veřejnoprávního vysílání vyvolal obrovskou nevoli ze stran komiků, kteří vždy zastávali především liberální levicové postoje. Nositeli antikonzervativních postojů byli v dobách thatcherismu komici, kteří působili ve skeč show, jako Rowan Atkinson v *Not The Nine O'Clock News* či Stephen Fry a Hugh Laurie v *A Bit of Fry and Laurie*. Pestrost jejich repertoáru zamlžovala některé zjevné politicko-kritické obsahy. Připomeňme také Atkinsonovu postavu Blackaddera (Černé zmije), která pod dobovým kostýmem kritzovala vládnoucí systém.

Politicko-satirickým fenoménem 80. let se však stal sitcom *Yes Minister* (Jistě, pane ministře, ukázka 40), který velice chytře a s nadsázkou zobrazuje politickou manipulaci s demokratickými principy a groteskní pokusy o zachování moci a prestiže. Spoluautor pořadu Jonathan Lynn uvedl, že základním konceptem pro seriál byla v britském umění často zobrazovaná idea: „*the servant is cleverer than his master*“ (služebník je chytřejší než jeho pán, Lewisohn, 2003: 841). Příběh zachycuje vzestupnou kariéru Jamese Hackera (Paul Eddington), který pln entusiasmů a optimismu nastupuje do úřadu Ministerstva pro

administrativní záležitosti s vidinou změn a osvěty. Brzy však zjišťuje, že má svázané ruce byrokratickými regulativy, které jsou nepřekročitelné a především netransparentní. Jeho stálým tajemníkem je Sir Humphrey Appleby (Nigel Hawthorne), opravdový profesionál v manipulaci, který je vždy o krok napřed a s Hackerem rozehrává obratnou machiavelistickou hru. Ministr je dobrák a příliš naivní, aby rozpoznal Applebyho politický pink-ponk, a vždy se spolehne na jeho úsudek. Dvojici sekunduje osobní tajemník Bernard Wooley (Derek Fowlds), který balancuje mezi oběma stranami a zajišťuje odlehčené komediální situace.

Jonathan Lynn, iniciátor celého projektu, se začal o politické praktiky za zavřenými dveřmi zabývat již na počátku 70. let, kdy navštěvoval přednášky o státních službách a uvědomil si neprůhlednost a taktizování jednotlivých ministerstev. Roku 1980 zkontaktoval přes Johna Cleese Antonyho Jaye, se kterým spojil své znalosti z politické scény s jeho přirozeným komediálním talentem a vytvořili tak 23 epizod tohoto legendárního seriálu (vysíláno s přestávkami 1980-4). Pořad zobrazoval realitu politického života, kterou kombinoval s důvtipným britským humorem. Seriál si získal popularitu mezi samotnými politiky, mj. i Margaret Thatcherové, kteří přiznávali, že se jedná o autentické zachycení oficiálních praktik. Teprve před několika lety se Jonathan Lynn doznal, že měl své politické informátory z bývalé vlády Harolda Wilsona.

Pořad měl veliký ideový vliv. Otevřel divákům oči a ukázal jim mocenské machinace, které nesledují občanský prospěch, nýbrž touhu po politickém vlivu. Spojení „Sir Humphrey“ se stalo ve Velké Británii synonymem pro politického manipulátora. Roku 1986 se seriál dočkal pokračování dalších 17 epizod s názvem Yes, Prime minister (Jistě, pane premiére).

Koncem 90. let se politická satira plně legitimizovala a stala se součástí britské kultury. Politici ji považují za zdravou zpětnou vazbu a nehodlají do ní zasahovat. V dnešní době má politická satira podobu ryze televizní show. Značné oblibě se těší pořad *Have I got news for you*, vysílaný na BBC již od roku 1990. O tomto pořadu referoval redaktor Britských listů Jan Čulík, když apeloval na vznik takového typu programu na České televizi: „Je to v podstatě kvíz, kde se moderátor ptá dvou dvoučlenných týmů na politické události minulého týdne. Pořad je však hlavně příležitostí pro přítomné vyjadřovat se sarkasticky k nejnovějším politickým událostem.

Známou osobností pořadu je moderátor Angus Deyton a jeho dva kapitáni týmů: Ian Hislop, šéfredaktor podvratného satirického čtrnáctideníku *Private Eye* a komik Paul Merton. Jako dva další účastníci jsou zváni každý týden jednorázově jiní hosté [...] Čulík uvádí: „Až bude vládnout v České televizi tak liberální atmosféra, že si jeden konkrétní pořad bude moci dovolit zesměšňovat vedoucí pracovníky televize i politiky tak, jak to činí pořad *Have I got news for you*, bude vývoj v ČT myslím na dobré cestě.“ (Čulík, *BBC a cenzura: Z malého incidentu vznikla obrovská kontroverze*, 1998. cit. 04-16-2012)<sup>49</sup>

#### 4.4 Skeč show

Skeč show je třicetiminutový program skládající se z jednotlivých scének – skečů. Její fragmentovaná struktura dovoluje hercům zobrazit pestrou škálu témat a situací v různých formách (píseň, scénky). Skeč show je legitimizovanou součástí britské komedie již od počátku televizního vysílání. Řada britských komiků zde začínala svoji kariéru –

---

<sup>49</sup> Celý článek a úryvky z pořadu jsou dostupné na <http://www.britskelisty.cz/9811/19981109e.html>

Stephan Fry, Hugh Laurie, Rowan Atkinson či Simon Pegg. Většina z nich se netajila svými sympatiemi k Monty Python a přímo se k jejich odkazu hlásila.

