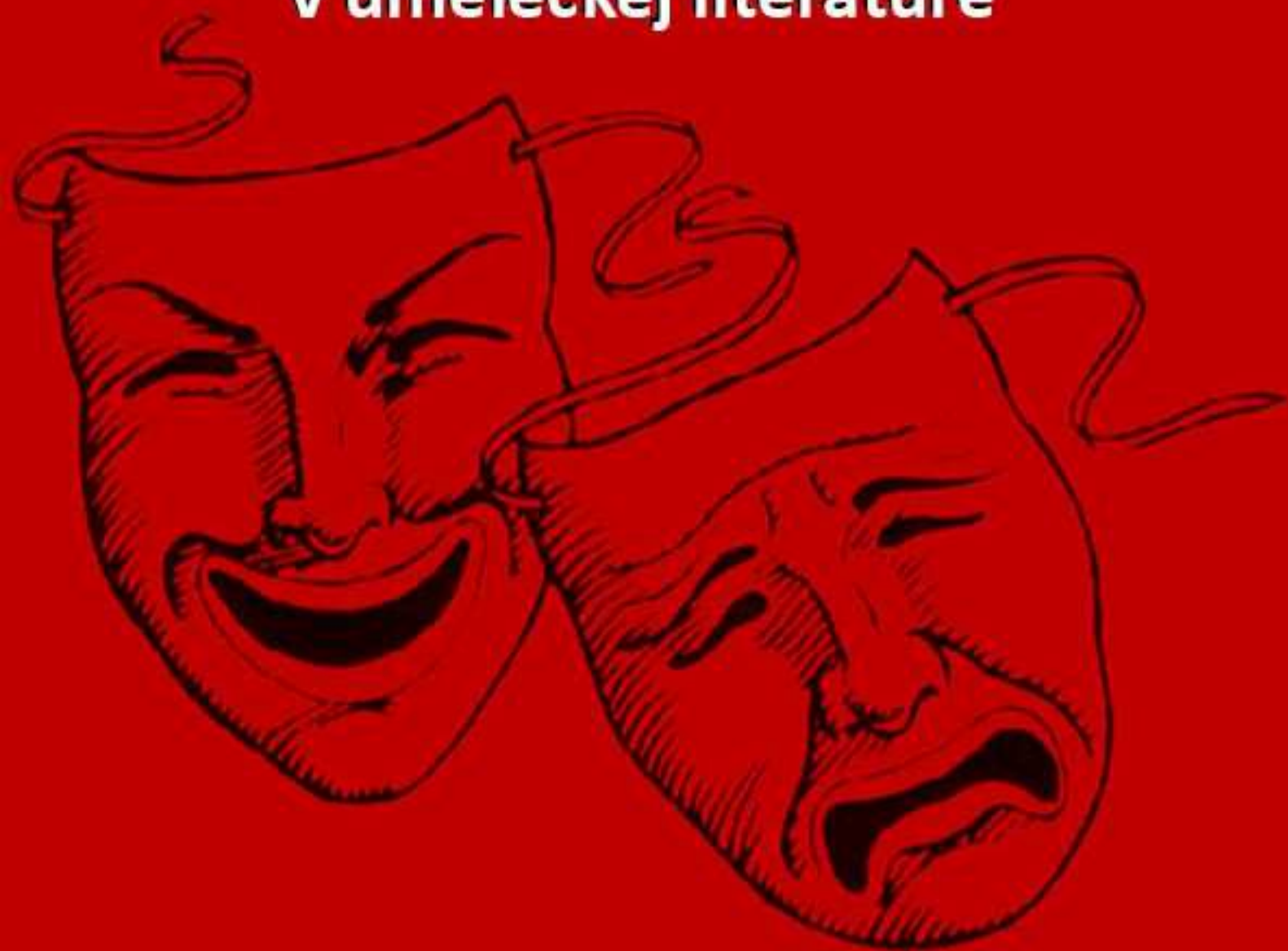


Zuzana BARIAKOVÁ
Martina KUBEALAKOVÁ
(editorky)

**Rozosmiať človeka
je hotová veda
alebo
Podoby komiky
v umeleckej literatúre**



Banská Bystrica 2010



**Fakulta humanitných vied
Univerzity Mateja Bela
v Banskej Bystrici**



**Rozosmiať človeka
je hotová veda
alebo
Podoby komiky
v umeleckej literatúre**

**Zborník z medzinárodnej literárnovednej konferencie
usporiadanej Katedrou slovenského jazyka a literatúry
Fakulty humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici
v spolupráci s Ústavom bohemistiky a knihovníctví
Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě**

Banská Bystrica 12. – 13. október 2010

**PaedDr. Zuzana Bariaková, PhD. (ed.)
Mgr. Martina Kubealaková, PhD. (ed.)**

Banská Bystrica 2010

Rozosmiať človeka je hotová veda
Podoby komiky v umeleckej literatúre

Zborník je súčasťou riešenia grantového projektu VEGA č. 1/0505/08
Varianty komiky v slovenskej literatúre

Za jazykovú stránku jednotlivých častí publikácie zodpovedajú ich autori a autorky.

Editorky:

PaedDr. Zuzana Bariaková, PhD.
Mgr. Martina Kubealaková, PhD.

Recenzent:

doc. PaedDr. Martin Golema, CSc.

Autorky výtvarného návrhu obálky a bookletu k zborníku:

PaedDr. Zuzana Bariaková, PhD.
Mgr. Martina Kubealaková, PhD.
Martina Pavláková

Vydavateľ:

Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici

© Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, 2010
ISBN: 978-80-557-0121-9

Slovo na úvod

I. Rozosmiať človeka je hotová veda

Epigram v slovenskej literatúre

Žilka, Tibor 8

Nemecké teórie komiky

Zemaníková, Nadežda 14

Humorom a satirou za lepšie zajtrajšky – úlohy komična v slovenskej literatúre
prvej polovice 50. rokov 20. storočia

Kamenčík, Marián 22

II. Podoby komiky v umeleckej literatúre do konca 19. storočia

Podoby komiky v barokovej slovenskej (nielen) lúbovostnej lyrike

Kubealaková, Martina 31

Vtip v latinskom barokovom epigrame

Konečný, Miloslav 40

Život furtáka veselo i vážne

Reichwalderová, Eva 47

Utopia a tradycja satyryczna w twórczości Jana Amosa Komeńskiego

Szymonik, Waclaw 54

Komizm w twórczości Stanisława Samuela Szemiota (Żarty dworskie)

Borkowski, Andrzej 72

Komickosť vo vzťahu k cestopisnej literatúre v staršej slovenskej literatúre

Mačudová, Dana 78

Problematika aktualizácie komiky kocúrkovskej tematiky v slovenskej romantickej dráme a dnes

Kelčíková, Petra 83

Satirický rozmer Hodžovej poézie

Kováčik, Ľubomír 89

Podoby humoru v slovenskej prozaickej tvorbe obdobia romantizmu

Vargová, Zuzana 96

Trpká komika v Apokalipse Jonáša Záborského

Kobylińska, Anna 105

Laskomerský – Kubáni – Záborský: komika kontra romantizmus

Jakubík, Henrich 111

Humor v historických dramatech Jaroslava Vrchlického

Křišťanová, Dita 123

III. Podoby komiky v slovenskej a českej umeleckej literatúre 20. storočia

Jazyková komika v dílech J. Žáka Janovec, Ladislav	129
Komika jako způsob života v české literatuře 20. století Písková, Milada	133
Černý humor v prózách Ladislava Fukse Gilk, Erik	137
Epigramatický problém prorockej vzdialenosti v prozaických textoch Rudolfa Slobodu Benikovský, Martin	142
Komická intertextualita a paródia v súčasnej slovenskej literatúre (v diele J. Juráňovej, R. Slobodu a P. Hríza) Mihalková, Gabriela	147
Podoby komiky v Sedlákoch Auxová, Darina	154
Viliam Klimáček – Doctor humoris causa Boszorád, Martin	162
Tragikomický rozmer hrdinu z Klimáčkovo „podrománu“ Vlnka, Jaroslav	168
Tajomstvo poznania v groteskne modelovanom svete Knihy o cintoríne Petríková, Martina	173
Komika v rouše moudra ukrytá aneb Poznámky k próze Benjamina Kurase Zakázané ovoce vědění Mlčoch, Miloš	180
Komika ako prostriedok kritiky spoločnosti v textoch Jany Juráňovej a Uršule Kovalyk Ištvánfyová, Zuzana	188
Humor v knihe Telegram Stanislava Rakúsa Kuzmíková, Jana	195
Komika na tri riadky (Moment sklamaného očakávania ako spôsob uplatňovania komiky v haiku Jána Štrassera) Urbanová, Eva	200
Podoby komiky v súčasnom českém dramatu Bergmannová, Pavla	206

IV. Podoby komiky vo svetovej umeleckej literatúre 20. storočia

Комизм и сатира в творчестве Аркадия Аверченко Szymonik, Danuta	213
Syn tureckého poddaného (osud sa hrá s človekom a človek hrá na trúbke) Adamka, Pavol	219
Zneklidňující smích – proti světu a proti sobě (Karel Čapek a Witold Gombrowicz) Janiec-Nyitrai, Agnieszka	226
Komika anglického univerzitného románu (v slovenskom prostredí) Macúchová, Martina	233

Komika Vonnegutovy Snídaně šampionů Malenovský, Martin	243
Ostne humoru Toma Robbinsa Waldnerová, Jana	248
Komika ako spôsob modelovania motívu smrti v tvorbe Aglaje Veteranyi a Stanislava Rakúsa Benikovská, Veronika	256
Martin Page a trpký humor v románe Ako som osprostel Šperková, Paulína	261

V. Podoby komiky v umeleckej literatúre pre deti a mládež

Bylo nás pět aneb Humor v komunikačních situacích Polák, Milan	269
Humor ako súčasť autorskej rozprávky v minulosti a dnes Magalová, Gabriela	275
Komická postava v humoristicky ladených povestiach Jozefa Horáka Štiavnické divy a Ratkovský krajčír – rak Inglová, Veronika	288
Humor ako forma existencie v literárnej tvorbe Ľuba Dobrovodu Šenkár, Patrik	296
Hľadanie vlastného hlasu (Irena Brežná – Na slepačích krídlach) Bariaková, Zuzana	305
Keď sa nesmeje iba pes alebo Obraz tínedžera v súčasnej próze Pršová, Eva	311
Humor a tvorba Ivy Procházkové Křížová, Vladimíra	319
Humor v súčasnej české poezii pro děti a mládež Kusá, Jana	324
Humor ve výuce mateřského jazyka (aneb Stephen Leacock ve vyučování) Hurtíková, Kateřina	332

Slovo na úvod

V dňoch 12. a 13. októbra 2010 sa na pôde Fakulty humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici v priestoroch Univerzitnej knižnice UMB konala medzinárodná literárnovedná konferencia pod názvom *Rozosmiať človeka je hotová veda alebo Podoby komiky v umeleckej literatúre*. Výsledkom dvojdňových konferenčných rokovaní je tento elektronický zborník, predstavujúci jeden z dvoch finálnych publikačných výstupov grantového projektu VEGA 1/0505/08 *Varianty komiky v slovenskej literatúre*, druhým titulom je monografia *Smiech, slzy a svet komiky* (Banská Bystrica 2011). Riešiteľský kolektív daného projektu je tvorený Ivanom Jančovičom, PhD., doc. PhDr. Kristínou Krnovou, CSc., PaedDr. Zuzanou Bariakovou, PhD., Henrichom Jakubíkom, PhD. a Martinou Kubealakovou, PhD. Spoluorganizátormi podujatia boli už osvedčení partneri z Ústavu bohemistiky a knihovníctva Sliezskej univerzity v Opave a Univerzitná knižnica UMB, reprezentovaná riaditeľkou PhDr. Ľudmilou Homolovou.

Niekoľko desiatok prihlásených reprezentovalo 16 vzdelávacích centier Slovenska (Banská Bystrica, Nitra, Prešov, Trnava, Bratislava) a okolitých krajín, predovšetkým Čiech a Poľska (ÚBK FPF Opava, FF UP a PedF UP Olomouc, PedF UK Praha, LA Josefa Škvoreckého Praha, IFP AP a IN AP Siedlce, UW Varšava, PL Lublin).

Rôznorodosť príspevkov len potvrdila rozmanité možnosti stvárnenia a chápania komického v umeleckej literatúre, ale bez povšimnutia nezostali ani otázky jazyka a didaktiky. Stretnutie tak prispelo do dlhoročnej otvorenej diskusie o aspekte komického (nielen) v priestore umeleckej literatúry a opäť potvrdilo zložitost' skúmaného fenoménu. Príspevky sa pohybovali od globálnejšieho náhľadu na problematiku až po interpretačné sondy do konkrétnych textov.

Okrem prvej časti *Rozosmiať človeka je hotová veda*, ktorú tvoria tri príspevky všeobecnejšieho náhľadu na komiku a jej reflektovanie v literárnej teórii, usporiadanie ostatných príspevkov v zborníku zohľadňuje reflektovanie javu v textovej realite umeleckej literatúry od stredoveku po súčasnosť. Mimo záujmu identifikácie témy neostali ani texty zaraďované do literatúry pre deti a mládež a osobitne zaujímavo pôsobia aj odborné príspevky z prostredia angloamerickej, germánskej, románskej, ruskej a poľskej literatúry.

Predpokladáme, že zborník s takouto obsahovou náplňou sa môže stať ďalším inšpiratívnym materiálom pre budúce skúmania, pretože sa opäť ukázalo, že literárne varianty komiky sú rovnako neobmedzené ako jej podoby v reálnom živote ľudského spoločenstva.

Zuzana Bariaková a Martina Kubealaková

I.

***Rozosmiať človeka
je hotová veda***

EPIGRAM V SLOVENSKEJ LITERATÚRE

Tibor Žilka, SR

Katedra areálových kultúr, Fakulta stredoeurópskych štúdií, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, SR

Kľúčové slová:

epigram; suspensio; solutio

Názov epigram (u Grékov epigramma = *nápis*) pôvodne označoval to, čo dnes pomenúva epitaf (z gréc. epitafion = *nápis na hrob*): lyrický žáner, v starovekom Grécku a v Ríme nápis na náhrobnom kameni alebo na soche zobrazujúcej mŕtveho. Pôvodne to bol epigram. Epigram sa v staroveku písal viazanou formou a ospevoval bohov a vládcov, neskoršie sa vyvinul na samostatný žáner, ktorý nazývame aj literárnym epitafom. Z gréckych epigramatikov sa najviac preslávil Simonides z Kea (zomrel v r. 468 pr. Kr.), autor známeho nápisu, venovaného spartánskym hrdinom: „Jdi a zvestuj Lakedaimonským, poutníče, že poslušní jich zákonů zde ležíme“ (Vlašín, 1977, s. 95 – 96; Bujnák – Menšík, 1937, s. 159). Z novodobých nápisov najznámejší pochádza od J. Wolкера, kde sa básnik vyrovnáva s neodvratnosťou vlastnej smrti (Žilka, 2006, s. 129 – 130):

„Zde leží Jiří Wolker, básnik, jenž miloval svět
a pro spravedlnost jeho šel se bít.
Dřív než moh srdce k boji vytasit,
zemřel, mlád dvacet čtyři let.“

J. Wolker: *Epitaf*

Je známe, že Rimania mŕtvych neoplakávali ako my, často nadľahčovali smrť, takže si spomínali na nich prostredníctvom humornej historyky. Aj na náhrobné kamene vytesávali žartovné básne. Prehodnotenie epigramu ako textu s humorným vyznením zrejme má tieto príčiny. Tak či onak, epigram dnes nie je textom na náhrobný kameň, ale má inú funkciu. Tú plní epitaf.

V súčasnosti teda možno hovoriť o dvoch samostatných žánroch. Epigram (z gréc. epigramm = *nápis*) sa ustálil ako lyrický žáner stručne a duchapľne vyjadrujúci nejakú životnú pravdu. Obyčajne ide o satirickú báseň s výraznou pointou na konci. Keďže je to žáner rozsahom značne obmedzený, musí v ňom autor zhustiť veľa myšlienok. Epigram charakterizoval v starovekej poézii mŕtveho, preto mohol byť oslavnou alebo kritickou básňou. Epigram sa nachádza na náhrobných kameňoch ako nápis (epitaf). Charakteristika mŕtveho bola vždy presná a výstižná. Osobitne sa slovníky zmieňujú aj o epigrafe (gr. epigrafé vo význame *nápis*) ako o nápise na darčekom, pomníkoch alebo náhrobkoch aj vo forme citátu, gnómy alebo maximy (Valček, 2000, s. 148). Podľa P. Valčeka sa z epigrafu vyvinul epigram.

