

MARTIN PLEŠTIL / 6. 8. 2024

Jak se dělá humor? Oldřich Lipský a jeho veselohry v parodických konturách na pozadí doby

Od narození Oldřicha Lipského letos v červenci uplynulo již sto let. Za více než třicetiletou filmovou kariéru natočil přes dvacet filmů, výhradně veseloher v různorodých podobách, které jsou dodnes hojně reprízované a takřka zlidověly. Přesto o něm nevznikla žádná monografie či zevrubná publikace, která by se jeho osobě či dílu komplexně věnovala. Možná i právě kvůli tomu, že je jeho filmografie tak silně zakódovaná v národní kulturní paměti a máme tak pocit, že ji perfektně známe a není v ní co prozkoumávat. Lipského dílu se pravidelně nevěnují ani diplomové práce filmovědných kateder. Následující text se zaměří na tu nejvýznamnější a nejpřipomínanější část Lipského tvorby – filmové parodie, jakkoli tento žánr není ve vztahu k Lipského tvorbě úplně přesný a slouží především jako zastřešující škatulka.

Pelhřimovský rodák zemřel roku 1986, během realizace filmu *Velká filmová loupež* (1986), jenž za něj dokončil Zdeněk Podskalský. Zápletka posledního Lipského titulu se příznačně točí okolo vědecko-fantaskního vynálezu, který lidem umožňuje cestovat napříč realitou a světy v televizních obrazovkách. To už však bylo v době, kdy parodicky laděným veselohrám doba nepřála. Ani mistři žánru, jako právě Lipský nebo Vorlíček, kvalitativně a důmyslností nedosahovali svých vrcholných děl z šedesátých a sedmdesátých let. Silný nástup parodií v šedesátých letech se velmi záhy začal míchat s prvky fantastiky a sci-fi komedií. V osmdesátých letech pak parodická tvorba začala oscilovat směrem k satíře a byla zatížena tehdejší současností, čili něčím, vůči čemu se ze začátku vymezovala a díky tomu tak skvěle fungovala a takřka nestárne. I poptávaný humor migroval jinam – k lidovým komediím Zdeňka Trošky či svébytné

poetice Zdeňka Svěráka a Ladislava Smoljaka, které k životu na plátnech pomohl právě Oldřich Lipský.

Přelom padesátých a šedesátých let si pak máme tendenci spojovat především s novovlnným proudem a autorskou tvorbou. Ve stejné době se však díky politickému rozvolnění otevřela cesta také žánrové kinematografii, která byla pro průmysl snad ještě důležitější. Byly to právě veselohry, jež v této době odpoutané od satirických agitek mohly sloužit té nejčistší veličině – humoru samotnému. To se promítlo i do jejich enormní divácké popularity, která se v podstatě drží dodnes, jelikož české komedie jsou diváky stále tím nejvyhledávanějším produktem. Tuto skutečnost si průmysl uvědomoval i později s nástupem normalizace, jak dokládá rozhovor s ředitelem Ústřední půjčovny filmů Vladislavem Maškem, jenž zmiňuje, že návštěvnost začátkem sedmdesátých let poklesla vlivem menšího počtu československých filmů, jež jsou pro návštěvnost na vesnicích a maloměstech klíčové, a velmi si tak slibuje od čtyř připravovaných veseloher – *Čtyři vraždy stačí, drahoušku, Pane, vy jste vdova, Svatby pana Voka a Hogo fogo Homolka*. [1]

Výmluvná čtveřice ilustruje komediální pestrost a odlišné proudy. Lipský ohýbající kriminální žánr, Vorlíčkovo sci-fi, historická taškařice Karla Steklého a pokračování etablované série Jaroslava Papouška, v níž doznívají novovlnné tendence. První dva zmíněné tituly stále více či méně čerpají z parodických kontur, jejichž produkční i umělecký rozmach zapříčinil fenomenálně úspěšný Lipského titul – *Limonádový Joe aneb Koňská opera* (1964). Westernové tropy empaticky zesměšňující dílo nebylo v tuzemské kinematografii první svého druhu. V jistém ohledu navazovalo na zaprášenou prvorepublikovou poetiku, především pak tvorbu Martina Friče, jenž byl pro Lipského generaci veseloherních tvůrců formativní, jak dokládá například rozhovor se Zdeňkem Podskalským, který při sebemrškačské reflexi *Trháku* vzpomíná na to, jak měl dbát Fričovy rady a nesklouznout k „parodování parodie“. [2]