Na konci 70. let zaplnil prázdné místo po Monty Python pořad *Not The Nine O'Clock News* (*Tohle nejsou zprávy v devět*). Tento pořad stojí na pomezí bláznivého absurdního humoru 70. let a anarchistického cynismu z let osmdesátých. Show se začala vysílat v roce 1979 a běžela celé tři roky. Stálé obsazení tvořili Rowan Atkinson, Pamela Stephensonová, Mel Smith a Griff Rhys Jones. Pořad byl velice politicky zainteresován. Jeho pilotní díl dokonce museli producenti stáhnout z vysílání, protože bylo těsně před volbami a vedení bylo znepokojeno jeho obsahem. Každý z účinkujících přinesl do pořadu jinou dovednost. Rowan Atkinson vynikal především díky své mimické komice obohacené neobyčejnou verbální obratností, Stephensonová se zase prokázala jako výborná imitátorka. Zdařile si osvojila hlasatelský žargon, což ji zajistilo četné role moderátorek v jednotlivých scénkách. Celé obsazení, kromě Stephensonové, pro show i psalo. Vládla zde tzv. *open door policy*, (politika otevřených dveří, Lewisohn, 2003), což znamenalo, že každý mohl přispívat svými skeči. Mezi četnými přispěvateli se tak poprvé objevuje jméno Richarda Curtise, dlouholetého kolegy Rowana Atkinsona a významného britského režiséra. NTNON byl satirický pořad, který vznikl v raných dobách thatcherismu, je tedy očividné, že je protkán četnými reminiscencemi na soudobou politickou scénu. (ukázka 41)

Na konci 80. let se vedle *French And Saunders* (viz 5.5) uplatňuje i cambridgeské duo Stephen Fry a Hugh Laurie, kteří se díky Emmě Thompsonové potkali již na škole, když Laurie hledal někoho, s kým by psal pantomimu. Jejich pořad *A Bit Of Fry And Laurie* (Kousek Frye a Laurieho, 1986-95) byl důvtipnou, sofistickou a konzistentní show, která často zahrnovala hru se slovy. Zatímco Fry vynikal v rétorice a ve formálně

dokonalých monolozích, ve kterých dokázal chytře skrýt dvojsmysl, Laurie často představoval milého šaška, nadaného extrémní mimikou a smyslem pro přehnanou artikulaci. Kromě reakcí na politickou scénu a každodenní problémy ze života tehdejších Britů, reagoval pořad také na opětovnou amerikanizaci britské kultury v 80. letech, kdy nedocházelo ke státnímu přísunu peněz do mediálních prostředků. Laurie v show uplatnil svůj hudební talent a složil několik písní, které parodovaly hudební styl nebo samotné muzikanty (ukázka 42). Známa je například jeho píseň *Amerika*, jejíž název je zároveň textem celé písně. Fry v pořadu otevřeně přiznával svoji sexuální orientaci a velice inteligentní formou tak odstraňoval společenské předsudky. Oba se v průběhu vlastní show podíleli na natáčení Atkinsonovy *Blackadder* (Černé zmije). Po ukončení společné kariéry se oba komici významně prosadili nejen v televizi – Fry napsal několik románů a divadelních her a v televizi moderuje uznávanou a úspěšnou soutěž *QI*, Laurie natočil úspěšnou komedii *Maybe Baby* (Možná, miláčku) a v roce 2004 se dočkal uznání i v Americe za velice precizní ztvárnění doktora House v populárním americkém seriálu.

Na konci 90. let si významný komediální status zajistila show *Big Train* (Velkovlak) Grahama Linehana a Arthura Mathewse, kteří roku 1998 sloučili řadu nadějných mladých komiků, pro které psali svůj materiál. Bláznivé surrealistické skeče vyjadřovali uvolněnost a hravost doby konce 90. let, které ukončily více než osmnáctiletou vládu konzervativní strany. Obsah show se výrazně odpolitizoval a zůstal jen bláznivý humor, přičemž inspirace Monty Python je více než patrná. Skeče zahrnovaly příběhy o ženě, která opustila svého muže kvůli semaforu či o muži, který nesnese pohled na lžici. Nejzajímavějším počinem byla animovaná *Stare-out contest* (soutěž v zírání), která sleduje světový šampionát v zírání. Za celou dobu se v podstatě nic neděje, jednotliví soutěžící na sebe jen koukají, celý přenos je však doplněn velice expresivními a vášnivými

komentáři reálných sportovních redaktorů Barryho Daviese a Phila Cornwella. Svoji kariéru v *Big Train* započal například Simon Pegg, Julia Davisová, Kevin Eldon nebo Catherine Tateová.