Stavba tohto žánru sa zakladala na ostrom kontraste: začiatok vzbudil čitateľovu pozornosť, jeho očakávanie (*suspensio*), druhá časť pozostávala z riešenia (*solutio*). Práve preto sa básnici v epigrame vyjadrovali dvojverším, zo začiatku formou elegického disticha. Táto forma sa užíva dodnes, ale bez časomieru. Napr.:

„Šéfa uraz
A máš úraz!“

T. Janovic: *Úraz*

Dnešná podoba epigramu sa vyvinula v rímskej poézii; vtedy sa stal tento žáner vhodnou básnickou formou pre politickú satiru. Hoci môže mať aj vážny, až tragický podtext, väčšina

epigramov je satirická. V slovenskej literatúre ho s obľubou pestovali viacerí básnici (J. I. Bajza, J. Kollár, J. Záborský, S. H. Vajanský, J. Jesenský), zo súčasníkov píše epigramy T. Janovic, P. Petiška a iní humoristi, ba sporadicky aj literárni vedci. Epigram sa často prirovnáva ku včele: skladá sa z dvoch diel, na konci má žihadlo (= satirická pointa), ale obsahuje aj med (= mravné ponaučenie) (Hrabák, 1973, s. 232). Uvediem príklady na epigram:

„Teória? Morálka.
A prax? Plná obálka.“

T. Janovic: *Ešte sa stáva*

„Dnešný otec iba vzdychá: ‚Bože, prebože!
Žena nezmetie sa do šiat! Dcéra do kože!‘“

T. Janovic: *Otec*

„Nože, chvíľa, postoj!
Nech nespádnem pod stôl...“

T. Žilka: *Oslava*

Na základe epigramu *Oslava* ukážeme podstatu dvojdielnosti tohto žánru. Treba úvodom povedať, že dôležitou súčasťou básne je jeho názov, nadpis, ktorý je sémanticky väčšmi nasýtený ako v iných žánroch – je východiskom i kľúčovým pojmom pre záver, pre *solutio*. Prvá časť, *suspensio* (Nože, chvíľa, postoj!) nás oslovuje svojím patetizmom, oslavnosťou, chvíľa sa primárne vzťahuje na *tu* a *teraz*, na šťastný okamih, ktorý človek môže prežívať počas osláv, napr. svojich narodenín, obklopený svojimi najbližšími a najvernejšími. Prvotne vskutku ide o zastavenie času, o moment, keď sme šťastní, ale tento význam *solutio* (druhý verš) sa obracia naruby, lebo z vysokého padáme dole do nízkych polôh – takto sa *chvíľa* ako pojem mení na to, čo by sme mohli označiť iným slovom. Chvíľa spätne sa stáva obrazným pomenovaním pre *telo*, pre *nohy* a pod. Nože nohy postojte, dodajme: aby som nespadol, lebo sa už iba ťažko udržím na nohe, udrelo mi to do hlavy, som nestabilný. Ak sa nohy pohnú, môžem spadnúť pod stôl. Zároveň si možno všimnúť, že v epigrame zaujíma kľúčové miesto posledné slovo, prípadne slovné spojenie v básni: *pod stôl*.

Tento jav je typický pre mnohé epigramy, aj pre tie, ktoré som už citoval: *úraz*, *plná obálka*, *do kože*. Súčasné epigramy údernosť dosahujú práve výrazmi na konci básne, na konci *solutio* (riešenia), lebo slovo alebo slovné spojenie dáva nový zmysel textu, prehodnocuje sa jej začiatok, ako aj celé *suspensio*. Už tu treba povedať, že epigram nemusí pozostávať iba z dvojveršia, môže byť poskladaný zo štyroch veršov, zo štvorveršia. Príkladom môže byť i táto báseň:

„Prechádzame
na svetové trendy:
z terkelice
na whisky a brandy.“

P. Petiška: *Progres*

Zatiaľ sme uvádzali príklady skôr zo súčasnej literatúry, hoci výskyt epigramov siaha ďaleko do minulosti (Štraus, 2003, s. 95 – 96). V XIX. stor. máme dvoch básnikov, ktorých epigramatická tvorba je kvalitná (J. I. Bajza, J. Záborský). Možno sa osobitne zameriavať na celkový vývin epigramatickej tvorby v slovenskej poézii. A pokiaľ hovoríme o epigramatickej tvorbe, báseň môže byť aj dlhšia, ak má satirické vyznenie, kritický nádych. Obvyčajne sa rozlišujú dva typy epigramov:

- reflexivný typ*, ktorý má starogrécky pôvod a je ladený vážne, často didakticky;
- komický typ*, ktorý vytvoril rímsky básnik Martialis Marcus Valerius (Findra – Gombala – Plintovič, 1979, s. 83 – 84), pochádzajúci z Hispánie, ktorý vykreslil mravný úpadok

spoločnosti, t. j. Rimanov – ich lakomosť, chamtivosť, pôžitkárstvo, chvastúnstvo, prepych, erotickú spustlosť (Mocná – Peterka a kol., 2004, s. 146).

Čo sa týka slovenskej poézie, reflexívny typ sa nachádza aj v tvorbe J. I. Bajzu:

*„Bídný váš stav, králi! Bojí nebo pravdu jeden sá
vám prednesti, druhý nechce, nemůže tretí.“*

J. I. Bajza: *Kráľuv stav*

V prepise, vnútrojazykovom preklade Mariána Hevešiho znie tento epigram takto:

*„Ach, kráľu, už ti sotva dakto pomôže.
Jeden ti pravdu povedať nechce,
druhý sa bojí, tretí nemôže.“*

Sotva by sme mohli túto báseň pokladať za satirickú, možno aj z politických dôvodov si to vtedy J. I. Bajza ani nemohol dovoliť, ale vyslovuje v nej istú myšlienku, že kráľovi sa nikto neopováži povedať pravdu do očí. Ale už báseň o knižo-pisárovi (= grafomanovi) má satirickú osteň, možno nemá komický nádych, no triafa do živého:

*„Večné-s písal kniži, jak smím tak povídať:
nebo v nich počátku a konca v nich nevídať.“*

J. I. Bajza: *Na pošetilého knižo-pisára*

V prepise M. Hevešiho znie báseň takto:

*„Píšeš vraj večné kniži. Pravda je to!
Lebo v nich začiatku,
ba ani konca nieto!“*

Marián Heveši: *Grafomanovi*

Ako vieme, v XIX. stor. satiru najviac pestoval Jonáš Záborský, hádam iba autora kocúrkovských drám, Jána Chalupku, možno dať na tú istú úroveň z hľadiska kritického postoja k spoločenským neduhom. Prirodzene, J. Chalupka písal satirické drámy, ale netvoril epigramy. J. Záborský nazýva svoje epigramy žihadlicami, no treba povedať, že pritom používa časomieru. Básnik vytvára elegické distichon, teda dvojveršia pozostávajú z jedného hexametra a jedného pentametra:

*„Čímže radíš pevcov nám odmeniť, Umka, slovenských?
Postaviť im skvostný dajte počestne – špitál.“*

J. Záborský: *Otázka na Umku*

Veľmi častá je kritika na niektorého konkrétneho autora, pričom J. Záborský sa nebál ani veľkých osobností, jeho ostrie dolieha aj na nich. Napr. na La Fontaina:

*„Zásluhy má veľiké predelávač Ezopa Lafontain;
grécky lúh prituhý, rozriedil on ho vodou.“*

J. Záborský: *Zásluhy Lafontainove*

Ale už u Záborského sa objavuje aj rýmovaná skladba básne, epigram so združeným rýmom:

*„Povedajú Uhri, povedajú,
že tých Rusov všetkých porúbajú;
porúbali by, ale to bieda,
že sa medveď pudlíkovi nedá.“*

J. Záborský: *Marné hrozby*

Dvojdielnosť epigramu však básnik zachováva: je tu prípravná fáza (prvé dva verše), potom nasleduje – v 3. verši – úvodná časť k pointe, no a napokon samotný záver založený na protiklade slabého *puďlíka* oproti silnému *medvedovi*. Je zaujímavé, že sa už tu objavuje medveď ako metafora pre silu Rusov (u J. Kollára sa hovorí o dubisku).

U J. Záborského v žihadliciach – hádam až na túto báseň – dominuje satirický typ epigramu, politické témy sú mimo jeho zorného uhla. Do centra pozornosti sa dostáva politika až u Janka Jesenského, ktorý preferuje politické témy natoľko, že to ide na úkor estetickej, lebo jeho epigramy zväčša nemajú všeobecnú platnosť, vynikajú efemérnosťou, ich ostrie je zamerané na súdobé neduhy a veľmi často sú v popredí jeho záujmov vtedajší politici, predstavitelia slovenského štátu (J. Tiso, A. Mach, V. Tuka atď.). Časomiera je vystriedaná sylabotonicným typom verša, jambickým alebo trochejským pôdorysom, zásadne s rýmami. Tento typ poézie pracovne občas nazývam publicistickou poéziou, napriek tomu, že v čase vzniku týchto básní ani nemohli byť uverejnené, veď neraz obsahovali ostrú kritiku Nemcov, ba aj ich predstaviteľov – Führera, Ribbentropa, Karmasina a pod. V jeho prípade zväčša ide o rozsahom dlhšie texty, hoci sa vyskytujú aj kratšie, ktoré viac zodpovedajú kritériám epigramu. Aspoň jedna báseň na ukážku, ktorá svojím obsahom obstojí aj dnes:

*„Prežíva domáci pán pohromu:
zlodeji sa dostali do domu.
A nad ním moc si osvojili,
čo bolo cenné, ulúpili,
chceli by vládnuť,
vladáreniu sa nikdy neučili,
vedia len kradnúť.“*

J. Jesenský: *Noví vladári* (16. marca 1939)

Báseň má jambický pôdorys, verše sa obyčajne začínajú trojslabičným slovom alebo slovným spojením (prežíva, zlodeji, chceli by, vedia len), anakrúza (jednoslabičné slovo) na začiatku sa iba dvakrát vyskytuje (a nad ním, čo bolo). A hoci sa tvrdí, že v epigramoch prevláda skôr jamb ako trochej, u Jesenského môže mať epigramatická báseň aj trochejský pôdorys:

*„Buta tót' nám Maďar hovoril,
„Dummer Slowak“ Nemci nadávali,
„Hloupý Slovák“ traktoval nás Čech,
teraz vidíme, že pravdu mali.“*

J. Jesenský: *Sprostí Slováci*

Čo sa týka obsahu, je báseň príliš priamočiara, bez väčšej hĺbky či nápaditosti, akoby text bol v hovorovom štýle, na úrovni každodennosti. Isteže, tvorba tohto typu so satirickým podbarbením mala v čase svojho vzniku opodstatnenie, no išlo skôr o funkciu politickú na úrovni publicistiky. Už dnes ju možno prijať iba s výhradami, vyžaduje prehodnotenie a novú analýzu. Myslíme tu hlavne na texty súvisiace s dobou a ukotvené až príliš v čase ich zrodu. J. Jesenský je neúprosný a až príliš priamočiary. O čom svedčí aj predchádzajúca báseň.

Ďalší typ humoristicko-satirickej epigramatickej tvorby sú *epigramy ľudové* (Mocná – Peterka a kol., 2004, s. 147). Vznikali aj u nás v čase okupácie sovietskymi vojskami v roku 1968. Na oživenie pamäti si pripomeňme, čo vyvolalo ľudovú tvorbu na uliciach Prahy, Bratislavy a iných miest? Najprv bola Pražská jar (obrodný proces), potom z 21. augusta na 22. augusta Československo obsadili vojská piatich štátov Varšavskej zmluvy. Nastáva chaos, ale s ňou aj eufória. Kundera túto skutočnosť vystihuje takto: „Byla to opilá slavnosť nenávisťi. Česká města byla vyzdobena tisíci

ručne malovaných plakátu s posmešnými nápisy, epigramy, básňami, karikaturami Brežněva a jeho armády, ktoré sa všichni smáli jako cirkusu analfabětu“ (Kundera, 2006, s. 34). Prirodzene, platilo to aj o slovenských mestách, najmä o Bratislave. Uvedieme príklad na výsmech sovietskej okupácie na základe jedného epigramu, ktorý sa často objavoval na uliciach Bratislavy počas prvých dní okupácie na improvizovaných nástenných novinách po meste:

„Na ochranu našej banky
nie sú treba vaše tanky.
Na to hovno, čo v nej máme,
sami si aj pozor dáme.
Z toho hovna veľký kus
ukradol nám aj tak Rus!“

Kvôli pochopeniu tohto epigramu treba vedieť, že pri sporadickej streľbe na bratislavských uliciach sovietske delá trafili práve budovu banky v strede mesta. Na základe tejto skutočnosti vznikol tento epigram, ktorý sa šíril bez mena autora ako produkt mestského folklóru.

Ako vidno, aj v časoch tragických či smutných sa tvoria epigramy, najmä ich satirický variant, ktorý je nám veľmi blízky. A blízky je pre slovenskú literatúru vcelku.

Literatúra:

- BAJZA, Jozef Ignác. 1985. *Epigramy*. Bratislava : Tatran, 1985. 149 s.
- BUJNÁK, Pavol – MENŠÍK, Ján. 1937. *Slovenská poetika*. 5. vyd. Praha : Štátne nakladateľstvo v Prahe, 1937. 276 s.
- FINDRA, Ján – GOMBALA, Eduard – PLINTOVIČ, Ivan. 1979. *Slovník literárnovedných termínov*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1979. 351 s.
- HRABÁK, Josef. 1973. *Poetika*. Praha : Československý spisovatel, 1973. 337 s.
- JESENSKÝ, Janko. 1962. *Spisy VI. Reflexie. Na zlobu dňa*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1962.
- KUNDERA, Milan. 2006. *Nesnesiteľná ľahkosť bytí*. Brno : Atlantis, 2006. 342 s. ISBN 80-7108-281-3
- MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol. 2004. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl : Paseka, 2004. 701 s. ISBN 80-7185-669-X
- ŠTRAUS, František. 2003. *Príručný slovník literárnovedných termínov*. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2003. 368 s. ISBN 80-8061-065-7
- VALČEK, Peter. 2000. *Slovník literárnej teórie*. A – J. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2000. 280 s. ISBN 80-8061-121-1
- VALČEK, Peter. 2003. *Slovník literárnej teórie*. K – Ž. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2003. 324 s. ISBN 80-8061-151-3
- VLAŠÍN, Štěpán a kol. 1977. *Slovník literární teorie*. Praha : Československý spisovatel, 1977. 471 s.
- ZÁBORSKÝ, Jonáš. 1953. *Výber z diela. II*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1953. 353 s.
- ŽILKA, Tibor: *Vademecum poetiky*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2006. 437 s. ISBN 80-8050-965-4

Adresa autora:

Tibor Žilka
Katedra areálových kultúr
Fakulta stredoeurópskych štúdií

Rozsmať človeka je hotová veda alebo Podoby komiky v umeleckej literatúre. Edične pripravili Zuzana Bariaková a Martina Kubealaková. Banská Bystrica, 2010. [online]. © 2010. Dostupné na: <http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=4242> [http://www.fhv.umb.sk / katedry / KSJL / fotogaléria]

Univerzita Konštantína Filozofa
Dražovská 4
949 74 Nitra
Slovenská republika
email: tzilka@ukf.sk

NEMECKÉ TEÓRIE KOMIKY

Nadežda Zemaníková, SR

Katedra germanistiky, Fakulta humanitných vied, Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, SR

Abstract:

This paper focuses on German theoretical concepts of comic and the adoption of various comic forms in recent literary narratives. It provides an overview of the most important comic theories of German speaking authors since the nineteenth century and looks at the way in which the concepts were developed in the last century.

Kľúčové slová:

komické; smiech; humor; nemecké teórie komiky; nemecká literatúra po roku 1989

1 Neuchopiteľný fenomén?

Nemecký filozof a sociológ Helmuth Plessner opisuje vo svojom texte *Lachen und Weinen* [Smiech a plač] (1941) veľmi názorne otvorenosť každej teórie komickosti: „Pretože o pokroku v teórii tohto fenoménu sa nedá hovoriť. Pre každý aspekt sa ponúka vhodný štruktúrny vzorec, ktorý nám podstatu komického preloží do viac či menej výstižných výrazov, prinajmenšom ju v nich zachytí. Ak sa však aspekt zmení, potom vyblednú aj výrazy a z vyhasnutých foriem unikne život“¹ (Plessner, 1950, s. 107).