Parodické tendence měly své místo již během prvorepublikové kinematografie, zmínit můžeme filmy *Únos bankéře Fuxe* (1923), *Chyťte ho!* (1924), *Lelíček ve službách Sherlocka Holmese* (1932) nebo *Těžký život dobrodruha* (1941). Po válce pak přišla svou produkční a ideologickou historií proslulá *Pytláková schovanka aneb Šlechetný milionář* (1949). Parodický subžánr se však až do příchodu Limonádníka, jak jej Lipský označoval, odmlčel. Na vině byl pravděpodobně i neúspěch nákladného snímku *Pancho*

se žení (1946), jenž byl dokončen a uveden poté, co byl takřka hotový již během války v roce 1944. Uveden byl i proto, že tuzemská nabídka zoufale potřebovala veselohru. Ideologicky angažovaná kritika druhý a poslední režijní počín Rudolfa Hrušínského nemilosrdně dehonestovala, ačkoli jde o podnětný pokus v politicky komplikované době velkých společenských zvrátů o parodii rodokapsů a žánrových vzorců westernu.

Cesta za Kolalokou

Ve čtyřicátých letech vznikl i recesistický časopisový seriál Jiřího Brdečky *Limonádový Joe*, jenž byl později překlopen i do divadelní podoby, jehož jednu z verzí inscenoval i Oldřich Lipský, který měl za sebou úspěšné období v Divadle Satiry jako jeho ředitel a ústřední režisér. Období v populárním divadle malých forem bylo pro Lipského formativní i díky tomu, že zde navázal dlouhodobou spolupráci s bratrem Lubomírem, Milošem Kopeckým, Karlem Effou, Josefem Hlinomazem, Stellou Zázvorkovou nebo Vlastimilem Brodským. Mimochodem, filmové obsazování stále stejných herců bylo Lipskému kritikou dlouhodobě vyčítáno. Roku 1962 byl tak na Barrandově schválen literární scénář, na němž Lipský s Brdečkou spolupracovali. Spolupráce na scénářích z pozice režiséra je pro Lipského tvorbu klíčová. Ačkoli jeho kolegové, jako například Zdeněk Svěrák v pořadu *Úsměvy českého filmu* [3], jej označovali za pragmatika a neautorský typ, což v několika málo rozhovorech potvrzuje i sám Lipský, jeho spolupráce na literárním scénáři vytváří jasnou režijní kontinuitu a jednotnou poetku.

Ačkoli je v tomto textu zmíněno, že „nová vlna“ českých veseloher sloužila především humoru samotnému, u *Limonádového Joea* to není úplně pravda. Ačkoli je na díle nejdůležitější žánrová hravost a důmyslnost filmařských nápadů, táhne se jím i satirická linie, oproti předloze zvýrazněná, kterou Lipský v dobovém rozhovoru pro Rudé právo popisuje následovně: „Film není pouhou parodií na kýčovitý filmový western, ale svou satirickou myšlenkou chce mířit dál. Ve filmové adaptaci jde o konkurenční boj dvou firem: jedná prodává visku a druhá limonádu. Ale nejde zdaleka jen o konkurenční boj, jde o to, jak se projevují peněžní vztahy na lidech a jak se promítají do vzájemných lidských vztahů“ [4]. Důležité však je, že humor neslouží satirické linii, nýbrž naopak. Satirická linie je podmíněná humoru a je pomyslným podkladem pro rozvíjení dalších gagů či dialogových hříček. Vyzdvihnutí absurdity kapitalismu, v němž jsou peníze a propagace produktu určujícími měřítky pro navázání mezilidských vztahů a motivaci postav, plně zapadá do hravého fikčního světa.