Na počátku 21. století se skečový formát show poněkud změnil. Pakliže pohlédneme například na *The Catherine Tate Show* z roku 2004 (viz 5.5), je patrné, že si dnešní komici vytvářejí určité archetypální postavy, které se pak objevují v jednotlivých dílech. Rámec jejich charakterů je v podstatě stále stejný a divák ví, co od nich může čekat. Komický efekt závisí na volbě prostředí a na reakci druhé postavy, se kterou jsou konfrontovány. Zmíněné postavy disponují tzv. *catch phrase* (hláška, typická věta), kterou při svých výstupech neustále opakují. Nejvýraznější skeč show posledních let je *Little Britain* (Malá Británie). Její tvůrci Matt Lucas a David Williams přenesli svůj program v roce 2003 z Rádia 4 do BBC. Show podává nesmlouvavý, lehce sadistický pohled na moderní britskou společnost. Uznávaný britský režisér Ken Russell označil autory za „*spitting in the face of the public*“<sup>50</sup> (Hall, 2006: 147). Dvojice Lucas/Williams představuje mnohdy až extrémně idiosynkratickou formu komedie, která diváka nikterak nešetří. *Little Britain* byla vůbec první show, která si za předmět svého komediálního zájmu zvolila také menšiny, které jsou v komice stále poněkud tabu. Velice ostře zesměšňovala homosexuály (postava Daffyda Thomase, který neustále upozorňuje, že je jediným gayem ve vesnici a všem nadává do homofobů, i když ho všichni podporují), transvestity (postava Eddieho (Emily) Howarda/ové), obézní lidí (Bubbles DeVere, obézní dámu z vyšší společnosti, která preferuje nahotu a považuje se za přitažlivou) či zdravotně postižené, a to zejména ve skečích s Louim a Andym. Lou a Andy (pojmenovaní po Lou Reedovi a Andym Warholovi) se stali zřejmě nejoblíbenějšími postavami celé show.

---

<sup>50</sup> plivající do tváře veřejnosti (vlastní překlad)

Lou se s obětavostí stará o postiženého Andyho, nevěda, že Andy svůj handicap jen předstírá. Formálně je pak show obohacena o postavu vypravěče v podání Toma Bakera, jehož hlas vtipně propojuje jednotlivé skeče (ukázka 43). Program se stal velice populární zejména u mladé britské populace. Zároveň si však vysloužil ostrou kritiku ze strany generace jejich rodičů. Vlnu rozhořčení vyvolala zejména postava *Mrs. Emery* (Paní Emeryové), která na veřejných místech mívá projevy inkontinence. BBC se za své komiky v médiích postavila se slovy: „Comedy is a subjective medium, and the Little Britain characters have been deliberately magnified to cartoonish proportions“<sup>51</sup>

#### 4.5 Ženy v britské komedii

Ženy představují v britské komedii signifikantní, i když stále marginální proud. Příčinu tohoto jevu je nutno hledat v oblasti genderových studií, které se mj. zabývají rozdílnými projevy chování mužů a žen. Muže-komiky žene kupředu povětšinou jejich vlastní ego, jež jim dovoluje zacházet do mnohem extrémnějších situací. Ženy-komičky jsou v tomto smyslu mnohem pokornějšími subjekty a také méně depresivními. Často se drží zpátky, protože nemají tu notnou potřebu šokovat, která je pro muže tak typická. Hall uvádí, že jemnější podoba ženského humoru je důvodem, proč tak málo žen dělá stand-up komedii, která má velmi agresivní povahu. (Hall, 2006: 44) Ženy ve svém projevu nepoužívají sarkasmus, jako to dělají muži, a nejčastěji si volí za svůj komediální výraz parodii. Výhodou ženské komiky je, že může bezostyšně parodovat

---

<sup>51</sup> Komedie je velice subjektivní médium a postavy v *Little Britain* jsou svévolně zveličovány do karikaturních rozměrů. (vlastní překlad) (*Little Britain sketch criticised*, [online], news.bbc.co.uk, 11-23-2005, cit. 04-12-2010, dostupné na:

<http://news.bbc.co.uk/2/hi/health/4460876.stm>



ženské charaktery a stereotypy, aniž by byla obviněna ze šovinismu či sexismu.

Ženská komika zaznamenala své významné představitelky již v samém počátku alternativní komedie v polovině 60. let. V *Do Not Adjust Your Set* působila například Denise Coffeyová, v cambridgeském *Footlights* začaly se svou hereckou kariérou Miriam Margolyesová či Eleanor Bronová, která se poté přemístila do Cookova klubu *The Establishment*. Všechny zmíněné komičky však neměly svůj osobitý artikulovaný styl, který by jim přinesl stejnou popularitu jako mužům.

Konec 70. let však přivedl na scénu dvě silné komediální osobnosti Dawn Frenchovou a Jennifer Saundersovou, které po krátkém hostování v londýnském klubu *The Comic Strip* započaly svoji komediální kariéru v sitcomu *Happy Families*, jenž byl startovní pozicí také pro duo Fry/Laurie. Komerční televize ITV jim nabídla možnost dalšího sitcomu, na kterém se mohly podílet i autorsky, a tak dala vzniknout pořadu *Girls on Top* (Dívky nahoře). Sitcomový formát přestal komičkám vyhovovat a koncem 80. let se přesunuly do BBC, kde v březnu 1987 uvedly svoji novou show s jednoduchým názvem *French And Saunders*. Frenchová se Saundersovou se ve své show stylizovaly do neúspěšných estrádních komiček, které se snaží prorazit v komediální branži. Při svých komických variacích přitom nestavěly na očekávané laurel-hardyovské premise Malá-Velká. Jejich komediální vztah byl založen na Saunderovské dominanci a touze kompenzovat si své neúspěchy na Frenchové, která se jí snažila ve všem vyhovět a často byla nechtěným původcem jejího zesměšnění. Pořad byl směsicí burlesky, frašky, satiry a skečů a nahlížel na životní eskapády z ženské perspektivy. Jejich humor překlenoval propast mezi novou vlnou a mainstreamovým proudem komiky.