Nielen v nemecky hovoriacich krajinách do dnešného dňa skutočne chýba teória komickosti, ktorá by v sebe neskrývala rozpory. Diskusia o množstve rozličných teórií tohto mimoriadne komplexného fenoménu tiež ešte ani zďaleka nie je ukončená. Navyše ani po viac ako troch desaťročiach nemožno celkom odmietnuť radikálnu skepsu literárneho vedca Wolfganga Preisendanza v súvislosti s teoretickou zdôvodniteľnosťou komickosti a analytickou verifikovateľnosťou vnímania komiky: „Predpoklady a podmienky toho, že niečo vyzerá komicky, vníma, akceptuje a kvituje sa ako komika, sú kvôli historickým, sociálnym, kultúrnym, psychickým, situačným faktorom také komplexné a problematické, že všeobecne záväzný a platný pojem komického je v nedohľadne“ (Preisendanz, 1976, s. 156). Napriek množstvu príkladov dosiahnutej empirickej zhody považuje Preisendanz principiálne za nevypočítateľné a nepredvídateľné, čo všetko sa dá pokladať za komické.

Naviac sa iba vo výnimočných prípadoch podarí zosúladiť vedecké zameranie teoretických publikácií a komickú prax. Jednou z výnimiek je kniha nemeckého satirika Roberta Gernhardta *Was gibt's denn da zu lachen?* [Čo tu je na smiech?] (1988), koncipovaná s alúziou na Immanuela Kanta ako tri kritiky – Kritika komikov, Kritika kritikov a Kritika komiky. „Niet nič komickejšie ako teória komickosti,“ týmito slovami začína záverečná Kritika komiky (Gernhardt, 1988, s. 449). Gernhardt v nej očakáva od teoretika komiky predovšetkým pohyblivosť myslenia, rešerš má byť pre neho dôležitejšia ako nálež, myšlienkový pohyb dôležitejší ako cieľ, výsledkom jeho skúmania rozhodne nemá byť text podľa vzoru: „Komika je, keď po prvé...“ (Gernhardt, 1988, s. 452).

Ambíciou nasledujúcich úvah je v podobnom duchu podať prehľad inšpiratívnych teoretických konceptov nemecky hovoriacich autorov usilujúcich o explikáciu komickosti. Pozornosť sa pritom neupriamuje v prvom rade na významné a aj v medzinárodnom kontexte známe teórie z histórie komiky, ale ťažiskom sa stáva náčrt teoretických modelov 20. storočia.

¹ Všetky pasáže citované z nemeckých prameňov uvádzam vo vlastnom preklade do slovenského jazyka bez explicitného označenia autora prekladu.

2 Nemecké výskumy komického

Immanuelovi Kantovi býva pripisované prvé filozofické zdôvodnenie teórie inkongruencie v podobe často citovanej formulácie, že „smiech je afekt náhlej premeny napätého očakávania na nič“ (Kant, 1974, s. 273). Kantov prístup neskôr nachádza pokračovateľa napríklad v Schopenhauerovi a jeho záujme o inkongruenciu medzi zmyslovým vnímaním a abstraktným pojmom. Kant vo svojej tretej kritike *Kritik der Urteilkraft* [Kritika súdnosti] z roku 1790 konštatuje, že človek sa proti nepriazni života môže chrániť tromi spôsobmi: nádejou, spánkom a smiechom. Filozof tiež podáva zdôvodnenie zdraviu prospešnej funkcie smiechu, ktorý vytvára v tele rovnováhu životných síl (Kant, 1974, s. 273).

Medzi menej známymi nemeckými teóriami je prvým konceptom hodným predstavenia epochálny výskum humoru a vtipu, ktorý vo svojej *Vorschule der Ästhetik* [Prípravná škola estetiky] v roku 1804 publikoval nemecký romantický autor a teoretik Johann Paul Friedrich Richter, známy ako Jean Paul. Paul proti Kantovmu názoru namietala, že nie každé nič je smiešne a často sa človek smeje práve vtedy, „keď sa očakávanie ničoho premení na niečo“ (Paul, 1990, s. 102). Humor Jean Paul vysvetľuje ako „romantické komické“ (Paul, 1990, s. 125). Hoci kritizuje obvyklú explikáciu komického postavenú na princípe kontrastu, pokúša sa sám o charakteristiku humoru pomocou konečnosti ako subjektívneho kontrastu a nekonečnosti idey. V komickom stvárnení sa reálne a konečné dá transcendovať do ideálne nekonečného. Humor, ktorého určujúcim príznakom je zmyslovosť, dokáže podľa Jeana Paula relativizovať a znižovať vznešené, autor ho nazýva „prevráteným vznešeným“ (Paul, 1990, s. 125). Pod pojmom humor chápe spôsob vnímania, ktorý prezentuje vzťah medzi ideálnym ja a empirickou existenciou ako komickú interferenciu. Humorista stvárňuje realitu skreslene, aby demonštroval celú jej ničotnosť v porovnaní so sférou ideí. Vo vtipе vidí Paul jazykovo-štylistickú formu realizácie humoristických princípov, pričom diferencuje neobrazný a obrazný vtip. Rozum má prevahu pri neobraznom, fantázia pri obraznom vtipе.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel schopnosť spoznať komický kontrast spája vo svojich estetických predstavách (1835) s prevahou, superioritou. Ak svojím dôvtipom odhalíme to, čo smiešnej postave zostáva skryté, alebo rozpoznáme iróniu postavy, cítime sa v racionálnej prevahe, ktorá prispieva k pôžitku z komického (porov. Hegel, 1970, s. 528). Predovšetkým pre Bretonov koncept objektívnej náhody sa stáva podnetným Heglove rozlíšenie medzi subjektívnym a objektívnym humorom. Kým subjektívny humor, ktorý Hegel spája predovšetkým s romantickou iróniou, zotrúva pri nezmiernlivej subjektivite, skutočnému, objektívnemu humoru sa darí zdôrazniť skutočnú substanciu zdanlivo subjektívneho a náhodného.

K najznámejším prácam teórie relaxácie patrí štúdia Sigmunda Freuda z roku 1905 *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* [Vtip a jeho vzťah k nevedomiu], v ktorej Freud využíva podobný prístup ako pri svojom výklade snov, pretože objavuje pri utváraní sna a vtipu podobné mechanizmy. Vedomie človeka, ktoré je v úzkom spojení s pravidlami jazyka, prekrýva sféru nevedomia. Smiech môže byť vyvolaný momentálnym porušením pravidiel vedomia, keď sa prejaví nevedomie. S tým súvisí uspokojená psychická energia, ktorá sa uvoľňuje v smiechu a prináša úľavu, odľahčenie, uvoľnenie. Tak napríklad v slovnom vtipе sa znefunkčnia jazykové pravidlá a vedomiu sa tým ušetrí energia, ktorú by inak muselo vynaložiť, čo človeku spôsobí potešenie. Špecifickú kvalitu komického potešenia získava táto diferenciacia energie však iba v prípade, že u recipienta vyvolá porovnanie medzi detským a dospelým ja a pripomenutie „nálady“ detstva, „keď sme ešte nepoznali komiku, neboli schopní vtipu a nepotrebovali humor, aby sme sa mohli cítiť v živote šťastní“ (Freud, 1987, s. 249). Freud pritom upozorňuje na rozdiel medzi telesnými a duševnými výkonmi. Ako komický sa nám javí ten človek, kto v porovnaní s nami vynakladá vzhľadom na svoje telesné výkony priveľa, ale vzhľadom na svoje duševné výkony primálo úsilia. V opačnom prípade sa však nesmejeme, ale žasneme a obdivujeme (Freud, 1987, s. 208).

Kým v predchádzajúcich teóriách relaxácie išlo pri odľahčení o fyziologický fenomén, Freud zdôrazňuje najmä oslobodenie od sociálneho a kultúrneho tlaku. Vidí v smiechu možnosť vysporiadať sa s rôznymi, predovšetkým sexuálnymi, ale aj politickými, sociálnymi a náboženskými tabu. Radosť z vtipu vzniká z odbúrania zábran a uspokojenia pudu, pretože vo vtipu sa obchádzajú normované predstavy a rôzne tabu, ktoré z nášho vedomia vylúčila výchova. Rovnako ako sen plní vtip teda funkciu ventilu tabuizovaných myšlienok a pocitov a dokáže odbúrať agresiu. Smiech má funkciu istej katarzie, odvádza nadbytočnú psychickú energiu, čo vedie k psychickému odbremeneniu. Freudove poznatky, že to, na čom sa niekto smeje, pomáha sprostredkovať podstatné informácie o vnútorných a vonkajších mechanizmoch cenzúry, pôsobili inšpiratívne pre mnohých jeho nasledovníkov v 20. storočí.

Predovšetkým filozoficko-estetická práca Joachima Rittera *Über das Lachen* [O smiechu] z roku 1940 neskrýva príbuznosť s Freudovým spôsobom uvažovania. Ritter vychádza zo sociálnopsychologického poznatku, že kontrola zmyslu vždy cenzuruje a tabuizuje určité oblasti života. Smiech však dokáže oslobodzovať od sociálne vynúteného vyčleňovania tým, že ukazuje príslušnosť vyčleneného k vyčleňujúcemu systému.

Ritter odvodzuje komické z dialektického vzťahu, v ktorom sa po zmene perspektívy objavia doterajšie hodnoty vo vzájomne sa relativizujúcom svetle. Morálka, konvencia, norma či vážnosť vyčleňujú nepodstatné, nezmyselné, nezrozumiteľné. Práve v komickom vnímaní, keď človek v symbolickom geste smiechu dokáže normami vyčlenené konfrontovať s oficiálne stabilným, získava smejúci sa subjektívnu prevahu nad podobnými racionálnymi reštrikciami. V pozitívnom zážitku smiechu odhaľuje človek normu ako vyčleňujúci princíp a uvedomuje si obmedzenosť systému noriem (porov. Ritter, 1993, s. 101 – 119).

Smiech sa zároveň dotkne aj platných noriem a meradiel hodnôt, ktoré vyčlenené kvalifikovali ako smiešne. Obidve oblasti sa v momente smiechu dostanú do ambivalentného vzájomného vzťahu. Na jednej strane smiech utvrdzuje poriadok v jeho postoji, že vyčleňovanie je nevyhnutné. Na druhej strane sa negatívna príznačnosť, s ktorou sa ničotné spájalo, v smiechu stáva irelevantnou. Platné sa stáva relatívnym, v smiechu sa demonštrujú jeho hranice. „Komickým je a rozosmieva nás to, čo ukazuje ničotné v oficiálne platnom a v oficiálne ničotnom to platné,“ formuluje desaťročia neskôr Odo Marquard tézu svojho učiteľa Rittera (Marquard, 1976, s. 143 – 144). V smiechu sa ukáže príslušnosť tých, čo sa cítia vylúčení, preto smiech môže pôsobiť ako integračný mechanizmus. Ritterovu teóriu možno hodnotiť ako model relativizovania platných normatívnych štruktúr subverzívnymi prvkami komického. Týmto sa do makroteórie kontrastu dostáva dôležitý dialogický moment (porov. Schwind, 2001, s. 381).

V nemeckom teoretickom priestore sa súvislosťou medzi komickým a normou zaoberali viacerí vedci. Z rovnakého obdobia ako Ritterova štúdia pochádzajú pozoruhodné výskumy jedného zo zakladateľov filozofickej antropológie Helmutha Plessnera usilujúceho o spojenie empirických a filozofických pozícií. Plessner vo svojom často citovanom diele *Lachen und Weinen* [Smiech a plač] z roku 1941 opisuje konflikt, ktorý vznikne konfrontáciou s niečím nezvyčajným a ktorý človek dokáže vyriešiť iba smiechom. Smeje sa, pretože sa nedokáže vyrovnáť so spojením zmyslu a nezmyselnosti. Fenomén komického vytvára ambivalentnosť, nevyznačuje sa síce protikladnosťou, ale paradoxnosťou. Jediná cesta, ako sa s komickým vyrovnáť, je smiech, ktorý Plessner rovnako ako plač interpretuje ako osamostatnenie tela. Keď človek nie je schopný intelektuálne reagovať, prevezme odpoveď na hraničnú situáciu jeho telo. „Excentrická pozícia“ umožňuje človeku vnímať seba a svoj svet „ako ohraničený a otvorený zároveň, dôverne známy a cudzí, zmysluplný a nezmyselný. V tomto ‚zároveň‘ spočíva jadro komiky“ (Plessner, 1950, s. 122). Ak sa smejeme z rozpakov alebo dokonca zo zúfalstva, paradoxnosť spočíva v tom, že sme si vedomí nutnosti a zároveň nemožnosti zvládnuť danú situáciu. Paradoxnosť komického musíme akceptovať, pretože

ju máme názorne pred sebou, ale kvôli nemožnosti názorne zažitého neberieme komické vážne, zostávame nezúčastnení, a preto schopní pociťovať veselosť. Náš smiech v komickej situácii pramení z veselej bezradnosti. Plessner pritom rozlišuje dva typy smiechu – výsmech a humoristický smiech. Vo výsmechu sa hranice zatvárajú, v humoristickom smiechu ich človek otvára, v ňom sa smiechom ničoho nezbavuje, ale, naopak, niečo si smiechom osvojuje.

Podľa Plessnera hrá komické s normou istú dialektickú hru, možno ho uchopiť iba cez normatívny poriadok, pričom však súčasne vnímame demontáž poriadku. Recipient vnáša do textu normu vo forme svojich očakávaní, ale aj v tomto prípade sa norma sa prejaví často až pri jej porušení. Normy samotné pritom podliehajú zmene: „Čo spoločnosť považuje za komické, na čom sa smeje, to sa v priebehu dejín mení, pretože to patrí k zmene normatívneho vedomia“ (Plessner, 1950, s. 117).

Ešte pred Freudom a štyri desaťročia skôr ako Ritter a Plessner opísal nemecký psychológ a estetik Theodor Lipps vo svojej psychologicko-estetickej teórii *Komik und Humor* [Komika a humor] (1898), ako človek najskôr berie paradoxnosť komického vážne. Komické nás zarazí, robí bezradnými, ale predsa len mobilizujeme svoju vnímavosť, aby sme sa s ním vyrovnali. Keď však pochopíme nezmyselnosť nášho konania, komické prestávame brať vážne. Naša mobilizovaná vnímavosť zostáva nevyužitá a tento fyziologický zisk nám prináša potešenie. Práve z tohto ušetreného psychického vypätia pramení aj podľa Sigmunda Freuda energia smiechu. Lipps ponúka vo svojom koncepte tiež podnetné rozlíšenie komiky a humoru. Komiku situuje do sféry myšlienok, imaginácie, humor do sféry emócií, afektivity.

V druhej polovici 20. storočia rozvíja mnoho nemeckých vedcov načrtnuté teórie ďalej. Viacero podnetných, prevažne literárnoteoretických modelov zozbieral vo svojej publikácii *Das Komische* [Komické] z roku 1976 významný literárny vedec tzv. kostnickej školy Wolfgang Preisendanz. Komickosť je v nej chápaná ako strešný termín a ako vzťahový, kontextový, na kultúrnych kódoch stavajúci fenomén. Spomeňme aspoň niektoré z množstva teoretických konceptov obsiahnutých v monografii.

Wolfgang Iser (1976, s. 399) vo svojej štúdii odporúča nahradiť otázku, čo je to komickosť, otázkou, aká je funkcia komickosti. Vychádza z toho, že v komickosti sa pozície navzájom negujú alebo aspoň spochybňujú, takže tento vzťah spôsobuje vzájomné zrútenie pozícií. Každá pozícia spôsobí prevrhnutie tej druhej. Kolaps jednej pozície nemusí síce nevyhnutne znamenať triumf druhej, ale vzniká reťazová reakcia. Na jej konci je už spochybnená akákoľvek istota hodnotenia. Prevrhnutá pozícia umožní totiž vidieť na tej druhej niečo, čo zdanlivo triumfujúcu pozíciu dostane do rovnako vratkej polohy, „pretože jej triumf bol možný iba dovtedy, kým negovaná pozícia bola tým, čím bola“ (Iser, 1976, s. 400). Pre recipienta sa tým stráca prehľadnosť pozícií, čo sa prejaví ako zarazenie a nakoniec smiech. Kognitívne a emotívne schopnosti recipienta, pomocou ktorých sa zvyčajne vyrovnáva so situáciami, sú v tejto situácii preťažené a zlyhávajú, telo preto reaguje smiechom, ktorý má zahnať strach z nezvládnutej situácie. Smiechom nadobúdame stratený odstup naspäť. Rôzne formy komickosti sa pritom odlišujú stupňom preťaženia kognitívnych a emotívnych schopností recipienta a teda aj intenzitou smiechu (Iser, 1976, s. 400 – 402). Iser vo svojej koncepcii vlastne opisuje mechanizmus podobný bachtinovskej smiechovej kultúre, vnímanej ako kultúra ambivalencie, teda ako perspektíva, v ktorej sa protikladnosť protikladov stáva irelevantnou (porov. Bachtin, 1987).