Lipský měl za sebou v době natáčení *Joea* již čtyři samostatné fikční filmy, předtím na Barrandově prošel různorodými asistentskými pozicemi, spolurežíroval s ohledem na osud Vlasty Buriana smutnou agitku *Slepice a kostelník* (1950). Debutem byl jeho osobnosti blízký *Cirkus bude* (1954) tematizující zákulisí pouťové manéže, kterou Lipský od dětství obdivoval. Sám později experimentoval v Československém cirkuse, kdy na mezinárodním turné realizoval pokroková čísla, v nichž propojil několik filmových projekcí s performancí cirkusových artistů. Se zapojením multimediálních prvků pracoval i na divadle, přičemž vyprávění svých inscenací připodobňoval k filmovému střihu, když se snažil o markantní skoky v čase a rozbití divadelní sterility. Ve filmové tvorbě pokračoval povídkově laděným snímkem *Vzorný kinematograf Haška Jaroslava* (1955) a hudební veselohrou v jugoslávské koprodukci *Hvězda jede na jih* (1958), která byla režimem odsouzena jako kosmopolitní produkt a po uvedení na festivalu v Banské Bystrici nebyla schválena k distribuci, do níž se dostala až roku 1964, aby z ní o devět let později byla opět vyřazena. I kvůli tomu se Lipský po realizaci tohoto filmu vrhl na práci v cirkuse, kde vznikl i dokumentární *Cirkus jede!* (1960).

Zásadní bylo pro Lipského pojetí veselohry sci-fi *Muž z prvního století* (1961), kde je děj situován do utopického světa budoucnosti, v němž neexistují peníze, zlost ani zášť. Všechny neduhy ztělesňuje muž z minulosti – intrikářský, oportunistický a zlovolný protagonista Josef, jenž se postupně pokouší rozvracet idylickou společnost. Snímek je těžce zatížený socialistickou ideologií, přesto je podnětné jej sledovat čistě komediálním prizmatem a tím, jak si Lipský s Milošem Macourkem, pro něž šlo o první scenáristickou spolupráci, pohrávají s vědeckofantastickými kulisami, jejichž realistické ztvárnění staví do kontrastu s absurdní zápletkou a stylizovanou naivitou. Technologické zázraky jsou vyobrazeny jako bizarní vynálezy, s pokrokem zároveň vymizela schopnost emocí a citů. Film využívá výtvarnou povrchnost tehdejších sovětských sci-fi – podvratnou velkolepost podtrhují nejen futuristicky vypiplané kulisy, ale i širokoúhlý formát – a uzpůsobuje ji humoru. Stylistické a žánrové postupy ohýbá ve prospěch veselohry.

Syntaktický recept na humor

A tím se dostáváme obloukem zpátky k Limonádníkovi, kde Lipský všechny dosud načrtnuté postupy zúročil a dovedl do vyspělého a dodnes podmanivého tvaru, na

který do kin přišlo přes 4 500 000 diváků a který posbíral několik mezinárodních cen, včetně Stříbrné mušle z festivalu v San Sebastianu. Lipský s Brdečkou neodmítali westernový žánr, ba naopak. Oba dva jej měli rádi, ať už v psané či filmové podobě, a parodovali tuctové a brakové pojetí žánru, který je ve své podstatě vysoce filmový, což potvrzuje hned úvodní sekvence bitky v baru, která je nebývale kinetická, zatímco se v chaotické vřavě zrcadlí pro Lipského signifikantní mikrogagy. Tvůrci zachovávají reálie věrné těm, které známe z amerických westernů. Barevné ladění v širokoúhlém formátu asociuje viráž spjatou s němou kinematografií. Kostýmy jsou příznačně archetypální – Joe jakožto morálně pevný ochránce zákona je oděn v bílé, zkažený bídák Hogofogo v černé.