Pořad zaznamenal obrovský úspěch a dočkal se dalších šesti sérií, při čemž ta poslední *A Bucket of French and Saunders* (Kýbl plný Frenchové a Saundersové) skončila roku 2007 definitivním ukončením společné kariéry téměř po 30 letech. Ve svých skečích zobrazovaly Frenchová se Saundersovou celou řadu stereotypních ženských postav – vdavekchtivé třicátnice, pubertální šolačky, unavené nervózní matky či aktérky problematického vztahu matka-dcera (ukázka 44). Skutečně působivým komediálním hitem byla jejich variace „*Two Fat Men*“ (Dva Tlustoši). Obě komičky prošly několikahodinovou změnou visáže a vytvořily groteskní pár tlustých chlapů, kteří pijí pivo, šahají si do rozkroku a neustále mluví o sexu. Jejich afektované rozhovory je vždy natolik vzruší, že simulují sexuální styk na různých neživých předmětech. Bylo to vůbec první televizní komediální vystoupení, kdy se ženy transformovaly do role mužů. Komici-muži se často objevovali v ženském přestrojení (viz Monty Python) a zobrazovali opačné pohlaví jako obludné karikatury. Nyní se situace obrátila a zejména u ženské části publika měla scénka obrovský ohlas. Tímto komickým charakterem vystihl tandem F&S mužský stereotyp, jehož podobnost většina žen spatřovala ve svém blízkém okolí.

V průběhu let se začalo duo mnohem více soustředit na filmové a televizní parodie. Působivý fyzický projev Frenchové a neuvěřitelná mimická flexibilita Saundersové pomohly demytizovat řadu filmů a celebrit. Známa je například stylizace obou hereček do sester Collinsových či parodie Frenchové na velšský přízvuk Catherine-Zeta Jonesové. Saundersová zase dokázala velmi věrohodně ztvárnit Cher, Madonnu či Meryl Streepovou. Z filmových parodií jmenujme *Mlčení jehňátek*, *Pulp Fiction*, *Statečné srdce*, *Harry Potter* či muzikál *Mamma Mia*.

Během společného vystupování se komičky stačily věnovat svým úspěšným individuálním projektům. Richard Curtis napsal pro Frenchovou postavu vikářky Geraldiny Grangerové ve veleúspěšném sitcomu *Vicar of*

*Dibley*. Naproti tomu Jennifer Saundersová zůstala věrna alternativní komedii a napsala neméně úspěšný sitcom *Absolutely Fabulous* (Absolutně úžasné), který ji zajistil postavení první dámy britské komedie (viz kapitola výše 5.1)

Další výraznou ženskou komediální osobností, která vstoupila na televizní obrazovky počátkem nového tisíciletí, byla Catherine Tatová. Po hostování v mnoha sitcomech a skeč show dostala Tatová příležitost roku 2004 uvádět svoji vlastní show *The Catherine Tate Show* (Show Catherine Tatové), ve které vytvořila řadu ženských stereotypních hrdinek a několik svých alter-eg. Jejich vystupování v pořadu se periodicky opakuje a má vždy stejný průběh. Tatová vytvořila hrdinky napříč etnickým, generačním i třídním spektrem – zajímavá je například postava *The Aga Saga Woman*, žena z vyšší společnosti, která své děti pokaždé znepokojuje „alarmujícími“ zprávami typu, že koupená vejce nejsou bio či že málem došel olivový olej. Nejznámější postavou je však Lauren Cooperová, která se stala ikonou mladé britské generace. Lauren je svérázná středoškolačka, která si dělá, co se jí zachce. Pakliže je kárána, vždy odvětví „*Am I bovvered?*“ (Vypadám, jakoby mě to žralo?).<sup>52</sup>

Po ohlášeném konci Frenchové a Saundersové a po úspěšných třech seriích *The Catherine Tate Show*, se nabízí otázka, zda je tu nová mladá generace komiček, která by obsadila prázdná místa. Internetové noviny Independent představují ve svém článku novou vlnu komiček, které slibují kvalitní břitký britský humor – jako je Watsonová & Oliverová, Emma Fryerová, Sarah Millicanová či Miranda Hartová.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> Dostupné na <http://www.youtube.com/watch?v=JpgVokQEchA>, YouTube Channel, 2010.

<sup>53</sup> *Broad comedy: A new wave of funny women*, 04-19-2010, cit. 04-05-2012, Dostupné na <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/comedy/features/broad-comedy-a-new-wave-of-funny-women-1948100.html>

## 5 ZÁVĚR

Když pohlédneme na dějinný vývoj velké Británie od druhé světové války, každá britská komediální skupina či každý komediální seriál měly své kulturní a společenské oprávnění. The Goon show stále bojovala s přízraky války, Beyond the Fringe s politickou autoritou a Monty Python s veškerým pokrytectvím.

Monty Python změnili tvářnost britské komedie tím, že ji oprostili od všech nároků a pravidel. Britský komik se dnes již nemusí formálně ani obsahově omezovat. Komici v dnešní době v mnohých ohledech působí jako názoroví vůdci, kteří svým humorem vyjadřují svůj postoj ke světu. Specifikum britské komiky spočívá v naprosto ojedinělé schopnosti sebereflexe vlastní kultury. Britští komici velmi dobře znají britské prostředí, orientují se v politice a studují na Oxbridgi, aby se stali komiky.