Koncept solidarizovania pomocou komických prostriedkov nájdeme v modeli Wolfa-Dietera Stempela. S odvolaním sa na Freudove myšlienky opisuje Stempel funkciu ironie ako solidarizovanie medzi prvou osobou (rozprávač) a treťou osobou (publikum) proti druhej osobe, ktorá je objektom ironického zosmiešnenia. Druhou osobou pritom môže byť aj skupina, inštitúcia atď. (Stempel, 1976, s. 213). Tretia osoba funguje ako partner, ktorý v tomto „neúprimnom“ rečovom akte musí byť vždy prítomný, prvá a druhá osoba sa však môžu spájať do jednej (v prípade sebaironie).

Sociálna funkcia smiechu spočíva podľa Wolfa-Dietera Stempela v solidarizovaní prvej a tretej osoby ex negativo, v procese ktorého rozprávač získa publikum na svoju stranu tým, že ho „podplatí“ smiechom. Ironická výpoveď je spojená s väčšou či menšou agresiou, ktorú nedokáže zakryť ani vtip. Ako tretia osoba preto podľa Stempela prichádza do úvahy iba ten, kto nie je s druhou osobou solidárny a ani natoľko spojený, aby ho práve agresia podnietila k solidarite s ňou (Stempel, 1976, s. 219).

Podobne Hans Robert Jauß (1976, s. 361 – 371) rozlišuje medzi „smiechom s hrdinom“ a „smiechom z hrdinu“ a postuluje tri funkcie komiky: oslobodenie od platných noriem, protest proti týmto normám a solidarizovanie so stojacim mimo normy.

Sám Wolfgang Preisendanz v monografii predovšetkým rozvádza myšlienky Joachima Rittera, podľa ktorých smiech síce zviditeľňuje jednotlivcov vylúčených z určujúceho životného poriadku, zároveň však odhaľuje obmedzenosť vylučujúceho princípu. Práve v smiechu sa prejavuje súvislosť vylúčeného s poriadkom, založeným na vylučovaní (Preisendanz, 1976, s. 163). Preisendanz tiež skúma komickosť v spojení s historickou skúsenosťou. Komickosť v stvárnení dobových udalostí je podľa neho nenahraditeľná, ak má literárne dielo uchopiť nesúrodosť medzi bezprostrednou, osobnou skúsenosťou a historiografickým chápaním dejinných udalostí. Stredobodom komického stvárnenia dobovej histórie teda nie je to „oficiálne platné“, to, čo sa očakáva od historika, naopak, je ním to „oficiálne ničotné“.

Na konci 20. storočia sa spektrum teoretických výskumov v Nemecku ďalej diferencuje. Susanne Schäferová (1996) vychádza vo svojich teoretických úvahách o kultúrnych špecifikách komického a o možnostiach komického v interkultúrnej komunikácii z recepčnej estetiky, pričom využíva explikačné vzorce psychológie vnímania a pragmalingvistiky. Pojmy „cudzie“ a „komické“ usúvzťažňuje Schäferová pomocou logických, sémantických a pragmatických kritérií. Komické nevníma ako jednopólový, monocentrický fenomén, ale opisuje jeho štruktúru ako interferenciu dvoch pólov pomocou pojmového páru z celostnej psychológie „figure“ a „ground“ (Schäfer, 1996, s. 93 – 99). Komické v autorkinom vnímaní nie je lingvisticky opísateľný fenomén, ale forma interakcie, ktorú možno vnímať ako „komunikatívnu anomáliu“ (Schäfer, 1996, s. 110).

Dieter Lamping sa vo svojej štúdii *Ist Komik harmlos? [Je komika neškodná?]* (1996) vracia k jednej z elementárnych otázok teórií komiky, k otázke vlastností predmetu komiky. Lamping odmieta Aristotelovu a Platónovu podmienku bezbolestnosti a neškodnosti toho, na čom sa smejeme. Ak sa nejaký objekt javí ako komický, nie je takým objektívne – pre každého, v každom čase, v každej situácii. To iba jeden subjekt považuje v určitej situácii za komický určitý objekt, ktorý iný subjekt na tento účel vyprodukoval alebo zmanipuloval (Lamping, 1996, s. 93 – 94). V literárnych textoch to nie je v prvom rade objekt umeleckej tvorby, ale najmä spôsob sprostredkovania, stvárnenia, odkiaľ sú vysielané komické signály. Ale aj ak chápeme komickosť ako výsledok istého princípu spracovania, nesmieme nechať nepovšimnutým poznatok, že komika je fenoménom vnímania a je viazaná na historický, kultúrny, sociálny a individuálny kontext recipienta.

Bonnský romanista Rolf Lohse (1998) sa pokúša postaviť svoj model komickosti na jej transgresívnej štruktúre, komickosť vníma ako prekračovanie hraníc bez rizika hroziacich sankcií alebo konzekvencií. Lohse vychádza z toho, že existuje toľko prejavov a podôb komického, koľko existuje narušiteľných hraníc. Ak komické prekročí neprekročiteľné hranice, napríklad v prípade čierneho humoru, musí signalizovať, že ide o neškodnú, nevinnú transgresiu.

Komickosť môže človek využívať ako možnosť kontrolovať a znevýznamňovať normy všetkého druhu a súčasne zaujať tabuizované alebo v oficiálnom diskurze nežiaduce pozície. „Veci, ktoré protirečia aktuálnym vládnucim diskurzom, sa pod ochranným štítom nevážnosti dajú vysloviť“ (Lohse, 1998, s. 38). Tým, že komickosť ukazuje hoci iba dočasné prekročenie platných hraníc, môže pôsobiť oslobodzujúco až subverzívne a iniciovať dlhodobejšie spochybnenie obmedzujúcich

noriam. Na druhej strane si podľa Lohseho práve prekročením hraníc uvedomujeme, kadiaľ hranice prebiehajú, a môžeme sa nanovo orientovať, teda aj stabilizovať hranice. Preto má komickosť ambivalentný charakter. Môže slúžiť ako orientačný prostriedok v aktuálnej situácii, ale môže byť aj fenoménom prispôsobovania sa (Lohse, 1998, s. 39). Lohseho model má tiež ambíciu vysvetliť enormnú premenlivosť komickosti. Tak, ako sa historicky vyvíjajú hranice, normy, pravidlá ľudského konania, myslenia a jazyka, tak sa vyvíja aj komickosť, jej formy aj teórie.

3 Komická reflexia minulosti v literatúre po roku 1989

Podoby nemeckej literatúry po roku 1989 ponúkajú množstvo podnetov pre uvažovanie o úlohe a funkciách komiky v literárnej praxi. Predovšetkým rôzne teórie inkongruencie a teórie relaxácie sa dajú aplikovať pri konkrétnych analýzach literárnych textov, ktoré reflektujú spoločenské zmeny.

„Oficiálne platným“ je pritom bezpochyby historicky významný pád Berlínskeho múru a politické zjednotenie Nemecka, ako aj náročný proces vnútorného zjednocovania štyri desaťročia rozdelenej krajiny. Na jednej strane nachádzame historiograficky dôležité a významné udalosti, na druhej strane osobnú historickú skúsenosť v celej svojej difúznosti a heterogénnosti. Ak v súlade s teóriami inkongruencie predpokladáme, že disproporcie a neprimeranosť sú predmetom i výrazovou formou komickosti, otvára práve pohľad na proces nemeckého zjednotenia komické perspektívy. Človek si s ambivalentnými javmi nedokáže poradiť vážnymi prostriedkami, preto siahá po rôznych formách komickosti. Najmä groteska sa často chápe ako dôležitý prostriedok vyjadrenia neistoty vyplývajúcej zo zlomových krízových situácií.

S istým časovým odstupom je možné konštatovať, že literárna reflexia nemeckej minulosti zo zmenenej historickej perspektívy je dominujúcou tendenciou literatúry po roku 1989 a že sa pri tematizovaní minulosti rozdeleného Nemecka odlišuje kultúra spomínania západonemeckých a východonemeckých umelcov. Časový zlom v polovici deväťdesiatych rokov prináša nezanedbateľný kvantitatívny nárast diel so skúmanou problematikou a zároveň signalizuje istý obrat v estetických prístupoch k téme zjednotenia, najmä obrat k rôznym podobám komickosti. Komický obrat možno vnímať tiež ako súčasť odklonu od výlučnej vážnosti a súčasť prekračovania hraníc medzi „vyššou“, „vážnou“ a „zábavnou“, „nižšou“ literatúrou, približovania sa literatúry k čitateľovi či prispôsobovania sa mediálnym podmienkam.

Obrat ku komickosti, pochopiteľne, nemohol nastať „paušálne“ a nemožno ho generalizovať. Je iba prirodzené, že východonemeckí autori, ktorí v NDR zažili situácie, ohrozujúce ich život a existenciu, ako väznenie alebo drastické represie, nedokážu ani po rokoch nájsť odstup potrebný na satirické či parodické literárne spracovanie minulosti. Analýzy ich textov pomáhajú naznačiť, kde komické formy zlyhávajú a kde sú ich hranice.

Komické spracovanie minulosti rozdeleného Nemecka podnietilo diskusie o legitímnosti komických prostriedkov pri tematizovaní politického prenasledovania, činnosti tajnej služby či zločinov na prísne stráženej hranici znepriatelených blokov. Podľa kritikov v takýchto prípadoch zraňuje komika nedotknuteľné hodnoty a zľahčuje závažnosť zobrazeného. Fakt, že komickosť v stvárnení hrôz nemusí znamenať zľahčovanie hrôz, ale často vyvoláva polemiky a výčitky, by mohli potvrdiť rôzne príklady komického umeleckého stvárnenia fašizmu. Tam, kde sa komickosť spája s násilím a zdesením, je jej pôsobenie „difúznejšie, bizarnejšie, povážlivejšie, pochybnejšie a pohoršlivejšie“ (Vancea, 2000, s. 143 – 144). Ak je však komika skutočne oslobodzujúca, zostáva nevyhnutne vo vzťahu k tomu, od čoho oslobodzuje, a ťaží z vedomia toho, čo už neplatí (Henrich, 1976, s. 389). Takto možno vnímať aj komické stvárnenie činnosti východonemeckej tajnej služby a jej spolupracovníkov. Smiech a hrôza sa tu často prelínajú, čím sa umocňuje provokatívny kontrast.

Literatúra:

- BACHTIN, Michail M. 1987. *Rabelais und seine Welt : Volkskultur als Gegenkultur*. Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von R. Lachmann. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1987. 546 s. ISBN 3-518-04708-6
- BORECKÝ, Vladimír. 2000. *Teorie komiky*. Praha : Hynek, 2000. 210 s. ISBN 80-86202-65-8
- FREUD, Sigmund. 1987. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Frankfurt am Main : Fischer, 1987 (= Gesammelte Werke, Bd. 6). 285 s. ISBN 3-10-022707-7. (Orig. 1905).
- GERNHARDT, Robert. 1988. *Was gibt's denn da zu lachen? Kritik der Komiker, Kritik der Kritiker, Kritik der Komik*. Zürich : Haffmans Verlag, 1988. 487 s. ISBN 3-251-00127-2
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. 1970. *Vorlesungen über die Ästhetik*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1970 (= Werke 15). 577 s. (Orig. 1835).
- HENRICH, Dieter. 1976. Freie Komik. In: PREISENDANZ, Wolfgang – WARNING, Rainer (Hg.): *Das Komische*. München : Wilhelm Fink Verlag, 1976 (= Poetik und Hermeneutik VII), s. 385 – 389. ISBN 3-7705-1426-2
- ISER, Wolfgang. 1976. Das Komische: ein Kipp-Phänomen. In: PREISENDANZ, Wolfgang – WARNING, Rainer (Hg.): *Das Komische*. München : Wilhelm Fink Verlag, 1976 (= Poetik und Hermeneutik VII), s. 398 – 402. ISBN 3-7705-1426-2
- JAUSS, Hans Robert. 1976. Zum Problem der Grenzziehung zwischen dem Lächerlichen und dem Komischen. In: PREISENDANZ, Wolfgang – WARNING, Rainer (Hg.): *Das Komische*. München : Wilhelm Fink Verlag, 1976 (= Poetik und Hermeneutik VII), s. 361 – 371. ISBN 3-7705-1426-2
- KANT, Immanuel. 1974. *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1974 (= Werkausgabe, Bd. 10). 461 s. ISBN 3-518-09243-X. (Orig. 1790).
- LAMPING, Dieter. 1996. *Literatur und Theorie : Über poetologische Probleme der Moderne*. Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht, 1996. 139 s. ISBN 3-525-01217-9
- LIPPS, Theodor. 1898. *Komik und Humor : Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung*. Hamburg – Leipzig : Voss, 1898. 264 s.
- LOHSE, Rolf. 1998. Überlegungen zu einer Theorie des Komischen. In: *Philologie im Netz*, [online], 4/1998, s. 30 – 42. [Citované 20. júl 2010]. Dostupné na: <http://web.fu-berlin.de/phin/phin4/p4t2.htm>
- MARQUARD, Odo. 1976. Exile der Heiterkeit. In: PREISENDANZ, Wolfgang – WARNING, Rainer (Hg.): *Das Komische*. München : Wilhelm Fink Verlag, 1976 (= Poetik und Hermeneutik VII), s. 133 – 151. ISBN 3-7705-1426-2
- PAUL, Jean. 1990. *Vorschule der Ästhetik*. Hamburg : Meiner, 1990 (= Philosophische Bibliothek 425). 538 s. ISBN 3-7873-0950-0. (Orig. 1804).
- PLESSNER, Helmuth. 1950. *Lachen und Weinen : Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*. München : Lehnen, 1950. 226 s. (Orig. 1941).
- PREISENDANZ, Wolfgang. 1976. Zum Vorrang des Komischen bei der Darstellung von Geschichtserfahrung in deutschen Romanen unserer Zeit. In: PREISENDANZ, Wolfgang – WARNING, Rainer (Hg.): *Das Komische*. München : Wilhelm Fink Verlag, 1976 (= Poetik und Hermeneutik VII), s. 153 – 164. ISBN 3-7705-1426-2
- RITTER, Joachim. 1993. Über das Lachen. In: DIETZSCH, Steffen (Hg.): *Luzifer lacht : Philosophische Betrachtungen von Nietzsche bis Tabori*. Leipzig : Reclam, 1993, s. 92 – 118. ISBN 3-379-01480-X. (Orig. 1940).
- SCHÄFER, Susanne. 1996. *Komik in Kultur und Kontext*. München : Iudicium, 1996 (= Studien Deutsch, Bd. 22). 222 s. ISBN 3-89129-132-9

Rozosmiať človeka je hotová veda alebo Podoby komiky v umeleckej literatúre. Edične pripravili Zuzana Bariaková a Martina Kubealaková. Banská Bystrica, 2010. [online]. © 2010. Dostupné na: <http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=4242> [http://www.fhv.umb.sk / katedry / KSJL / fotogaléria]

STEMPEL, Wolf-Dieter. 1976. Ironie als Sprechhandlung. In: PREISENDANZ, Wolfgang – WARNING, Rainer (Hg.): *Das Komische*. München : Wilhelm Fink Verlag, 1976 (= Poetik und Hermeneutik VII), s. 205 – 235. ISBN 3-7705-1426-2

VANCEA, Georgeta. 2000. Humor und Komik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 2000, 119, s. 133 – 145.

Adresa autorky:

Nadežda Zemaníková
Katedra germanistiky
Fakulta humanitných vied
Univerzita Mateja Bela
P. O. BOX 263
Tajovského 40
974 01 Banská Bystrica
Slovenská republika
email: zemanikova@fhv.umb.sk

HUMOROM A SATIROU ZA LEPŠIE ZAJTRAJŠKY – úlohy komična v slovenskej literatúre prvej polovice 50. rokov 20. storočia

Marián Kamenčík, SR

Katedra slovenského jazyka a literatúry, Filozofická fakulta, Univerzita sv. Cyrila a Metoda v Trnave, SR

Abstract:

This post maps the issue of satire from the perspective of Marxist aesthetics and ideology. We are trying to critically examine the capacity of basic ideological and aesthetic theses of socialist realism against the background of formation the satire genre. We prove that the Marxist theory of comic methodologically departs from those rules, which we also document. We also provide the context of art and social foundations of comics in the socialist society.