Film staví na půdorysu jasně daných žánrových tropů a formálních postupů, stejně jako pro hollywoodský styl opěrném kauzálním vyprávění. Parodie tedy netkví v zesměšňování toho, jak westerny vypadají či jak jsou vyprávěné. Spočívá v subverzi diváckých očekávání na jednotlivých úrovních a situacích. Když se Joe dozví, že Tornádo Lou jej zachránila kvůli lásce a ne penězům, označí ji za pokleslou a uteče. Neřeší dilema lásky ke dvěma ženám, k čemuž by narativ původně sváděl. Za Joeho hrdinskými činy nestojí ani tak chrabrost jako spíš vidina propagace Kolaloky – tedy alespoň zprvu. Padouši Joea mučí nikoli silou, ale poskvrněním jeho bílého obleku. Vrcholem filmu není pistolnický souboj či emocionální završení romantické linie, nýbrž rodinné shledání, náhle objevené bohatství v podobě ropy a výhry na burze a založení nového alkoholického i nealkoholického produktu WhisKola.

Vedle subverze je opěrným bodem především filmařská hravost, již se, jak bylo již několikrát zmíněno, žánrová specifika a reálie podmiňují. To je jasná paralela ke všem Lipského budoucím parodiím. Svě filmy nepodřizuje žánru, ale žánr filmům. I proto je problematické je označovat za parodie. Jde spíš o samostatný a ryze soběstačný veseloherní proud, k němuž se posléze přidali i ostatní tvůrci, nejmarkantněji Václav Vorlíček. Lipský jako málokdo ovládl propojení čistého filmového gagu s ruchovou stopou a vybroušeně údernými replikami. Ovlivněn pantomimou a cirkusem dobře věděl, že správný gag by se měl obejít bez jakýchkoli slov. Staví tak na ryze filmových (trikových) pasážích, jako například oblíbeném zrychlování pohybu, pouštění záběru ve smyčce či pozpátku, přeexponovaném obraze; některé z muzikálově laděných sekvencí přejímají estetiku videoklipů, tehdy bychom je nazvali spíše televizními písničkami, které jsou záměrně odtržené od dosavadní stylizace a oddávají se vícenásobným

expozicím. V nich se Lipský stylisticky vyžívá nejvíce, ačkoli děj nijak dál nerozvíjejí a slouží pro čistou estetickou potěchu.

Humor pramení z akce a situací, které se často skrývají v drobných detailech, stejně jako v precizním rámování a tom, kdo nebo co do rámu zrovna přichází či z něj odchází. Lipský nechává postavy plynule interagovat s prostředím a rekvizitami. Jde o syntézu takřka všech dostupných prvků, které dohromady vytvářejí propracovaný humor, jenž nepramení pouze z filmového umění, ale i z literatury a divadla, kde v hereckém projevu a dialozích silně rezonuje vliv Osvobozeného divadla. Jde i o to, že postavy přistupují na absurditu a nonsens, zatímco serióznost doplnit přísudek a v rámci fikčního světa na tyto půvabné nesmysly přistupují. Jako názorná ukázka poslouží rozbor konkrétní scény, kdy se Joe navrácí do Saloonu poté, co na hřbitově zostudil Hogofoga.

Do Saloonu přichází Joe za bluesového zpěvu Tornádo Lou. Kamera je pohybem připnutá k Joemu, jenž míří k baru, kde se zastaví, odsune sklenku s alkoholem a otočí se směrem do podniku. Zamilovaná Lou přestává zpívat a vychází směrem k Joeovi, který tím ztrácí pozornost, zatímco za ním se v druhém plánu nečekaně otevírá zrcadlo, z nějž pistolí míří bandita. Lou se vrhá před Joea, aby jej ochránila. Kamera se přepíná do polocelku a kompozice rovnoměrně do částí obrazu rozestavuje pět postav. V centru Doug, který mává kloboukem a křičí „pal“ nebo „nepal“, podle toho, zda je před Joem Lou, či ne, vpravo se na základě povelu neustále otevírá zrcadlo s pistolí, mezi Dougem a zrcadlem se schovává a posléze vykukuje barman, zatímco v levé části se Joe neustále prohazuje s Lou. Lipský následně dynamicky prostřihává na detaily, rytmus udává zrychlující se vrzání zrcadla a přidává se zrychlený pohyb obrazu. Syntéza napětí a humoru vrcholí sestřelením obrazu, který společně s pohledem kamery padá na záškodnického pistolníka. Když se zdá, že je po všem, k vykukující hlavě zpod obrazu přichází barman, aby hlavu zastrčil a tvářil se jakoby nic. Mezi řádky se pak dá číst, vzhledem k tomu, že pistolník je těžký pijan, že výjev je explicitním ztvárněním rčení „zpitý pod obraz“.