Česká kultura je v tomto směru stále ještě malá, protože považuje za svého největšího komika Vladimíra Menšíka, politicky korektního vypravěče vtipů. Vtip byl v Anglii již dávno zneškodněn Monty Pythonem. Pakliže hledáme na české scéně své Monty Python, musíme je nutně najít v Žižkovském divadle. Cimrman je náš Monty Python.

Snad jsem tedy svojí prací čtenáře přesvědčila o důležitosti přítomnosti humoru nejen v lidském životě, ale i v odborném diskurzu. Protože jak uvedl ve své románu Eric Idle: „Zlehčování je vesmírnou konstantou. Komedie je jednou ze základních sil Vesmíru. Lidstvo se chytá komiky, protože zlehčování je tím expandujícím principem, který udržuje celou tu bublinu nafouknutou...“ (Idle, c2002:118)

## 6 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

BORECKÝ, V. *Teorie komiky*. 1. vyd. Praha : Hynek, 2000. ISBN 80-86202-65-8.

CLEESE, J.; SKYNNER, R. *Život a jak v něm zůstat naživu*. 1. vyd. Praha : Portál, 2000. ISBN 80-7178-282-3.

DIESTLER, R. Monty Python Flying Circus. *REFLEX*, říjen 2009, č 43, s. 62-67.

FISKE, J. *Reading the popular*. 1<sup>st</sup> ed. London : Routledge, 1989. ISBN 0-415-07875-X.

GERVAIS, R.; MERCHANT, S. *The office : the scripts, Series 2*. 1<sup>st</sup> ed. London : BBC Worldwide, 2003. ISBN 0-563-48741-0.

GERVAIS, R.; MERCHANT, S. *The office : the scripts. Series 1*. 1<sup>st</sup> ed. London : BBC Worldwide, 2002. ISBN 0-563-48847-6.

HALL, J. *The Rough Guide to British Cult Comedy*. 1<sup>st</sup> ed. London : Rough Guides, 2006. ISBN 978-1-84353-618-5.

HARDCASTLE, G. L.; REISCH, G. A. *Monty python and Philosophy : nudge nudge, think think!* 1<sup>st</sup> ed. Chicago : Open Court Publishing Company, 2006. ISBN 978-0-8126-9593-9.

HIGGINS, A. P. *Talking about Television*. 1<sup>st</sup> ed. London : British Film Institute, 1966.

HRYCH, E. *Dějiny světového humoru*. 1. vyd. Brno : MARSYAS, 1994. ISBN 80-901275-7-6. Old Merry England, s. 132-144; Suchý i šťavnatý humor Anglie, s. 238-252.

CHAPMAN, G. *Autobiografie jednoho lháře*. 1. vyd. Brno : Ando, 1997. ISBN 80-86047-12-1.

CHAPMAN, G. *Calcium made interesting : sketches, letters, essays & gondolas*. 1<sup>st</sup> ed. London : Sidgwick & Jackson, 2005. ISBN 0-283-07016-1.

CHRISTOPHER, D. *British Culture : An introduction*. London (New York) : Routledge, 1999. ISBN 0-415-14218-0.

IDLE, E. *Cesta na Mars : postmodernový román*. 1. vyd. Praha : Argo, c2002. ISBN 80-7203-467-7.

IDLE, E. *Deník chamtivého parchanta : komické turné po Americe*. 1. vyd. Praha : Maťa, c2008. ISBN 978-80-7287-125-4.

JOHNSON, K. H. *Life before and after Monty Python : The Solo Flights on the Flying Circus*. 1<sup>st</sup> ed. London : Plexus, 1993. ISBN 0-85965-206-8.

KLIMEŠ, L. *Slovník cizích slov*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1998. ISBN 80-04-26710-6.

KUIPERS, G. *Good humor, Bad taste : A Sociology of the Joke*. 1<sup>st</sup> ed. Berlin : Walter de Gruyter, 2006. ISBN 978-3-11-018615-4.

LANGTON, R. G. *John Cleese : and now for something completely different*. 1<sup>st</sup> ed. London : Essential Books, 1999. ISBN 0-233-99493-9.

LARSEN, D. *Monty Python's Flying Circus : A Utterly Complete, Thoroughly Unillustrated, Absolutely Unauthorized Guide to Possibly All the References from Arthur "Two-Sheds" Jackson to Zambesi*. 1<sup>st</sup> ed. Lanham : Scarecrow Press, 2008. ISBN 978-0-8108-6131-2.

LEWISOHN, M. *RadioTimes : Guide to TV Comedy*. 2<sup>nd</sup> ed. London : BBC Worldwide, 2003. ISBN 0-563-48755-0.

LOCKYER, S.; PICKERING, M. *Beyond the joke : The Limits of Humour*. 1st ed. New York : Palgrave Macmillan, 2009. ISBN 978-0-230-59450-0.

McCABE, B. *The Pythons : autobiography by the Pythons*. 1st ed. London : Orion Books, 2005. ISBN 978-0-7528-6425-9.

MONACO, J. *Jak číst film : Svět filmů, médií a multimédií*. 1. vyd. Praha : Albatros, 2004. ISBN 80-00-01410-6. Kapitola 6, Média: v centru událostí, s. 433-523.

*Monty Python's Big Red Book*. 1<sup>st</sup> ed. London : Methuen, 1972.

*Monty Pythonův létající cirkus : nic než slova*. 1. svazek. 1. vyd. Praha : Argo, 1999. ISBN 80-7203-194-5.

*Monty Pythonův létající cirkus : nic než slova*. 2. svazek. 1. vyd. Praha : Argo, 1999. ISBN 80-7203-246-1.