Kľúčové slová:

komika; humor; satira; marxistická estetika; socialistický realizmus

*„Je veľmi správne, že máme radostnú náladu.
Filozofia svetabôľu nie je našou filozofiou.
Nech trúchlia tí, čo umierajú a dokonávajú.“*

J. V. Stalin

Nekompromisné presadzovanie jedného dogmaticky a zjednodušene regulovaného dozoru formulovaného diktátom marxizmu-leninizmu, ktorý traktoval umelecky statické a interpretačne skreslené polohy skutočnosti, masívne zasiahol v 50. rokoch 20. storočia spoločenské a umelecké štruktúry aj na Slovensku. Jednou z ťažiskových opôr ideologickej paradigmy sa stáva umenie nadobúdajúce devízy manipulátora, ktorý maskuje ideologický zámer balansom estetických aspirácií. Je len samozrejmé, že tento vplyv sa úspešne habilitoval tlakom svojho nekompromisného gesta normatívu aj v oblasti literárnej činnosti. Smernice pre nové úlohy literatúry sa skrývali v reformnom snažení ideológie so zámerom meniť prirodzené estetické devízy literatúry a preinštalovať ich na služobný a poplatný prívěsok utilitárnych zámerov totalitnej praxe. Dochádza k dispozičnej alternácii funkcií literárneho diela. Ako neodvratný fakt sa ukazuje „nahradenie estetickej funkcie literatúry úlohami agitačno-propagačnými“ (Drug, 2001, s. 21).

Kontrolovaný rozptyl transideologického jadra centrálne regulovanou mocou zasahuje najrôznejšie oblasti ľudskej „sebarealizácie“, a tak nemôže vynechať ani umenie. Oficiálna moc si násilne osvojila najefektívnejšie prostriedky indoktrinačnej persúázie a vtlačila im nekompromisný manipulačno-dezintegračný ráz. Týmto spôsobom bezohľadnosť diktátu tvorby zneužila i prirodzenosťou brúsené ostrie humoru a satiry. Tento fakt má svoju historickú konkretizáciu a mimoliterárne zdôvodnenie. Kategórii komična nebol umožnený prirodzený imanentný vývin, ale jej tvorivo-realizačný záber musel rešpektovať politicko-ideologickú objednávku.

Záujem o komiku v našich podmienkach analogicky zrkadlí podobnú snahu realizovanú v Sovietskom zväze. Vychádzalo sa z názoru, že človek novej socialistickej spoločnosti potrebuje nielen „náročné“ a vážne umelecké formy, ktoré by mu zrozumiteľným jazykom sprehľadnili vyžadovanú ideologickú paradigmu, ale že potrebuje aj účinný a vysoko ideovo koncentrovaný humor a satiru. To mu malo napomáhať byť ostrážitým pred akýmkoľvek prejavom rezistencie a navyše dostal do rúk prostriedok, ktorým môže proti nežiaducim živlom zakročiť prudkým a zlostným výsmechom. Z týchto dôvodov za najúčinnější prostriedok výchovy nového socialistického človeka zvolila marxistická stratégia obligatórny žáner, a to satiru. Primárnou

požiadavkou marxistickej satiry je čo najzrozumiteľnejšie preukázať agresívny odpor a imunitu voči všetkému, čo ohrozuje socialistickú spoločnosť. Volanie po satire možno odôvodniť z jej koncepcného ustrojenia, a to predovšetkým stratégiou intenzívnej koncentrácie na objekt dopadu jej záujmu.

Už v roku 1952 ÚV KSČ uskutočnil sebaobrodzovacu akciu v oblasti literatúry a literárneho života, čoho výsledkom bol okrem iného (odhalenie a odstraňovanie schematismu v umení) aj intenzívny záujem o krátke žánrové útvary, kde dominantnú úlohu kvalitou i kvantitou mala zohrávať satira. Ozdravnú akciu umenia a v rámci neho i satiry predznamenávajú z domácich teoretikov najmä práce Jána Kalinu. Jeden z iniciačných textov tejto záujmovej proveniencie nazval *K niektorým otázkam slovenskej satiry* a vyšiel v 17. čísle *Kultúrneho života* v roku 1953. Neskôr svoju iniciatívu rozšíril a teoretický dlh satirickému žánru a fenoménu humoru spláca knihou *Bojové poslanie humoru a satiry* (1953)¹. Autor sa verne držal historických a spoločenských zreteľov, ktoré determinovali jeho prístup k spracúvanému materiálu. Dokladom tohto koncepcného ťahu je selekcia vývinu komiky v umeleckých prejavoch na komiku predsocietickú a socialistickú. Kalinov počin afirmatívne konvenoval s požiadavkami ideologickej moci (v nadväznosti na záväzné stanoviská XIX. zjazdu sovietskych komunistov a referát G. M. Melenkova o úlohách novej socialistickej satiry), a tak bol bezvýhradne podporený. To čo prekryla krátkozrakosť ideového aparátu, nemohlo uniknúť niektorým recenzentom knihy. Literárna kritika, nielen tá oficiálna² (A. Mráz, V. Petřík, J. Noge), ale aj opozičná (F. Vnuk) v Kalinovej práci odhalila a identifikovala mnohé nedostatky. Svedčí to o potrebe vnímať humor viac diferencovane, nie plocho, ako to ponúka Kalina vo svojej ideologickejšej motivovanej výpovedi. Potreba uplatniť túto korektívnu perspektívu vychádza priamo z centra oficiálnej teórie, a to je zároveň i znamenie toho, že humor, najmä ten, ktorého podoby boli dodatočne skresľované (ide o humoristické diela z predchádzajúcich období literárneho vývinu), má svoju vlastnú esenciálnu náplň a jeho služobné pridruženie k pragmatickým politickým potrebám je nefunkčné a samo o sebe komické.

Proklamovaný záujem o humor a socialistickú satiru vyvrcholil v novembri roku 1954 usporiadaním celoštátnej konferencie, ktorá bola súčasťou X. zjazdu KSČ v Prahe. V referátoch zazneli aktuálne požiadavky na podobu socialistickej satiry a vymedzilo sa jej akčné pole. Pri jej zadefinovaní sa kládol na prvé miesto dôraz, s ktorým má satira bičovať a zosmiešňovať javy parazitujúce na socializme alebo javy ohrozujúce jeho fungovanie. Tiež bola vyslovená požiadavka

¹ Kalinovo metodologicko-ideologické narábanie s pojmami humor a satira výstižne dokladuje bohatý ideologický arzenál prívlastkov, ktoré im pripisuje: „ľudový“, „masový“, „kolektívny“, „odbojný“, „bojový“, „budujúci“, „reakčný“, „ideový“, „stranícky“, „protiburžoázy“, „pokrokový“, „opozičný“, „vládny“ atď.

² A. Mráz kvituje vznik predmetnej publikácie, ktorá predznamenáva podobu satirického umenia v socialistickej spoločnosti a ideovo sa organicky zapája do neskôr rozvíjaných diskusií, ale na druhej strane sa nenecháva unášať Kalinovým oslavným pátosom vyzdvihujúcim ideologickejšie vlastnosti humoru a satiry. Mráz si všíma viac Kalinovu techniku spracovania materiálu a jeho hodnotenia. Kládol kritikovo pohľad je to, že obchádza do očí bijúci ideologický balast výpovede a skôr poukazuje na to, kde urobil Kalina systémové chyby pri zaradovaní jednotlivých diel do práce a pri ich výklade (pozri Mráz, 1954, s. 278 – 283). V podobnom duchu štylizujú svoju kritickú výpoveď V. Petřík a J. Noge. Závažný deficit Kalinovej knihy, okrem už spomínaných, vidia v nedostatočnej metodologickej pripravenosti, ktorá má za následok nesprávne pochopenie samotného predmetu výskumu, terminologickú rozkolísanosť a v neposlednom rade aj poplatný fakt – paradoxne je ním nedostatočné rešpektovanie marxistických kritérií umenovednej praxe (oddeľovanie literárnej tvorby od spoločenského diania a od historického determinizmu) (pozri Petřík, Noge, 1954, s. 4). Uvedené kritické výpady zároveň demonštrujú snahu literárnej kritiky preverovať najmä umelecko-tvarovú nosnosť diel a v menšej miere ich ideologickú angažovanosť. Na druhej strane názorovej platformy stojí napríklad B. Truhlář, ktorý v *Pravde* vysoko hodnotí Kalinovu knihu. Nezabúda pri nej vyzdvihnúť aktuálnosť témy, prehľadnosť a najmä akúsi ideovú záväznosť a normotvornosť. Aj táto krátka sonda naznačuje, akým spôsobom pracovala literárna kritika, čo si volila za predmet reflexie, ako ho uchopila a najmä v prospech čoho tak robila.

agilnej reakcie na kvantitatívny rast satirických diel³. Oficiálne pertraktovaná satira však mohla sústrediť svoj obnažujúci a výsmešný arzenál iba proti triednemu nepriateľovi, no na druhej strane rešpektovaním pravidla stranickosti bolo zrejme, že ani „tieň hany nesmie padnúť na čistý štít našej strany. Je jasné, že všetkým spisovateľom musí byť meno strany sväté“ (Procházka, 1954, s. 1)⁴.

Jednu z hlavných, kriticky artikulovaných teórií marxistickej komiky podrobil hlbšej reflexii Pavel Petr. Prostredníctvom konkrétnych interpretácií diel J. Haška a F. Kafku poukazuje na základné, dogmaticky formulované kritériá marxistickej komiky sovietskeho typu rozšírenej najmä vo východoeurópskych krajinách. Štúdiom teoretických prác J. Boreva, J. Elsberga, G. Bauma a W. Heiseho dospel k „univerzálnym“ kritériám marxistickej komiky (porovnaj Petr, 1985, s. 57 – 58):

1. Komika je subjektom historických zmien a je determinovaná len historickým hľadiskom.
2. Komika je bezvýhradne spojená s triednymi rozdielmi a je neoddeliteľná od sociálno-ekonomického rozvoja spoločnosti.
3. Komika v literatúre a umení je odrazom objektívnej reality.

Na pozadí týchto špecifik signalizuje P. Petr nesystémovosť komiky (najmä sovietskej a východonemeckej) v rámci marxistických estetických dogiem, pretože nerešpektujú teóriu odrazu a správajú sa antidialekticky.

Každá z uvedených konštitutívnych daností marxistickej komiky saturuje do popredia jednu z primárnych téz marxistickej filozofie a estetiky umenia. Sú nimi: dialektika historického materializmu (zmena spoločenskej faktúry), prekonávanie triedneho antagonizmu a iniciovanie teórie odrazu. Naznačované väzobné prepojenie humoru a marxistickej teórie umenia, respektíve praktické uplatnenie jeho devíz v rámci požiadaviek oficiálnych pokynov socialistického realizmu poukazuje na dve základné perspektívy centralizovaného korigovania funkcií humoru v umení 50. rokov 20. storočia na Slovensku:

Prvú môžeme nazvať afirmatívna, pretože konvenuje s predstavami oficiálnej ideologickej hegemonie a v druhom rade ide o kritickú perspektívu, ktorá identifikuje v zhubnom pôsobení zabehnutého systému rôzne ruptúry deštruujúce systém marxistickej komiky zvnútra⁵. P. Petr vymedzil konštanty marxistického umenia v podstate na základe uplatnenia univerzálnych kritérií komplexne kladených na estetické hodnoty socialistického realizmu. Preto i humor vo všetkých

³ Dokladom tejto mobilizácie sú početné súťaže pôvodnej satirickej tvorby (Súťaž na satirické hry), ktoré mali rešpektovať napríklad i nasledujúcu anotáciu: „Do súťaže sa prijímajú hry s ľubovoľným námetom, ktoré svojím satirickým ostrím bojujú proti starým a skostnatelým pozostatkom v našom živote, napomáhajú odstraňovať chyby a nezdravé zjavy v práci a potierajú buržoázne prežitky vo vedomí ľudí“ (Kultúrny život, 1954, č. 26, s. 4). Kvantitatívne dobová humoristická i satirická tvorba pookrila najmä v humoristických časopisoch (*Roháč*), no na druhej strane to bola satira málo kvalitná a vždy poplatná politicko-ideologickým potrebám. Esteticky a hodnotovo prepracovanejšie diela z tohto obdobia ponúka predovšetkým P. Karvaš a sčasti V. Mináč.

⁴ Ideovo-tematická základňa pôvodnej slovenskej satiry prvej polovice 50. rokov vyžadovala od autorov kriticky reflektovať a umelecky pranierovať:

– „západných supermanov a ich plány“, „zradnú emigráciu, jej lži“, identifikáciu „triedneho nepriateľa doma“;
– osoby ohrozujúce socializmus: absentéri, fluktuanti, frázisti, byrokrati, suchári, výrobcovia nepodarkov, komunálne podniky, sem-tam kádrovníci, ale i panikári, chvastoši, chameleóni. Tieto obmeny na predmet klasickej satiry, upozorňuje J. Noge, nemožno obchádzať, ale satiru treba odvážne posúvať ďalej a nezostávať iba pohodlne na úrovni najzjavnejších javov spoločenských nešvárův (pozri Noge, 1954, s. 7).

⁵ V tomto slova zmysle artikuluje A. Matuška kritické výhrady voči socialisticky naivnému a grotesknému zaujatiu satirou. Dokladuje to nezmyselnosťou polemiky o kladoch (napríklad o kladných postavách) v satire, ktorá podľa neho stojí v ceste satire ako žánru a tiež oslabuje jej ideovú nosnosť. Na druhej strane však poukazuje to, že naša satira 50. rokov 20. storočia má „krátky dych; potuluje sa zväčša po okraji, nemieri do čierneho, je ulízaná a príštipkárska, novinárska a ekvilibristická [...] nerobia ju poslaním, ale akosi profesionálne, po živnostensky...“ (Matuška, 1959, s. 98).

svojich žánrových a subžánrových polohách musí konvenovať s navodenou direktívou fungujúcou ako zvrchovaný imperatív.

Pri avizovaní druhej perspektívy musíme rozlíšiť dve roviny vnímania komiky v socialistickom prostredí. Primárna rovina artikuluje systém podmienok a požiadaviek na podobu komiky, ktorá musí rešpektovať základné ideologické piliere marxistickej teórie umenia. Čiže ide o to, aká má komika byť vzhľadom na vynucovaný tlak direktívnych požiadaviek, v kontraste s tým, ako sa v skutočnosti k týmto podmienkam vzťahuje, do akej miery ich rešpektuje a napíňa. Nemáme tým však na mysli vybočenie z určeného systému nejakým ilegálnym, subverzným alebo alternatívnym ťahom, ale dokázať to, že realizácia komiky v danom období porušuje práve ten direktívny systém, ktorý ju ustanovuje. Marxistická komika v tom najideálnejšom prevedení svojich „výstavných“ kvalít tak priamo ukazuje na nedostatky teoretického systému, z ktorého vzišla. Napríklad ide o falzifikovanie teórie odrazu, vychádzajúcu zo vzťahu materiálnej základne a nadstavby. Umenie i marxistická komika v rámci neho má byť stotožňovaná so skutočnosťou, s realitou. Táto forma umeleckého prenosu sa ustálila v pojme socialistický realizmus, ktorý treba v rámci umeleckej doktríny marxizmu považovať za jedinú možnosť hodnoverného zobrazenia skutočností. Socialistický realizmus je podľa marxistických teoretikov odrazom skutočnosti, často ideálnej skutočnosti (oslava socialistického zriadenia), alebo projekciou niečoho ešte nedosiahnuteľného, k čomu treba spoločnosť bezvýhradne nasmerovať. Práve časovo vymedzená kategória „nedosiahnuteľnosti“ úzko koliduje s problematikou teórie odrazu i s kategóriou komického najmä v satirickom prevedení. Ak je socialistický realizmus dosiaľ niečím nerealizovaným, to by znamenalo, že do istej miery predbieha základňu, dáva jej vzorový, modelový predobraz, aby sa mu mohla priblížiť. S ohľadom na túto metodologickú chybu je teória odrazu v poradí od základne k nadstavbe, neudržateľná (porovnaj Iser, 2009, s. 129). Kým tendencia akejsi predestinácie ideálnej skutočnosti v umeleckom uchopení socialistického realizmu vraví o porušení teórie odrazu z perspektívy preexponovanej ideality, ktorá v spoločnosti ešte nebola ustanovená a nemôže sa pravdivo umelecky zrkadliť, tak satira porušuje odrazovú mediáciu z opačného konca, a to spätnou korekciou prezentovanej (ukážkovej) ideality k dokladovaniu existencie javov, ktoré prekážajú jej úspešnej a legitímnej stabilizácii. Satira akoby hovorila o nemožnosti dosiahnuť spomínaný ideál socialistického realizmu. Ak existuje v spoločnosti priestor satiricky reflektovať negatívne spoločenské javy a protiideologické antagonizmy, tak ideálna triedna formácia ešte nebola ustálená. Keďže teória socialistického realizmu volá po takejto idealizácii, satira je práve tým paradoxným dokladom nedôslednosti samotnej teórie. A prečo satira nemôže jestvovať v ideálnej utopickej beztriednej spoločnosti? Pretože by podľa pôvodného určenia nemala už čo kriticky preverovať. Musela by zaujať novú kritickú perspektívu k existujúcemu spoločenskému systému.