Scéna dokazuje, že ačkoli film působí hravě a impulzivně, ve skutečnosti muselo jít o pečlivě rozzáběrovanou, načasovanou a promyšlenou situaci. Scéna v rámci filmového stylu funguje na všech úrovních a dává dohromady vše, co bylo v textu výše zmíněno. Pracuje s pro westernový žánr klíčovým napětím, které posléze podřazuje grotesknosti

a absurditě, jejímž hnacím motorem je nemožnost pistolníka ve správný čas vystřelit. Na jednotlivých úrovních jde o boření očekávání i za podpoření formálními aspekty. Když se Joe v kultovní scéně ptá, zda jsou noci chladné, a dozví se, že ano, kamera se za intenzivní hudby dramaticky blíží k jeho tváři, aby drsným způsobem pronesl větu „To abych si vzal... teplé prádlo“. Samotný gag netvoří jen replika a její přednes, ale právě důkladné propojení s formálními prostředky, jejichž za normálních okolností vážnou funkci tvůrci proměňují v humornou.

Když tyto scény sledujeme, vypadá to jako samozřejmost. To je však výsledek mistrovské a důmyslné práce, jež působí tak jednoduše a organicky, že nám vlastně ani nepřijde nutné, abychom ji nějak analyzovali. Tato disciplína je však nesmírně těžká. Jak dobový tisk, tak Lipský sám se shodují, že veselohra je ten nejtěžší žánr. V rozhovoru pro *Rudé právo* roku 1964 tvorbu veseloher komentoval následovně: „Na veselohru jsou někdy stavěna zbytečně vysoká kritéria, která buď svazují ruce, nebo odrazují. Nejde o to, ustupovat od velkých požadavků, ale uvážit, že veselohra je mnohem těžší útvar než všechny ostatní, a proto je nutno si ji více vážit. To neříkám za sebe, myslím, že něco takového řekl Chaplin“.[5]

Cestování časem a padající mrtvoly

Po enormním „limonádovém“ úspěchu – jde o devátý nejnavštěvovanější československý film před revolucí – měl Oldřich Lipský takřka prominentní postavení. To si zachoval i díky tomu, že u ideologicky nekonfliktních veseloher zůstal, ačkoli byly neangažované. Mohl se tak s Milošem Macourkem pustit do pravděpodobně formálně i vypravěčsky nejambicióznějšího filmu *Happy end* (1967), jehož genialitu a experimentování doceňujeme až zpětně, ve své době byl lehce posměšně brán jako pouhý „žertík“ (příznačně jej kritizoval i jinak velký příznivec Lipského tvorby a nechvalně proslulý filmový kritik socialistické éry Jan Kliment). V pozpátku vyprávěném *Happy endu* snad ještě více než kdy předtím Lipský čerpal z tradice němé grotesky a (spíše podvědomě) reflektoval, jaký je film ve vztahu se sebou samým. S Macourkem spojil síly i pro sci-fi komedii *Zabil jsem Einsteina, pánové...* (1969), v níž si pohrával s konceptem cestování v čase. Stejně jako v jejich prvním sci-fi, i zde využívají různorodé technické vymoženosti – jako například mamutí stroj pro odstraňování vousů a vlasů – k výstavbě gagu. Sci-fi prostředí pro oba milovníky absurdity znamenalo ideální zázemí, kde se mohli vyřádit v peripetiích spojených s

ovlivňováním kauzality fikčního světa, způsobeným putováním v čase.