*Monty Pythonův smysl Briana*. 1. vyd. Praha : Argo, 2001. ISBN 80-7203-342-5.

*Monty Pythonův život Briana*. 1. vyd. Praha : Argo, 2000. ISBN 80-7203-280-1.

MORGAN, D. *Monty Python vlastními slovy!* 1. vyd. Praha : Argo, 2002. ISBN 80-7203-414-6.

MORGAN, D. *Monty Python vlastními slovy!* 1. vyd. Praha : Argo, 1999. ISBN 80-7203-414-6.

OAKLAND, J. *British Civilization : An introduction*. 6<sup>st</sup> ed. London (New York) : Routledge, 2006. ISBN 0-415-36522-8.

PALIN, M. *Diaries 1969-1979 : The Python Years*. 1<sup>st</sup> ed. London : Weidenfeld & Nicolson, 2006. ISBN 978-0-29784436-5.

RANDLE, J. *Understanding Britain : A History of the British People and their Culture*. 1<sup>st</sup> ed. Oxford : Basil Blackwell, 1981. ISBN 0-631-12883-2.

RODWAY, A. *English Comedy : its role and nature form Chaucer to the present day*. 1<sup>st</sup> ed. Berkeley (Los Angeles) : University of California Press, 1975. ISBN 0-520-02935-6.

ROSS, R. *Monty Python : Encyclopedia*. 1<sup>st</sup> ed. London : B. T. Batsford, 1997. ISBN 0-1734-8279-6.

*Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*. Praha : Akademia, 2000. ISBN 80-200-0493-9.

STORRY, M.; CHILDS, P. *British Cultural Identities*. 3<sup>rd</sup> ed. London : Routledge, 2007. ISBN 978-0-415-42460-8.

THOMPSON, J. O. *Monty Python : complete and utter theory of the grotesque*. 1<sup>st</sup> ed. London : British Film Institute, 1982. ISBN 0-85170-119-1.

TOPPING, R. *Monty Python : From the Flying Circus to Spamalot*. 1<sup>st</sup> ed. London : Virgin Books, 2007. ISBN 978-0-7535-1315-6.

WILMUT, R. *From Fringe to Flying Circus : celebrating a unique generation of comedy*. 2<sup>nd</sup> ed. London : Methuen, 1982. ISBN 0-413-50770-X.

### **Audiovizuální zdroje**

*Monty Python and the Holy Grail*, 1998. [DVD] Režie: Terry Gilliam & Terry Jones. UK : Python (Monty) Pictures.



*Monty Python's Life of Brian*, 2007. [DVD] Režie: Terry Jones. UK : HandMade Films.

*The Meaning of Life*, 2000. [DVD] Režie: Terry Jones. UK : Celandine Films.

Monty Python's Flying circus, 2006. Série 1. [DVD] Režie: John Howard Davis & Ian MacNaughton. UK : Python (Monty) Pictures Limited.

Monty Python's Flying circus, 2006. Série 2. [DVD] Režie: Ian MacNaughton. UK : Python (Monty) Pictures Limited.

Monty Python's Flying circus, 2006. Série 3. [DVD] Režie: Ian MacNaughton. UK : Python (Monty) Pictures Limited.

Monty Python's Flying circus, 2006. Série 4. [DVD] Režie: Ian MacNaughton. UK : Python (Monty) Pictures Limited.

Monty Python – málem pravda, 2009. 6 dílů. [televizní seriál] Režie: Bill Jones UK : Bill and Ben Production. Vysíláno Českou televizí 5.3. – 9.4. 2010.

## 7 RESUMÉ

This Master thesis examines the enormous contribution of the Monty Python's comedic group to British comedy and its influence on the British comedians over the years. Its cult comedy show called *Monty Python's Flying Circus*, ran on BBC from 1969-1974 and fully established the new era of the unconventional, zany rather surrealistic comedy in the late sixties. The main goal was to free the composition of jokes and sketches and get rid of the punchlines. Monty Python became a global comedy icon and their memorable sketches are still quoted to death today. The Dead parrot sketch and The Spanish inquisition sketch turned into comedic clichés.

The thesis also maintains basic characteristics of British television comedy, know as a britcom, and describes its significant examples. The Television comedy in Britain presents a real cultural phenomenon, because it is always related to social and cultural context over the historical decades. Britcoms as *The Fawlty Towers*, *Absolutly Fabulous*, *The Black Books* or *Spaced* define and reflect the political and social climate of the time. British comedy communicates with the viewers through its main eccentric protagonist. He is the only one who is able to *hold up the mirror to the audience*.

Special DVD is attached to this thesis to show the visual appearances of disscussed topics.

## 8 PŘÍLOHY

### 8.1 Věcný rejstřík videoukázek

Prohlášení: Toto DVD bylo pořízeno jen za studijními účely a k nim je také určeno. Zároveň prosím, omluvte zhoršenou kvalitu některých příspěvků. Některé z nich nejsou v České republice přístupné a byly získány za laskavé pomoci uživatelů YouTube. Jednotlivé ukázky obsahují titulky či dabing nebo se nachází v původním znění.