A druhá vec je tá, že marxistická teória komiky odmieta intelektuálnu komiku pre komiku⁶, akési elitárske gesto samospasiteľnej komiky, keďže komika musí mať vždy pridružený úmysel, nadstavbu, musí transideologicky odpovedať na požiadavky ideologického regulačného jadra (porovnaj Žižek, 1999, s. 47). Musí to byť satira, ak aktualizujeme termín M. Šútovca, „špeciálnych funkcií“.

Pokiaľ existuje spoločenská potreba vlastniť inštitút satiry, tak úloha ideologického „dobývania“ ešte nebola naplnená, keďže disponovať satirou bez pridružených funkcií (čo by vlastne znamenalo ideologické znehybnenie a odzbrojenie satiry) marxizmus odmieta. Na prelome 40. a 50. rokov 20. storočia sa preto dostáva satira do paradoxnej polohy, na ktorú museli nositelia ideologickej moci

⁶ V tomto zmysle marxistická teória komiky diskvalifikuje niektoré tradičné teórie komiky. Za všetky spomeňme zatracovanie známej stati filozofa H. Bergsona s názvom *Smiech. Esej o význame komična*. Z marxistických hľadísk sa jej vyčíta neschopnosť smiechom zaujať stanovisko, odvádzanie pozornosti od sociálnych problémov, podceňovanie kritizovaného problému a ďalšie.

reagovať. Išlo v podstate o samotnú existenciu alebo neexistenciu satiry a tento spor mala rozhodnúť kritika tzv. „bezkonfliktovosti“ v tvorivej praxi. Na vzniknutú situáciu reagoval priamo marxistický vedecký aparát rozsiahlou diskusiou o typičnosti, satire a záporných zjavov v sovietskom umení, a to najmä myšlienkami A. Burova a jeho zdôvodnením nebezpečenstva plynúceho z teórie bezkonfliktovosti v socialistickom umení. Z našej strany sa do teoretického odboja proti tejto umeleckej tendencii položil J. Kalina. Teória „bezkonfliktovosti“ hovorí o tom, že humor „má zobrazovať iba radostnú podobu našich budovateľských úspechov a [...] má sa vyhýbať satirickému zosmiešneniu a karikovaniu charakterových a pracovných nedostatkov, lebo tieto už nie sú typické pre nášho človeka, budujúceho socializmus“ (Kalina, 1953, s. 3). Ak by socialisticko-realistický umelecký ideál rešpektoval uvedené premisy o zobrazovaní sveta nového, lepšieho človeka a prevychovanej spoločnosti, tak by to znamenalo úplne diskvalifikovanie satiry, pretože by už nebolo čo kritizovať a z čoho sa vysmievať. Bezkonfliktovosť socialistického umenia zároveň diskvalifikuje aj pravdivostný nárok teórie odrazu, ktorá by musela odrážať uskutočnený ideál spoločnosti, no tá je v tomto prípade stále len záležitosťou naznačovanej projekcie. A. Burov sa vyjadril ostro k pretrvávajúcej situácii v sovietskej komike: „Mimoriadnu škodu spôsobila táto ‚teória‘ umeniu satiry. Vlastne, pokiaľ ide o zobrazenie sovietskej skutočnosti, znamenala táto ‚teória‘ znemožnenie satiry“ (Burov, 1953, s. 7). Ak by satira odstránila triedne vykorisťovanie, tak potom nemôže byť v dejinnom slova zmysle k čomu opozičná a v podstate by sa stala z marxistického hľadiska nefunkčnou.

V roku 1952 prebehla u nás akcia zameraná na revíziu ideového poslania umenia, o ktorej sme sa už zmienili. Nadviazala na aktivitu sovietskych teoretikov⁷ pokúšajúcich sa vyjasniť tento problém. V rámci nej zazneli kritické slová v súvislosti s teóriou bezkonfliktovosti, pričom si i samotní držiteľia legitimity moci uvedomovali jej nesystémové dôsledky pre estetiku socialistického realizmu. Na uvedený problém sa nabaľuje riešenie ďalších čiastkových ideovo-estetických otázok. Sú nimi, pre satiru podstatné, otázky „typu“ a „konfliktnosti“. Z novej úlohy marxistickej komiky a satiry vyplýva povinnosť poskytnúť ideologický správny súbor umelecky spracovaných obrazov s vhodným rozložením pozitívnych a negatívnych javov, čiže treba zabezpečiť konfliktné pole realizácie satiry, a to nielen technikou zrkadlenia reality, ale aj využitím selektívnych postupov kladúcich dôraz na socialistickú perspektívu. Musela nastať preformulácia vzťahu opozície a pokrokovosti satiry. Ak literatúra zobrazuje komické javy a situácie, to znamená, že sa v nej odrážajú komické javy a situácie existujúce v objektívnej realite. Týmto ťahom nadobúda socialistická satira presne inštruované pokyny, ako oficializovať „konfliktnosť“ – podstatnú živnú pôdu pre satiru. Konfliktné pole legitimizovala nová satira z ideologických zdrojov marxizmu – boj proti všetkému zastaranému (nevyhnutnosť historického pokroku a výsmešne pokorenie „úpadkových“ historických epoch), proti triednemu antagonizmu, proti nepriateľským živlom atď.

Marxizmus vníma komiku ako historickým hľadiskom determinovaný subjekt. To znamená, že každá epocha si vytvára svoju „smiechovú kultúru“, „kultúru komična“ a z jednotlivých paradigiem prepúšťa iba to, čo dokáže niesť esenciu komiky ďalej a nedevaluje jej účinnosť. Preto nie všetko v historických epochách je smiešne stále a s rovnakou intenzitou pre každého, keďže rôzni recipienti nemusia byť schopní v dostatočnej miere absorbovať vzniknuté rozdiely a nejasnosti. Prirodzenosť tohto faktu marxizmus preveril teóriu historického vývinu epoch, a preto podľa tohto názoru komika tej ktorej epochy vždy uviazla v konkrétnom historickom bode. Pohnúť sa mohla až vtedy, ak dokázala vystúpiť proti aktuálnej sociálno-politickej formácii triedneho zriadenia, aby ho mohla rôznymi formami komična reflektovať, a tak postupne avizovať preklenutie k novej formácii. Je to zreteľný príklad toho, ako teoreticky ideálne vysvetliť aj pomocou teórie komiky výmenu

⁷ O správnych metódach rozvoja literatúry a satiry diskutovali sovietski teoretici na XIX. zjazde KS Sovietskeho zväzu.

historických epoch a konflikt ich protikladných charakterov. Marxistické teórie komiky pasovali práve satiru za významný nástroj, ktorý inicioval spoločenskú zmenu. Bola nositeľom „spoločenskej premeny, [...] realistického svetonáhľadu a kritiky javov zastaralých a strácajúcich spoločenskú funkciu, a zároveň ako obhajoba a predzvesť javov nových a v budúcnosti platných“ (Chorváth, 1953 s. 5). Intenzita utvrdzovania nového spoločenského ideálu vyjadruje priamu úmeru intenzite negovania starého. Aj bezkonfliktovosť protirečila jednej z téz socialistického realizmu, pretože nezobrazovala život v jeho revolučnom vývoji (pozri Burov, 1953, s. 7). Iba odstránením tejto plochosti vo vnímaní reality mohla marxistická estetika podporiť zákonitosť pohybu a vývoja na základe boja nového proti starému, odumierajúceho proti rodiacemu sa. Nová definícia satiry má potom aj takúto podobu: „Satira značí posmešnú báseň alebo prózu, ktorá chce bez milosti trestať prehnité spoločenské triedy alebo jej predstaviteľov, národ alebo spoločenské inštitúcie, zbaviť ľud úcty k nim a vybičovať ich hnev proti nim až do výbuchu hnevu. Satirický spisovateľ dáva sa unášať hnevom alebo až nenávisťou a robí to v znamení zdravších názorov, za víťazstvo pokrokových tried, inštitúcií atď., pod zorným uhlom lepšej budúcnosti. Satirická tvorba je teda už svojou podstatou revolučná“ (Chorváth, 1953, s. 7).

Agresívny impulz, ktorý má takto vnímaná satira spustiť môžeme zaradiť v rámci stratifikácie makroteórií komík do kompetencií teórie superiority (prevahy, nadradenosti). Táto teória vychádza z toho, že „příčinou či podstatou komiky je získávaní prevahy nad druhým, které probíhá jako zsměšňování protivníka. V této teorii je komika charakterizována určitou hostilitou, agresí, pohrdáním a nepřátelstvím“ (Borecký, 2000, s. 45). Kvality takto inštruovanej komiky dostávajú v rámci socialistického budovateľského boja ešte markantnejšiu podobu. Obdobne ladenú predstavu o satire kondenzovala v našej teoretickej proveniencii z obdobia normalizácie známa literárnoteoretická príručka *Teória literatúry* od Timofejeva a Turajeva. Saturujú Ščedrinov názor, podľa ktorého satira stojaca na „ľudovej pôde“ spojená s pokrokovým myslením „odhaľuje všetko staré, ideovo a historicky odsúdené na zánik a upozorňuje na jeho vnútornú neusporiadanosť, jeho úbohosť, vyjadrujúc nové potreby spoločenského vývoja“, aby takto satirik vystupoval ako „sudca stariny“ a „čistil tak cestu novému“ (Timofejev – Turajev, 1981, s. 210). Z odhaľovania „obludností“, „neudržateľnosti“, „odsúdeniahodnosti“ všetkého starého možno vyčítať úspešné aplikovanie tég historického determinizmu. Práve v procese reflexie triednej protirečivosti zrkadlí táto teória dejinnú pokrokovosť a všetko staré a archaické podlieha satire spojenej s tvrdým výsmechom a zničujúcou kritikou.

Marxistická teória komiky konštatuje, že komika je priamo spojená s historickými a sociálno-ekonomickými zmenami v spoločnosti. História nám tak ukazuje, že komickosť/komika je fenomén v podstate veľmi vágny vzhľadom k snahe ho historicky zadefinovať. Problém spočíva v tom, že každá historická perspektíva kladie dôraz na niečo iné a tým pádom niečo zakrýva, respektíve si nevšíma, a tak preferuje odlišný vzťah k tomu čo je komické a čo nie. Recepčia komického nás v historickom priereze učí toľko, že smiešne môže byť v každom civilizačno-kultúrnom časopriestore vždy niečo iné. Podobne sa správa aj paradigma marxistickej ideológie akcentujúca novú spoločenskú faktúru. V rámci nej ukladá humoru a satire špecifické „vyššie“ (nadstavbové) „konštruktívne úlohy“, ktoré zahŕňajú najmä odbojný charakter komiky, jej pokrokovosť, budovateľské perspektívy, schopnosť zaujať stanovisko (byť ideový), čím zabezpečuje jej revolučnosť, triednosť a straníckosť – ide o tzv. vládnu satiru.

Ak nejaký umelecký prejav komiky zo starších umeleckých epoch môže participovať na marxistickom rozvoji komiky, tak iba preto, že je k danému umeleckému artefaktu pridružený akceptovateľný interpretačný mód. Inak povedané, marxizmus radikálnym selektívnym ťahom v prvom kroku vyberá vhodné prejavy komična z histórie a následne v druhom kroku k nim pribaľuje svoj ideologický „manuál“ čítania. V našich podmienkach túto úlohu v prvej polovici 50. rokov vo

veľkej miere plnil edičný plán Hviezdoslavovej knižnice, kde vychádzali diela slovenskej literárnej klasiky a je samozrejmosťou, že sa tu objavili aj diela komického razenia. Ich posolstvo však bolo predjednané ideologickou manipuláciou v úvodných štúdiách ku konkrétnym textom. Príkladom môže byť hodnotenie Kalinčiakovho diela *Reštavrácia*, kde „humoristický tón“ textu „nijako neznižuje jeho sociálny a ideologický dosah o pomere sedliakov a zemanov“, pričom v tomto humornom i satirickom háve „odhaľuje triedne protirečenia spoločenskej skladby v Uhorsku...“ (Mráz, 1950, s. 19, 21). Ako vidno, literárna veda reflektujúca diela národnej literárnej histórie zvolila taktiku dodatočného inscenovania pomeru odmietavého postoja autorov k existujúcemu spoločenskému zriadeniu a dosadila pôvodne prirodzene fungujúce prostriedky komiky ako nástroj odmietavej reakcie za rozhodujúci činiteľ uvedomelého ideologického boja, hoci tomu tak vždy nebolo. Iný príklad je z tvorby J. Jesenského. M. Chorváth sa vyjadril, že „jeho kritika sa prejavuje vtipom, jeho nedôvera k spoločenskému zriadeniu humorom...“ a že jeho diela „sú dôležitým poučením pri prehodnocovaní zvyškov buržoáznej mentality, proti ktorej so zápalom bojujú“ (Chorváth, 1949, s. 11, 19). Podobne by sme mohli na tomto mieste spomenúť v rovnakých intenciách hodnotenú tvorbu J. I. Bajzu, J. M. Hurbana, J. Záborského, G. K. Zechentera-Laskomerského, M. Kukučína, J. G. Tajovského a ďalších. Takýmto spôsobom socialistická komika (humoristické a satirické prejavy) ustanovuje samú seba za jediného najkompetentnejšieho dediča satirických tradícií minulosti. Verejná agitácia za satirickú knihu, niekoľkodesaťtisícové náklady, ale i premyslená knihovnícka práca vo verejných knižniciach, či organizácia čitateľských súťaží mali zabezpečiť, aby sa „satira nevyhnutne stala súčasťou literárneho frontu, ktorý pomáha svojim dielom nielen rúcať staré, ale budovať aj nové“ (Noge, 1959, s. 290) a ako vhodný ideologický nástroj sa dostala do širokých más.

Úsilie za novú literatúru (humoristickú i satirickú tvorbu) sa realizovalo nielen usústavňovaním novej ideologickej platformy pomocou myšlienkovvej regulácie obsahu kníh, ale aj očistou knižného fondu od ideovo nespoľahlivej literatúry. Striktné pravidlá „hodnotovej“ selekcie stanovilo ministerstvo informácií a podľa neho sa mala riadiť väčšina ľudových knižníc v Československu. Obeťami neúprosnej očisty sa stali predovšetkým všetky druhy zábavného čítania. Potreby novej, výchovno-agitačnej teórie nemohla spĺňať „úpadková“ literatúra predchádzajúcich období a v rámci nej aj humoristicko-satirická spisba, preto tieto tituly cenzúrne postihovala a označila ich za tzv. „závadné typy“ (pozri Šmál, 2009, s. 64, 71). Bol vypracovaný pojmový aparát, ktorý slúžil ako mechanická klasifikácia nevhodnej literatúry. Škodlivý a zastaraný humor, ktorý nespĺňal oficiálne kritériá „skutočného, realistického umenia“, ale naopak realitu skresľoval, by sme mohli zaradiť podľa tejto klasifikácie medzi „únikovú“ alebo „brakovú“ literatúru. Tento typ humoristickej a satirickej literatúry nemohol koexistovať s nadstaveným programom budovateľskej kultúry. Cenzúrna aktivita mala za úlohu masívnu prevýchovu a radikálne prepísať ľudskú sebaidentifikáciu.