Další parodicky laděnou hru spolu natočili hned o rok později, a to *Čtyři vraždy stačí, drahoušku*, míchající žánrové kontury krimi a jejího subžánru gangsterky. Stejně jako v Macourkově spolupráci s Vorlíčkem v podobě *Kdo chce zabít Jessii?* (1966), i tady je klíčová práce s komiksovou estetikou a komiksové příběhy jsou i jedním z ústředních motivů vyprávění. Pro oba filmy je důležitá osobnost Káji Saudka, jenž měl na starost ilustrace. Komiksová estetika však v obou případech není cílem. Tvůrci využívají jejich prvků a principů jako uměleckých nástrojů, vše v hravém duchu experimentu se západními žánrovými vzorci. Ilustrace slouží k přechodům mezi obrazy, případně nahrazují části scény, jako například závěrečnou honičku konkurenčních gangů v autech. Komiksová estetika v podobě křiklavých nápisů proniká i jako nediegetický prvek, když protagonista imituje, jak údajně jiného člověka zbil. Obraz zamrzne a vedle jeho gest se objeví komiksové citoslovce. Hru s tím, co je nediegetické a diegetické, pak představuje scéna, kdy se za dveřmi mimo obraz odehrává souboj, zatímco ze zavřených dveří vychází citoslovcové popisky. Protagonista na ně po chvíli začne reagovat, ačkoli popisky byly dosud v každé scéně využity nediegeticky, a upřeně sledovat jejich plynoucí pohyb.

Stylistika a přístup ke konstrukci humoru nese všechny prvky, jež se pojí se zevrubněji rozebíraným *Joem*. Vyprávění však vykazuje silný otisk Macourkova stylu. Ačkoli jde o narativ, jehož hybatelem je kauzalita, sledujeme vrstvicí a opakující se scény několika málo situací, jež však postupně nabývají mnohem větší absurdity a jsou různorodě variovány. Celý film se ostatně odvíjí od toho, že na protagonistu Camela v bytě vypadávají ze dveří mrtvoly. Dveře jsou nejdůležitějším inscenačním prvkem, ať už jde o jeho podnájemní byt nebo dveře v redakci, kam chodí nabízet své básně. Přicházení a odcházení dodává jednotlivým scénám rytmus, stejně jako buduje či boří divácká očekávání. Další vrstvou je i motiv toho, jak moc člověka mění náhlý zájem veřejnosti, jakkoli je to kvůli údajnému vraždění dotyčného, a jak lehce jsme schopni rezignovat na své morální zásady a přijmout takovou úlohu, jakou nám předepsal někdo jiný. Důvtipný je i fakt, že ačkoli je Cole odpůrcem komiksů a brakové literatury, postupně se de facto stává jejich protagonistou.

Světovost a lokálnost

Po sérii několika taškařic, dětských filmů a spolupráci s duem Svěrák–Smoljak, jemuž byl naprosto rovnocenným kreativním partnerem a u prvotiny autorské dvojice *Jáchyme, hod' ho do stroje* (1974) spolupracoval i na scénáři, se k parodiím a spolupráci s Jiřím Brdečkou navrátí variací rodopaksových „nickcarterovek“. Zatímco děje *Limonádového Joea* a *Čtyř vražd* byly zasazeny do Ameriky a postavy tak i jednaly, jakkoli šlo o města fiktivní, *Adéla ještě nevečeřela* (1978) těží z postavy Američana, jenž přichází do českého prostředí. Humor pramení vedle žánrové hry ze střetu odlišných kultur, z nichž jsou obě v empatickém duchu parodovány. Ať už jde o pití piva, styl boje, technické vymoženosti nebo střet pragmatické síly a analytické dedukce. Více než kdy jindy se zde Lipský mohl „vyřádit“ na maskách a kostýmových převlecích, jež jsou dalším signifikantním zdrojem humoru v jeho filmografii. Odlišné kostýmy a jednání na sebe za cílem změny identity pro ošálení ostatních přejímal Hogofogo v *Joeovi* i šéfka gangu ve *Vraždách*. Zde je úloha převleků pro vyprávění ještě markantnější. Obecně motivy změny identity nebo záměny můžeme sledovat například v *Jáchymovi*, *Einsteinovi*, *Marečku, podejte mi pero!* (1976), *Šest medvědů s Cibulkou* (1972) i pozdějších *Třech veteránech* (1983).