1. The Beyond the Fringe
2. Peter Cook
3. The Goon Show
4. Spike Milligan - Q5
5. The Frost Report
6. At Last The 1948 Show
7. Do not adjust your set
- Monty Python**
8. Job Interview
9. Dead parrot
10. Undertaker's sketch
11. Spanish inquisition
12. Fish Slapping Dance
13. Homicidal Barber - Lumberjack song
14. The Toad elevating moment
15. Nudge, Nudge
16. Gilliamovy Tančící zuby
17. Odyssey
18. Pitomec roku z vyšší třídy
19. Court Scene
20. Army protection racket
21. Poofy Judges

22. Hell Grannies
23. The Pirana brothers
24. How to do it
25. Spectrum
26. Penguin
27. Mrs Premise and Mrs Conclusion visit Jean Paul Satre
28. Agatha Christie Sketch
29. Silly interview
30. Buying a Bed

### **Sitcom**

31. Fawlty Towers
32. Blackadder
33. Absolutely Fabulous
34. I'm Alan Partridge
35. Black Books
36. The Office
37. Red dwarf
38. Spaced
39. It Crowd
40. Yes Minister
41. Not the Nine O'Clock News
42. A Bit Of Fry And Laurie
43. Little Britain
44. French and Saunders

## 8.2 Rozhovor s Petrem Paloušem

Petr Palouš je významný český překladatel a divadelní režisér. V roce 1995 byl přizván k překladu Monty Pythonova Létajícího cirkusu a v roce 2010 mi poskytl tento rozhovor.

### 1. Kdy a jak jste se dostal překladu Monty Python a jak Vaše překladatelská činnost pro Českou televizi probíhala?

Bylo to čistě štěstí, že můj kamarád Martin Urban byl ve správné době na správném místě, tj. začal pracovat v České televizi jako dramaturg v Zábavě, ve skupině Jana Kratochvíla. Jan Kratochvíl kdysi viděl pár dílů Monty Pythona, ale hlavně byl v Montreaux na festivalu, když Terry Jonesovi a spol. předávali, myslím cenu za druhé místo. V podstatě svým vystoupením zrušili oficiální ráz slavnostního vyhlášení vítězů. A on si tehdy usmyslel, že Létající cirkus, jakmile to bude možné (tedy, až padne bolševik), koupí ho pro Československou televizi. Když to možné bylo, sháněl se po překladateli, který by humoru Monty Pythona mohl rozumět. Zmínil se Martinu Urbanovi, ten řekl, že já jako režisér tehdy Divadla ve stanu uvedl jako první skeče mnichovského komika Karla Valentina, jehož destruktivní humor silně připomíná kořeny humoru Monty Pythona. Honza Kratochvíl se zeptal, jestli umím anglicky, Martin odpověděl, že docela jo, že už mám něco odpřekládáno pro Odeon a mám za sebou nějaké ty filmy (od roku 1994 jsem bez stálého pracovního poměru v divadle), a bylo to. Kratochvíl mi předal knižní vydání Cirkusu a víc se o mě nestaral. Prostě mi věřil, i když mě vlastně vůbec neznal. Zajímavé je, že úplně stejně začali Pythoni v BBC. Já ještě pár měsíců musel počkat, než přijde obrazový materiál, a začal jsem. První vysílání bylo, myslím, po Novém roce 1995 (přesné údaje jsou v českém překladu knižního vydání Létajícího cirkusu). Titulky jsem v životě nedělal, všechno jsem se musel učit stylem pokus-omyl. Hlavně jsem každých 14 dní musel

odevzdat (a nasadit) 3 díly, protože videa z Anglie došla se značným zpožděním. První sérii jsem dokončil v r. 1995 a druhá přišla, myslím, o rok později (opět viz knižní vydání).

## **2. Bylo to Vaše první setkání s Monty Python?**

Ne, na to si pamatuji přesně. Zářij roku 1984. Sedím sám v Belgii před televizorem. Přepnu na BBC2, objeví se krajina. “Á, výborně, přírodopisný film,” říkám si. Však se také vzápětí ozve kultivovaný hlas: “Na tomto obrázku nevidíme paní Helenu Hlenovou z Crescent Road v Belmontu. Paní Hlenová, mohla byste se, prosím, postavit?” V dále, až na samém okraji obrazovky, se hrdě vztyčí paní v kostýmku s kabelkou. Ozve se výstřel, paní rozhodí ruce nohy a mrtvá padá naznak... Tak jsem se, zcela nepřipraven, poprvé ocitl tváří v tvář Monty Pythonovu Létajícimu cirkusu. Netušil jsem, že právě došlo k osudovému setkání.

## **3. Proč podle Vás České televizi trvalo tak dlouho přivést Monty Python na domácí scénu? Šlo o složitost překladu?**

Šlo o složitost úplně jiného řádu. Vůbec si nedovedu představit Monty Pythona v normalizační televizi, kde bylo vše ideologicky tak sešroubované, že něco tak svobodného a anarchistického bylo nemyslitelné. Myslíte, že by bylo možné ukázat Karla Marxe, jak soutěží o obývací pokoj s V. I. Leninem a Che Guevarou?

## **4. Podílel jste se na překladu také jiných pythonovských projektů?**

Přeložil jsem všechny jejich filmy pro Českou televizi a pro distribuci (ne DVD), vyjma Monty Pythona v Hollywood Bowl. Také jsem přeložil výběr ze skečů, které natočili v bavorské televizi pro časopis Svět a divadlo 2001/3.