Záverom pripomenieme nemenej zaujímavý fakt v súvislosti s marxizmom a humorom, no tentokrát z inej perspektívy. Marxistická podoba naivného výkladu celej spoločensko-civilizačnej paradigmy socialistického zriadenia sa stáva vďačným predmetom ironizácie, humorného zobrazovania a satirického výsmechu. Podľa V. Boreckého to spôsobil retardačný trend, ktorý nivelizoval komiku v ironickej reakcii na „priblblou oficiálnu rétoriku“ (pozri Borecký, 2005, s. 201). Alternatívny ironický kód viedol svoj rez naprieč socialistickou spoločnosťou formou undergroundových a neoficiálnych iniciatív. Borecký uvádza rôzne podoby: surrealistické tradície humoru, patafyzická absurdná komika, explozionalizmus, kukuckizmus, paxizmus, tlapizmus, fekálizmus, umelecké zoskupenia šmidrovcov, somrákov, křížovníkov. Až po roku 1989 sa stala socialistická spoločnosť predmetom umeleckého zosmiešnenia celkom slobodne. Schematizmus tvorby socialistického realizmu môže oživovať diskurzívny čitateľ v ironickej reprodukcii autorov ako M. Lasica, S. Štepkú, V. Klimáčka, M. Janouška a iných (porovnaj Marčok a kol., 2004, s. 88).

Literatúra:

- BERGSON, Henri. 1966. *Smiech. Esej o význame komična*. Bratislava : Tatran, 1966. 149 s.
- BORECKÝ, Vladimír. 2005. *Imaginace, hra a komika*. Praha : Triton, 2005. 348 s. ISBN 80-7254-503-5
- BORECKÝ, Vladimír. 2000. *Teorie komiky*. Praha : Hynek, 2000. 212 s. ISBN 80-86202-65-8
- BUROV, A. 1953. Smiech – zbraň v boji nového proti starému. In: *Kultúrny život*, 1953, č. 3, s. 7 – 8.
- CHORVÁTH, Michal. 1949. Predslov. In: JESENSKÝ, Janko: *Pani Rafiková a iné*. Martin : Matica slovenská 1949, s. 9 – 24.
- CHORVÁTH, Michal. 1953. Úvodom. In: *Satira pomáha budovať*. Bratislava : Práca 1953, s. 5 – 10.
- DRUG, Štefan. 2001. Premeny umeleckého života po roku 1948. In: KOL. AUTOROV: *Umenie v službách totality 1948 – 1956*. Bratislava : Ústav slovenskej literatúry SAV, 2001, s. 17 – 38. ISBN 80-88746-13-2
- KALINA, Ján. 1953. K niektorým otázkam slovenskej satiry. In: *Kultúrny život*, 1953, č. 17, s. 3, 6.
- ISER, Wolfgang. 2009. *Jak se dělá teorie*. Praha : Karolinum 2009. 246 s. ISBN 978-80-246-1672-8
- MARČOK, Viliam a kol. 2004. *Dejiny slovenskej literatúry III*. Bratislava : LIC, 2004. 472 s. ISBN 80-88878-87-X
- MATUŠKA, Alexander. 1959. *Od včerajška k dnešku*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1959. 248 s.
- MRÁZ, Andrej. 1950. Predslov. In: KALINČIAK, Ján: *Reštavrácia*. Martin : Matica slovenská, 1950, s. 9 – 24.
- MRÁZ, Andrej. 1954. Ján Kalina: Bojové poslanie humoru a satiry (recenzia). In: *Slovenské pohľady*, roč. 70, 1954, č. 2 – 3, s. 278 – 283.
- NOGE, Július. 1959. Humor a satira v slovenskej próze. In: *Veselé prechádzky. Kniha slovenského humoru*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959, s. 286 – 290.
- PETR, Pavel. 1985. Marxist Theories of the Comic. In: PETR, Pavel – ROBERTS, David – THOMSON, Philip (eds.): *Comic relations – studies in the comic, satire and parody*. Frankfurt am Main – New York : P. Lang, 1985, s. 57 – 66. ISBN 3820482237
- PETRÍK, Vladimír – NOGE, Július. 1954. Prechádzka po záhrade humoru. Poznámky ku knihe Jána Kalinu „Bojové poslanie humoru a satiry. In: *Kultúrny život*, 1954, č. 26, s. 4.
- PROCHÁZKA, Miro: K niektorým otázkam slovenskej satiry. In: *Kultúrny život*, 1954, č. 46, s. 1, 3.
- ŠMÁL, Petr. 2009. *Soustružníci lidských duší. Lidové knihovny a jejich cenzura na počátku padesátých let 20. století s edicí seznamů zakázaných knih*. Praha : Academia, 2009. 615 s. ISBN 978-80-200-1709-3.
- TIMOFEJEV, Leonid Ivanovič – TURAJEV, Sergej Vasiljevič (eds.). 1981. *Slovník literárnovedných termínov*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1981. 301 s.
- VNUK, František. 1965. *Sedemnást' neúrodných rokov. Náčrt dejín slovenskej literatúry v rokoch 1945 – 62*. Middletown, Pennsylvania, 1965. 303 s.
- ZELINSKÝ, Miroslav. 2007. *Texty a obrazy (stopy, které zůstaly)*. Ostrava : Protimluv, 2007. 144 s. ISBN 978-80-904049-0-8
- ŽIŽEK, Slavoj. 1999. *Mor fantázií*. Bratislava : Kalligram, 1999. 102 s. ISBN 80-71492-27-2

Adresa autora:

Marián Kamenčík
Katedra slovenského jazyka a literatúry
FF UCM v Trnave
Námestie J. Herdu 2
917 01 Trnava
Slovenská republika
email: mkamencik@gmail.com

II.

***Podoby komiky
v umeleckej literatúre
do konca 19. storočia***

PODOBY KOMIKY V BAROKOVEJ SLOVENSKEJ (NIELEN) LÚBOSTNEJ LYRIKE

Martina Kubealaková, SR

Katedra slovenského jazyka a literatúry, Fakulta humanitných vied, Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, SR

Abstract:

A paper was written within the project Variants of Comicality in Slovak Literature (VEGA, number 1/0505/08). It presents reflections on the comic and its manifestations in the texts of selected older Slovak literature, especially in love baroque poetry. We consider it humour when the contrast as the main structural element of the comedy represented in the text is built on the polarity of sexual differences – such as teasing between men and women, rivalry among women, etc. – which aims to satisfy the biological/physical needs. Once the nature of the contrast shifts into polarity of social stratification, including the processing of the same themes, such as hedonistic life of clergy, the mode of comic changes from humour to irony. Style of the texts under consideration corresponds to their objective and content. They are short in scope, often businesslike and reporting, simple poetic testimony is sufficient to show sentiment, feelings, thoughts or situations.

Kľúčové slová:

komika; humor; irónia; ludizmus; poklesok; polarita pohlavných diferencií; polarita sociálnej stratifikácie; úľubostná poézia; staršia slovenská literatúra; barok

Azda sa veľmi nepomýlime, ak povieme, že v širšej verejnosti, pravdepodobne aj kvôli staršej pedagogickej praxi, prevláda predstava o „temnom baroku“, ktorého „tmu“ spôsobovala jednosmerná orientácia na Boha. Východisko z renesančnej krízy a z neutešenej spoločenskej situácie, ktorú spôsobila mimo iného 30-ročná vojna, turecké vpády, stavovské povstania, protireformácia ako reakcia na reformáciu, ktoré možno opísať aj ako stav pesimistický, pochmúrny, bolestivý, útrpný, hľadalo obdobie baroka v opätovnom návrate k transcendentu, k viere v Boha. Avšak barok je vo svojich znakoch vybudovaný na protikladoch, antitézach, kontrastoch, nielen vo vzťahu pozemský svet a svet nadpozemský, ale aj vo vzťahu k možnostiam riešenia spomínanej krízy. Znamená to teda, že ak sa východisko hľadalo vo viere v Boha, vo vážnom prístupe k životným otázkam, súčasne na druhej miske barokových váh sa váži aj čosi „nevážne“?

Pri hľadaní odpovede bude asi najvhodnejšie pozrieť sa na spektrum barokovej literárnej produkcie. Ukáže sa, že je mnohopočetné i pestré, netvorí ho len duchovné texty, naopak, v porovnaní s predchádzajúcimi vývinovými fázami práve v období baroka vzrástol záujem o humornú, resp. v duchu dnes akceptovanejšej terminológie o komickú literatúru. Komické je budované na negácii – odmieta pravidlá, predpisy, stereotypy, ktoré majú smerovať k jednote, unisono mení na pluralitu, stavia sa do protikladu k ideovým paradigmám doby, vymaňuje sa z nich, popiera ich, odmieta ich, pričom to môže robiť vo viacerých polohách – napr. naivne, ironicky, humorne alebo až absurdne. Z pozície oficiálnosti voči komickým prejavom ide o rovnaký postoj – odmietanie. Akurát príčiny odmietania sú odlišné a môže sa to javiť ako postoj nepriateľský. Z nadhľadu je ale vhodnejšie konštatovať, že svet komiky nie je nepriateľom voči svetu vážnosti, ale predstavuje formu ventilu, uvoľňuje zovretie, v ktorom sa ocitá práve v dôsledku pravidiel a predpisov.

Kým prejdeme ku konkrétnym literárnym pamiatkam, je azda nutná ešte jedna poznámka. V laickej verejnosti sa pojmy humorný, žartovný, komický vnímajú synonymne a najčastejšou analógiou k nim je predstava niečoho vtipného, teda niečoho, čo nás rozosmeje – čo je

v korešpondencii s predstavou o relaxácii. Avšak v odborných diskurzoch ide v tomto prípade len o jednu z možných teórií komiky. Už pri výpočte štyroch polôh – naivita, irónia, humor, absurdita – tušíme, že za komickým prejavom, a teda aj za komickou literatúrou sa skrýva oveľa širšia škála – nie je to len láskavý/žartovný humor, ale aj irónia vrátane jej najvyššieho stupňa – sarkazmu, ktorá sa premieta do žánru satiry, paródie či invektívy, t. j. paškvilu. A obe tieto polohy miestami presahujú humorný sebaušmech a menia sa na absurditu.

Uvedené sa pokúsime demonštrovať na pozadí vybraných barokových literárnych pamiatok, najmä (ale nielen) prostredníctvom tematiky lásky – preto neobídeme lúboštnú lyriku, ktorá – možno pre niektorých paradoxne, ale v duchu naznačeného už azda nie tak prekvapivo – patrila medzi kvantitatívne najpestovanejší literárny žáner.

Nemožno začať inak ako akýmsi kódexom barokovej tzv. alamódovej lyriky, ktorú predstavuje báseň *Ach, tyranko, srdce mého*. Za označením alamódová sa skrýva francúzske slovo *a la mode*, vo význame podľa módy sa vynára vkus francúzskych dvorov a štýlovo sa obohacuje o cudzie slová typu *amant*, *adio*, *afekt*, *dáma*, *oferovať* (ponúkať), *akomodovať* (prispôbiť sa) a iné. Verše básne prezentujú lásku ako užialenú, ubolenú, trýznivú, tyranskú, falošnú, zradnú, nespravodlivú, klamnú, spôsobujúcu bolesť, utrpenie, žiaľ, súženie, chorobu a východiskom má byť smrť. Lyrický subjekt sa vyznáva, že už nikdy viac nechce milovať, pretože bolesť, ktorú cíti z nenaplnenej lásky, je nevyliciteľná. Amorov šíp, ktorý ho zasiahol, je napustený jedom. Ľutuje, že sa zamiloval, na jeho bolesť a sklamanie neexistuje liek, čo sa hyperbolizuje do jediného možného východiska – zanevrieť na lásku a hľadať vykúpenie v smrti.

*„Ach, zatmi se slunce, zatmi
na obloze nebeské,
nechtej již svítiti více
na to falešné srdce,
spál je, oheň, obrát v popel
to nezdarné stvorení,
nechať více nedodává
mému srdci súžení!“*

(*Ach, tyranko, srdce mého*... Podľa: Mišianik, 1964, s. 584)

V básni sa zreteľne identifikuje aj charakteristický barokový rétorický štýl s dominantou na pátos, ktorý sa dosahuje interjekciami na začiatku verša či v jeho vnútri a synonymickými znásobeniami – „*ach, umírám, ach omdlévám*“. Opakovaním motívu sa pátos umocňuje a súčasne vznikajú konvenčné obrazy *falešná milovnice*, *falešná panenka*, *falešné milování*, *falešné srdce* a iné.

Ide teda o príznačné barokové ponímanie lásky – láska medzi ľuďmi totiž vo fundamentálnych barokových antitezách patrí do sveta pozemského bytia a ak má byť pozemské bytie len utrpením, pretože skutočný život príde až po smrti, aj táto pozemská (vo význame (medzi)ľudská) láska musí mať zákonite len tie negatívne atribúty. Básne písané podľa tejto módy sú potom naplnené takýmito obrazmi, vytvára sa akási schéma alamódovej lásky, lyrický subjekt pôsobí neosobne a v skladbách dominujú konvenčné obrazy a motívy pochybnosti, utrpenia, falošnej lásky, obáv z rozchodu, sklamania, tajnej lásky a intríg závistlivcov a iných. Po prečítaní šiestej, siedmej nadobúdame pocit opakovaného čítania. Vzhľadom na množstvo zachovaných básni, dominantne anonymných, sa alamódová lúboštná lyrika vyčlenila a chápe sa ako samostatný žáner v rámci barokovej lúboštnej lyriky.

Alamódová lúboštná lyrika tak naprieč ustálenú, konvenčnú predstavu o baroku. Avšak už tušíme, že baroková lyrika je oveľa pestrejšia a práve vo väčšine svojich ďalších odtienkov bude

pravdepodobne dôkazom charakteristického antitetického barokového myslenia, nielen teda pozemské verzum nadpozemské, ale aj vážne a komické, ktoré sa nielen vyčleňuje proti sebe, ale sa v sebe aj spája v duchu latinského hesla „miešať žartovné, zábavné a vážne“ (iocia, ludicra seriis miscere). Preto ak tragický pátos alamódovej ľúbostnej lyriky nahradíme optimistickejšími ladeniami, vynorí sa nám hneď niekoľko skupín básní. Vychádzajúc z delení Jozefa Minárika¹, jedného z najznámejších slovenských prekladateľov a zostavovateľov antológií zo staršej slovenskej literatúry, ide o žartovnú, žartovnú lascívnu, žartovnú naturalistickú, parodickú, satirickú a paškvilovú poéziu. Jeho rozvrstvenie je určite inšpiratívne, avšak z hľadiska terminologického evidujeme napätie medzi staršími a novšími náhľadmi na komiku.

Smiech je prirodzená ľudská reakcia na veselé, ale aj neveselé stránky života. Záujem o smiech ako reakciu a z toho prameniaca záujem o príčiny smiechu majú interdisciplinárny a dlhodobý charakter. Napriek širokospektrálnemu skúmaniu sa však fenomén komického vzpiera univerzálnemu uchopeniu, o čom svedčí aj rozkolísanosť vnímania základných termínov tejto oblasti. Mohli by sme spomenúť viacero odborníkov, ktorí sa pokúšali a stále pokúšajú definovať, hierarchizovať a vzájomne usúvzťažniť pojmy ako humor, komika, ale uvedieme len jedno – Vladimír Borecký, ktorý v roku 2000 publikoval monografiu *Teoria komiky*, ktorá sa aktuálne javí byť z pomedzi doteraz známych teórií tou najkomplexnejšou. Spojením tejto teórie a Minárikových delení, teda aplikáciou mladšieho na staršie, dochádza aj k prehodnoteniu starších zaradení, ide v podstate o preskupenie v rámci okruhov vzhľadom na mód komickosti, na ktorom je budovaná tá-ktorá báseň. Metodologickou bázou tejto štúdie je teda bez výraznejších približovaní práve Boreckého teória komiky (In: *Teoria komiky*, 2000), pokúsime sa vychádzajúc z jeho terminologických vymedzení analyzovať vybrané barokové básne, a tým aplikácie otestovať jej limity.

Je zrejmé, že môžeme vylúčiť naivitu, pretože pri nej ide o nevedomé vytváranie komického, budeme sa predovšetkým pohybovať v konfigurácii humoru a irónie. Humor je podľa tejto teórie chápaný ako ironický výsmech, ktorý prechádza sebareflexiou, t. j. vzťahuje sa primárne na vlastnú osobu a až druhotne sa smeje na inom, ide napr. o postupy sebaíronie. Humor je teda vnímaný ako úsmevné, láskavé hodnotenie situácie, pri ktorej dochádza k presunom významových rovín. Iným príkladom je irónia, ktorá je vedome zameraná na nejaký predmet alebo proti nemu, či na nejakú osobu, jej cieľom je teda výsmech, posmech. Ak s nezmyslom operujeme zámerne, a tým prekračujeme humoristický sebavýsmech, hovoríme už o absurde. V materiálovom korpuse dostupných barokových básni budeme primárne uvažovať o aspekte humoru a irónie, pôjde teda o lascívno-erotickú poéziu, humornú poéziu, humornú naturalistickú poéziu, v móde irónie o parodickú, satirickú a paškvilovú. V niektorých prípadoch sú hranice pri takto vymedzenom ponímaní krehké, medzi vybranými básňami evidujeme aj presahy, preto niektoré z nich by sme mohli časťou svojho obsahu zaradiť do jednej skupiny, inou časťou do druhej skupiny. Už tu sa teda črtajú obmedzenia teoretických abstrakcií.