Stejně jako u *Vražd* i v *Adéle* je umocněno prolínání skutečné osoby a jejího fiktivního obrazu. Nick Carter je totiž známý detektiv, o němž zároveň vychází rodokapsy. Film si v duchu předobrazu drží i seriálové ladění, když nadsazeně nechává otevřený konec. Celý je pak hravě rámován jako orchestrální skladba, kterou dirigent na začátku odstartuje a na konci zakončí. Úvodní sekvence s dirigentem je ostře přerušována úvodními titulky s detektivními ilustracemi a odlišnou hudbou groteskní hry na piano. Příznačně je tak vážná hudba, čili vysoké umění, přerušována a zároveň promíchávána nízkou kulturou. Jakoby tvůrci chtěli sdělit, že takové škatulkování je nesmysl a nízká i vysoká kultura se mohou skvěle doplňovat a překrývat. A opět, *Adéla* není vysmíváním detektivnímu žánru, ale hravým, nadšeneckým a unikátním tvarem, někde mezi poctou, parodií a přenesením žánrových tropů na lokální specifika. S tím se pojí i maximální srozumitelnost tuzemskému i mezinárodnímu publiku. I když československé publikum nemělo se západní filmovou tvorbou tolik zkušeností, díky stavění na jejích tropech a nikoli jejich dekonstrukci mohlo ihned pochytit, v čem základy žánru spočívají.

Posledním počinem tandemu Lipský–Brdečka byla adaptace literární předlohy Julese Verna *Tajemství hradu v Karpatech* (1981). „Verneovky“ měly v československé

kinematografii zvučné jméno díky adaptacím Karla Zemana. Se stejnou imaginací, akorát ve prospěch komedie a poťouchlosti k látce přistoupila i etablovaná tvůrčí dvojice. V *Karpatech* se zrcadlí oblíbené vědecko fantastické vymoženosti, které tentokrát využívají především ústřední padouši, stejně jako gotická estetika a dobrodružné prvky. V podstatě jde o Lipského nejvýpravnější parodii. Režie využívá bohaté karpatské přírody, která má sama o sobě magický nádech, jež umocňují zprvu nadpřirozené jevy, které někdy mají racionální a někdy žádné vysvětlení – v duchu Verneovy předlohy, jenž se s vysvětlováním nijak nezabýval. Jde o to přistoupit na imaginaci. *Adéla i Karpaty* nesou parodických znaků však mnohem méně, než *Joe*. Lipský v rozhovoru pro *Rudé právo* ohledně *Limonádníka* přiznal, že film si nejvíce vychutná ten, kdo má ve westernu dané zázemí. „Carterovky“ však mezi tehdejším publikem neměly takové zastoupení, stejně jako málo známý Verneův román. Brdečka s Lipským tak od parodie konkrétních děl opustili a *Karpaty* parodují především sci-fi zázemí, pro Vernea příznačné, zatímco konkrétní děj předlohy takřka zcela vypouští.

Film ve skutečnosti totiž mnohem více paroduje jazyk vesničanů a obecně tuzemský folklor. Mluví takřka dadaistickým jazykem složeným z několika nářečí, údajně chodského, krkonošského a moravského, a paroduje v kulturní paměti stereotypizovaný folklorní obraz. *Karpaty* jsou více než jakýkoli jiný zmíněný film řetězcem drobných nápadů, které jsou svou důležitostí nadsazeny celkovému obrazu. Tvůrci se více zaměřují na prozkoumávání fikčního světa a jeho obyvatelstva než na samotné vyprávění kauzality prorostlého děje. Brdečka v rozhovoru pro časopis *Záběr* při uvedení filmu románovou předlohu dokonce označil za špatnou. Vadila mu zdouhavá struktura, zabývání se postavami, které později zmizí a především smrtelná vážnost. To vše však tvořilo perfektní půdu pro rozvinutí dalšího žánrového řetězce absurdit, do nichž tvůrci přimíchali upírskou tematiku, která v předloze nefiguruje. Jde tak o syntaktické završení kariér obou mužů, kteří si díky stejnému smyslu pro humor a zálibám v žánrové kinematografii nesmírně sedli. Ačkoli dobová kritika byla z jejich posledního díla spíše rozpačitá, dnes s předchozími dvěma parodiemi tvoří pomyslně volnou trilogii, která je etalonem skutečně autorského humoru, jakkoli byli oba tvůrci větší pragmatici a řemeslníci v tom nejlepší slova smyslu.