## **5. V čem podle Vás v lingvistické rovině spočívá jejich komika?**

V mísení stylů vysokého literárního jazyka (často se pouštěli do nápodoby anglické literatury 19. století) nebo krkolomného úředního stylu, vymýšleli novotvary (viz „Píšu se Jachta Luxusní, ale vyslovuje se to Viklkrk Mangrový“ nebo viz Vtip zabiják a jeho překlad do nesmyslné němčiny), různá nářečí (zejména skotské) a běžné hovorové angličtiny.

## **6. Jak jste se od slova „splunge“ dostal až ke „gotrochovi“?**

Slovo „splunge“ vůbec nic neznamena, vypůjčil jsem si proto z „Vyrozumění“ Václava Havla jedno ze slov jazyka ptydepe, tedy „gotroch“.

## **7. Vzpomínáte si na nějaký překladatelský oříšek, který Vás trápil neúnosně dlouho?**

Jak jsem již uvedl výše, nic mě nemohlo trápit příliš dlouho, musel jsem vše řešit okamžitě nebo během několika nejbližších dnů. Oříšek byl hned v 1. dílu, kdy se vypráví starý vtip se slovní hříčkou, který jde jako titulky pod jakýsi projev Adolfa Hitlera „My dog has no nose.“ Hoch z Hitlerjugend se ptá Vůdce: „But how does he smell?“ a Áda odpoví: „Awfully“. S tím jsem si opravdu nevěděl rady, až poslední den, kdy jsem šel venčit svého bulíka Vašíka a on se na mě podíval. „Můj pes nemá čumák.“ „A jak čumí?“ „Blbě.“ Není to úplně ono, ale prošlo to.

## **8. Podíli se na překladu i jiných britských komediálních seriálů?**

Překládal jsem seriál Hale a Pace, ten nejen, že byl delší než Monty Python's Flying Circus, ale také mnohem těžší.

## **9. Je nějaký rozdíl v překladu televizního Monty Pythona a tištěných vydání? Existují některé pasáže či repliky, které byste dnes přeložil jinak?**

Jsou tam opravené chyby a něco jsem po těch letech prostě přeložil jinak. Také jsem nemusel být tak úsporný jako při titulcích. Ale v zásadě se text nijak zvlášť neliší.

**10. Proč je podle Vás pythonovský humor blízký českému divákovi? I přes skvělý překlad, jsou zde přece ještě také určité kulturně-specifické výrazy a dobové politické události, které mu zákonitě musejí zůstat utajeny?**

Ty zůstávají utajeny i dnešnímu britskému divákovi. Humor Monty Pythona (alespoň jednou svou částí) je svým způsobem dost podobný humoru Járy Cimrmana (zejména masivní mystifikací, zesměšňováním „vědeckosti“ a váženosti a také hraním si na fiktivní dokumenty).

**11. Jak byste definoval humor Monty Pythona? Je Monty Python pojem?**

Je-li, musí být něco, co se do výměru pojmu Monty Python nevejde. A zde nastává potíže, protože Monty Python jako ono Gilliamovo mimino, které, je-li oddudlíkováno, vcucne do sebe vše, co je kolem něj. Monty Python je brána, za níž to, co do ní vešlo, již není zcela samo sebou. Podobně jako ve Švejkovi i zde nacházíme onu univerzalitu použití. U Švejka vedle sebe stojí chmurný svět První světové války a chuchvalec příběhů, historek a příměřů, jež, vybrány protagonistou, stávají se podobenstvími k realitě. A tato podobenství jsou nadána jakousi magickou mocí nad skutečností. Obdobnou magickou moc nad skutečností si dnes osobuje televize, která se stává chrličem chuchvalců zpráv, historek, příběhů, naučení, návodů... vše rozchlívečkováno do programových šablon. A Monty Python tyto šablony vzal a prohnal jimi nesmyslně. Kvízy s peckou do hlavy jako hlavní cenou, besedy s lidmi, kteří mají tři hýždě, idiolektické letce RAF, kteří nerozumí vlastnímu žargonu, přihráté soudce,



spor o existenci Boží volným způsobem, dokument o vývoji tajné zbraně – vtipu zabijáku, nekončící řady protestních dopisů od diváků atd. atd. Je to paralelní svět, který se řídí vlastními pravidly a zákonitostmi. Jednou z nich je, že nic nekončí. Konec se prostě odkládá, protože existuje pouze přerušování, vyrušování a zlobení, neustálá expanze. Opakem gravitace je levitace. Opakem tíhy je odvaha.

**12. Definují podle Vás Monty Python to, co se dnes označuje jako britský humor?**

Do toho bych se nerad pouštěl. Rozhodně sebeironií vůči všemu britskému.

**13. Znáte se s Terryem Gilliamem. Tušíte, jak on pohlíží na pythonovský kult?**

Terry se od Monty Pythona záměrně odpoutal a šel svou vlastní cestou, ale samozřejmě, že se své spoluviny na podobě Monty Pythona, nezříká. Koneckonců je dodnes docela slušně živí. Ten kult vznikl vlastně až v Americe během jejich turné s jevištní podobou skečů. Připadali si tam tenkrát jako Beatles, kdo by na tohle nadával?

**14. V čem Vás překlad Monty Pythona obohatil? Co Vám tato příležitost přinesla?**

Překlady Monty Pythona hodně změnily můj pohled na zábavu a jejich postupy (ne že bych přímo citoval, ale jejich výstavbu gagů apod.) dodnes využívám při svých divadelních režiiích. Jinak to pro mě byla také velká frustrace, protože díky nim jsem vlastně hned zpočátku své překladatelské kariéry dospěl na její vrchol, věda, že nic lepšího už překládat nebudu.