Oldřich Lipský před svou smrtí stihl natočit ještě další sci-fi veselohru se satirickým podtónem *Srdečný pozdrav ze zeměkoule* (1982), kde dva mimozemšťané prozkoumávají náš svět, v němž se podvratně tyčí rozlehlé odpadáky a socialistická

architektura. S Jiřím Brdečkou měl spolupracovat na *Třech veteránech* (1983), po jeho náhlé smrti však scénář napsal se Zdeňkem Svěrákem. Oldřich Lipský zemřel na znovuobjevenou nemoc spojenou s prasknutím žaludečního vředu, což se mu stalo již v jeho dvaceti letech. I po letech zůstává nekorunovaným králem české komedie, za jejíž zdánlivou jednoduchostí stojí precizní příprava a naprosto vážná oddanost řemeslu. Blízcí pamětníci Lipského vždy popisovali jako smutného člověka, jenž chtěl filmem dělat radost nejen divákům, ale především sobě. Za život neposkytl moc rozhovorů, když už, tak takřka výhradně pro *Rudé právo*. V časopisu *Květy* měl však v osmdesátých letech rubriku na pokračování, kde se ohlížel za svou tvorbou. Můžeme jej ale poznávat především z jeho filmografie, což je kolikrát ta lepší cesta. Na závěr uvedeme charakteristickou definici humoru, kterou sice vyřkl Miloš Macourek, jedna ku jedné však platí i pro Lipského:

„Když mám psát scénu z koloniálu, kde se hospodyně baví s prodavačem, nudím se a chce se mi spát. Říkám si, oč by bylo hezčí, kdyby prodavač vytáhl zpod pultu pána s rybářským prutem a řekl, sardinky bohužel nemám, ale mohu vám nabídnout tohle. Mě prostě příběh nebaví, dokud se v něm neobjeví fantasmie, nonsens a absurdita, dokud se nemožné nestane možným, zkrátka dokud se člověk nezačne smát a žasnout zároveň. Film – řekl Louis Feuillade – není kázání, ani přednáška, tím méně rébus. Je to zábava pro oči a ducha. Vřele s tím souhlasím. Jenže látka musí nejdříve bavit mne, abych já mohl bavit lidi.“ [6]

Použitá literatura zdroje:

Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv 2016.

Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia 2011.

Tereza Brdečková, Jan Šulc a Giannalberto Bendazzi, *Jiří Brdečka*. Řevnice: Arbor Vitae 2013.

Jiří Brdečka, Lukáš Luhan a Oldřich Lipský, *Limonádový Joe*. Praha: Československý spisovatel 1986.

Jiří Brdečka a Pavla Slámová, *Limonádový Joe aneb Koňská opera*. Praha: Československý filmový ústav 1988.

Vladimír Just a Václav Kučera, *Divadlo plné paradoxů: příběh Divadla satiry 1944–1949 a nejen jeho*. Praha: Panorama 1990.

Kino, 30. 6. 1981.

Scéna: Čtrnáctideník Svazu českých dramatických umělců pro otázky divadla, filmu, televize a rozhlasu, 29. 10. 1984.

Rudé právo, 24. 1. 1967.

Rudé právo, 27. 12. 1978.

Květy 33, 1983, č. 26.

Květy 33, 1983, č. 27.

Poznámky:

[1] *Kino*, 21. 1. 1971, s. 16.

[2] *Film a doba* 32, 1986, č. 5, s. 276–277.

[3] Pavel Valduch, *Úsměvy českého filmu*. 33. díl, Česká televize 1996.

[4] *Rudé právo*, 4. 6. 1964, s. 3.

[5] Tamtéž.

[6] *Kino*, 3. 9. 1970, s. 8.