Poézia lascívno-erotická narúša tabuizované témy o pohlavných orgánoch, pohlavnom akte, o intímnych erotických situáciách, opisuje erotické špásovanie (dokonca aj duhovenstva, čo nás môže odkazovať napr. na Boccacciov *Dekameron* či jemu podobné texty), všima si mužskú impotenciu a slobodné dievčatá, ktoré otehotnejú, lákanie chlapcov dievčatami – ide teda o témy tvoriace bežnú súčasť života, len vzhľadom na sociálno-kultúrny kontext, ducha, atmosféru i filozofiu oficiálneho baroka sa o nich verejne nehovorilo, pretože tzv. prespanie sa či znevažovanie

¹ Ide o všetky jeho monografické a časopisecké práce venujúce sa barokovej literatúre vrátane antológií – konkrétnejšie údaje sú uvedené v zozname použitej literatúry.

statusu duchovného a pod. boli chápané ako hriech, z ktorého sa treba spovedať a kajať, nie ho verejne manifestovať.

V sérii kratších básní typu *S čím som sa narodila; Sem ku mne, ne ku nej; Ej, jačmeň, jačmeň, zelený jačmeň; Keď som išol podla mlyna, stichla, stichla* alebo *Išla Marína, išla Marína* aj so striedaním pohlavia lyrického subjektu môžeme odsledovať zmienené odtabuizovanie motívu pohlavného aktu či intímnych erotických situácií, ktoré sú vskutku podané necudne, dokonca aj ústami ženy, čo prudernejšia alebo aj ortodoxnejšia časť spoločnosti odmietala akceptovať. Môžeme tu vnímať ludické, hravé vyjadrenie, ktorým komika vybočuje z vážnosti s náznakom poklesku najmä ak ide o erotické scény či motívy, v ktorých vystupujú duchovní. Básne sú jednoduché, obrazne (trópicky) prázdne, ich rytmickosť stavia na základných schémach združeného a striedavého rýmu, najčastejším uplatneným prostriedkom je epizeuxa, príp. kontrast vo význame protirečenie, avšak napätie z ktorého sa uvoľňuje humorne (komicky).

„*Sem ku mne, ne ku nej,
lepšie u mňa než u nej.
Moja cukrom cukrovaná,
a jej peprom peprovaná.
Sem ku mne, ne ku nej,
lepšie u mňa než u nej.*“

(*Sem ku mne, ne ku nej*. Podľa: Minárik, 1984b, s. 91)

„*Ej, jačmeň, jačmeň, zelený jačmeň,
veru ťa, milá, tej noci načnem.’
,Ej, topol, topol, zelený topol,
dajže mi, milý, tej noci pokoj!’“*

(*Ej, jačmeň, jačmeň, zelený jačmeň*. Podľa: Minárik, 1984b, s. 89)

„*Keď som išol podla mlyna, stichla, stichla
videl som tam na minárki mnícha, mnícha.
Ja mu povím: ,Pomož Bože, mníše, mníše!’
On sa lepší na minárki kníše, kníše.*

*Čo som lepší naňho kričal: ,Mníchu, mníchu’,
to on lepší potrasoval s ricú, s ricú.“*

(*Keď som išol podla mlyna, stichla, stichla*. Podľa: Minárik, 1984b, s. 107)

„*Išla Marína, išla Marína
do cintorína, do cintorína,
pán páter za ňú, páň páter za ňú
s holbičkou vína, s holbičkou vína.
,Postoj, Marína, postoj Marína,
napi sa vína, napi sa vína,
budeš červená, budeš červená
jako kalina, jako kalina!’*

*,Nechcem, páň páter, nechcem, páň páter,
vašeho vína, vašeho vína,
lebo bych mala, lebo bych mala,
dcéru nebo syna, dcéru nebo syna.’“*

(*Išla Marína, išla Marína*. Podľa: Minárik, 1984b, s. 106)

Dve rozsiahlejšie básne – *Když sem včera to šťastí mel; Má milá ma velikú – ale čo²* – doložia, že tento typ poézie je predovšetkým založený na dvojmysle myšlienky a slovnej či obraznej hre, práve v tomto je ukryté „tajomstvo“ komického vyznenia. To je budované na napätí dvojmyselného verša („*Když sem včera to šťastí mel, / že sem, milá, tvoju videl –*“), ktorého účinok je paralyzovaný neutrálnym veršom („... *tvár nad ruže milejší*“), dôjde teda k momentu sklamaného očakávania, v ktorom tkvie komický efekt. Báseň *Když sem včera to šťastí mel* je zaujímavá aj svojou dialogickou povahou, v prvej časti ide o repliku muža, vyznávajúceho sa zo svojej lásky i túžby, druhá časť je odpoveďou ženy, ktorá v povahe dvojmyslu v ničom nezaostáva za svojím mužským partnerom.

„... *Já to musím vždycky vyznat,
že bych já tvoju skusil rád –
náchylnost jistú ku mne,
miluješ-li mne úprimne.
Tak se mé srdce nazdává,
že je vždycky hotová tvá –
láska úprimná ku mne,
potešení jedině...
... Já ťa ze srdce rada mám,
proto aj tebe vdečne dám –
okusit vernost k tebe,
a ty stískaj mňa k sebe.
Ništ o tebe skryté neznám,
vdečne moju odekrývám –
milost, lásku i vólu,
neb čo sa lúbí komu...“*

(*Když sem včera to šťastí mel*. Podľa: Minárik, 1984b, s. 103)

Humorná poézia s tematikou lásky je zameraná na posmechy a žarty či žartíky na adresu duchovenstva, manželského stavu, panien túžiacich po vydaji, matiek brániacim vo vydaji dcér, nešťastných ženáčov, na manželské hádky, ktoré zväčša súvisia s pijanstvom, čím sa od témy lásky posúvame k iným komicky spracovaným témam, ako je obraz zlej ženy, ťažký študentský život alebo sociálna tematika, či básne o tabaku, zvieratách, zlatej žile a pod. Jednoznačne prvenstvo (najmä čo do počtu) má ale ľúbostná lyrika. Ide primárne o monologické alebo dialogické formy budované na hravom, ľahkom, sviežom štýle, avšak pri niektorých básňach môžeme vidieť práve presah do absurdnosti. Príkladom sú básne *Mariš, Mariš, nebud' taká; Kdyby mňa bola moja matička; Já sem dobrý člověk, žena je zlá; Keď sem išol okolo vrát; Kúnšt ze starých báb mladé stvoriti*.

Humorná naturalistická poézia – si všíma jemne alebo drsne napríklad aj zadné partie ľudského tela, zobrazuje hádky ženy s opitým mužom, svadobné scény, od predchádzajúcej skupiny sa líši používaním expresívnych naturalistických spojení typu *rozkroj se srdce, rozdrap se riť*, v dialogických sporoch muža a ženy sa bežne objavajú expresíva typu *zesral bych te; nasral bych ti do huby; že si cufa (cundra); polib ty mne, kurvo, v riť* – samozrejme, z dnešného pohľadu by sme v týchto vyjadreniach, napríklad pri slove kurva, len ťažko hľadali niečo humorné, ale v kontexte barokovej literatúry ide o naturalistické výrazy, ktoré majú danú komickosť vyexponovať. Dalo by sa povedať, že práve tieto príklady demonštrujú jeden zo základných poznatkov – hoci sa prejavy smiechu vo svojej fyziologickej podstate nezmenili, príčiny smiechu sa menia s ohľadom na meniaci sa

² Upozorňujeme, že báseň *Má milá ma velikú – ale čo* pochádza pravdepodobne z neskoršieho obdobia, jej zaradením však dokumentujeme časovú nadväznosť na predmetnú tematiku.

referenčný rámec, v ktorom sa komické identifikuje. Jednoducho povedané, to čo je smiešne mne, nemusí byť smiešne niekomu inému a čo bolo komické niekedy, nemusí byť komické dnes a naopak.

Mimo lúboštnú tematiku sa humorná naturalistická poézia zameriava najmä na opisy ľudských exkrementov a na procesy ich tvorby, napríklad báseň *Najedla sa suchých hrušiek*, na princípe absurdnosti je vystavaná báseň *Jedna hranka, dve hranky*.

*„Najedla sa suchých hrušiek,
napila sa cmaru,
chtela sebe poskočiti,
ofrkla si sáru.“*

(*Najedla sa suchých hrušiek*. Podľa: Minárik, 1984b, s. 118)

*„Jedna hranka, dve hranky,
neber sobe zemanky.
Zemanka má bílu riť,
nechce, kurva, nic robiť.
Poslal som ju pec kúriť,
vypálila hneď pou riť.
Upekľ sem jej hus, prase:
,Srdce moje, merme se!
,Jak sa mám ja meriti,
keď ja nemám pou riti?
,Mám ja kuoru dubovú,
udelám ti riť novú.“*

(*Jedna hranka, dve hranky*. Podľa: Minárik, 1984b, s. 113)

Inú konfiguráciu komiky predstavuje irónia, ktorá, pripomeňme, je vedome zameraná na nejaký predmet alebo proti nemu, či na nejakú osobu, jej cieľom je teda výsmech, posmech. Zaradiť sem môžeme poéziu satirickú, parodickú a invektívnu, tzv. paškvilovú. Satira sa zameriava na odsúdenie nezdravých stránok života, buduje sa na odhaľovaní záporných javov a vzniknuté obrazy by mali vyvolať odpor. Jej súčasťou je preto zveličovanie komického. Z tematiky lúboštnej sa baroková satirická poézia sústreďuje – podobne ako humorná, ale v odlišnej kvalite za pomoci iných obrazov – na manželstvo, ženské vlastnosti a duchovenstvo, v širšom poňatí odhaľuje pokrivené ľudské charaktery, nastavuje zrkadlo sociálnej situácii, napr. vo vzťahu k biede študentov alebo nižších spoločenských vrstiev, najmä sedliakov a pod. Zo zachovaných textov sú to napríklad dve satirické básne – *Načo si sa oženila, lichota* a *Dobre jest býti páterom*. Ich cieľom – v porovnaní s humorným pólom zobrazenia týchto tém – už nie je pobaviť sa na skutočnosti, ale zosmiešniť. Opäť do hry vstupuje kontrast – očakávaného a reálneho –, na pozadí ktorého sa hodnotí, a tým odsudzuje a odmieta.

*„... Klobúk vlasy prerostajú – na psotu!
Nohavice sa pukajú – to psota!
Prsty z čižem vykúkajú,
tuhú zimu znamenajú – to psota!
Darmo hrdlo rozpínáme – na psotu!
Omočiť ho s čím nemáme – to psota!
Ludé tvrdí jako kamen,
zaspívajme všickni Amen – psotári psotní!“*
(*Načo si sa oženila, lichota*. Podľa: Minárik, 1984b, s. 160)

„Dobre jest býti páterom,
nemajú moc štrapaci s breviárom.
Na breviár nic nedbáme,
len se švárnym kišasonkám zaliečame...“

(Dobre jest býti páterom. Podľa: Minárik, 1984b, s. 182)

Popri satirickej poézii sa objavuje aj parodická. Jej základom je imitovanie a zosmiešňovanie určitého literárneho diela alebo autora, v barokovej parodickej poézii sa parodujú niektoré lúbostné básne (napr. *Horela lipka, horela*), ale najmä duchovné texty. Zachovala sa napr. naturalistická pieseň *Rozserme se s týmto telem*, ktorá využíva postupy pohrebných piesní, niektoré modlitby, ako napr. *Bože moj, Bože moj z vysokého neba* alebo *Otče, otče, otče náš* sa menia na lúbostné prosby. V prvej *Bože moj* je zreteľný ironický sociálny akcent, v druhej *Otče, otče, otče náš* sú to skôr postupy a obrazy, ktoré signalizujú viac humorné ako ironické poňatie. Tu sa črtá aj rozdiel medzi humornou a satirickou poéziou, o ktorom sa zmienime v závere.

Poslednú skupinu tvorí paškvil, t. j. na konkrétnu osobu zameraná satira, tieto adresné invektívy sa ale od našej témy (lásky) odkláňajú už výrazne, preto len konštatujeme ich existenciu.

„Bože moj, Bože moj z vysokého neba,
keď si mi dal zuby, dajže mi aj chleba!
Ale sa mi ešte jedna vec nelúbi,
že si mi dal chleba, ales' mi vzal zuby.
Babka moja, babka tiež žuvat nemože,
navráťže jej zuby, moj milý Prebože!“

(Bože moj, Bože moj z vysokého neba. Podľa: Minárik, 1984b, s. 150)

„Otče, otče, otče náš –
ach, moja panenka, jak se máš?
Zdravas, zdravas, zdravas si –
když ja k tobe prindu, rada si.
Anjeličku boží, strážce můj –
ty budeš moja a ja tvůj.“

(Otče, otče, otče náš. Podľa: Minárik, 1984b, s. 150)

Cyklus lascívno-erotických, humorných a humorno-naturalistických básní predstavuje humorný mód komiky. Zväčša je podaný ludicky, hravo, primárne sa v nich ukazuje polarita pohlavnej diferencie v tematizácii intímnych prvkov sexuality, humorne sa naznačujú poklesnutosť duchovných, čím sa síce znevažuje spoločensky akceptovaná norma o asketickom a nasledovania hodnom živote, avšak zneváženie je podané za pomoci takých obrazov, ktoré ešte nesmerujú k irónii, slúžia na pobavenie, ale nemajú ambíciu pôsobiť mravokárne, satiricky či priam sarkasticky. Humor v tomto cykle má aj špecifickú príchuť naturalizmu, ktorý expresívnymi prvkami hyperbolizuje a demaskuje priam absurdné situácie, ktoré zobrazujú sortiment ľudských exkrementov a predvádzajú proces ich vzniku. Lascívna erotická poézia nezaostáva za svojim označením. Necudné, nemravné erotické obrazy, založené na kontraste, štekliu predstavivosť napätím medzi navodeným obrazom a jeho následnou negáciou, sú však budované len na úrovni jazyka, nie prenesenom význame, čím sa znižuje ich estetická kvalita. Celkovo pri týchto textoch pravdepodobne nemožno uvažovať o type estetického vzťahu k životu, nejde v nich o utváranie umeleckej koncepcie života, ktoré rytmizujúco ludicky, expresívne alebo hyperbolicky odkazujú k realite odpozorovaného. Ich hlavnou a azda aj jedinou zbraňou pri konštruovaní (pomerne vratkých) základov estetickej koncepcie je jazyk, rytmus a kontrast.

V satirickej poézii sa už zreteľnejšie odtláča sociálno-kultúrny kontext, pretože reaguje na aktuálnu v týchto príkladoch sociálnu skutočnosť, už nie hravo, ale ostro odhaľuje problémy doby, v ktorých sa zrkadlí viac polarita sociálnej stratifikácie odkrývajúca konflikty a napätie prameniace z odlišných spoločenských statusov vyšších spoločenských vrstiev a duchovenstva oproti nižším spoločenským vrstvám. Preto sa pertraktujú témy nespravodlivosti, chudoby a biedy, ostro sa poukazuje na pôžitkárske žitie duchovných a pod. Výstavbové princípy však v zásade ostávajú tie isté, rytmus združeného rýmu a figúry, najmä epizeuxy, pri irónii ojedinele identifikujeme aj paronomáziu, epiforu, epanastrofu, uplatnené v snahe zdôrazniť myšlienku.

V zásade môžeme zhrnúť, že v prípade vytypovaných barokových básní v móde humornom i ironickom nie je možné uvažovať o presvedčivosti umeleckej (estetickej), len o tematickom ozvláštnení. Kým je kontrast ako hlavný výstavbový prvok tu prítomnej komiky budovaný na diferencii pohlaví (doberanie si muža a ženy, predbiehanie žien a pod.), ktoré smeruje k uspokojeniu biologickej potreby, ide o humor. Len čo sa charakter kontrastu posunie do polarity sociálnej (aj pri spracovaní tej istej témy, ako napr. pôžitkársky život duchovných), mení sa komický mód z humoru na iróniu. V prvom prípade ide primárne o uvoľnenie, v druhom o iné nasvietenie, a tým aj videnie skutočnosti, avšak vybrané básne dokladajú základnú teoretickú pojmovosť, hoci sa domnievame, že je to možné najmä pre už viackrát zmienenú absenciu vyššej estetickej úrovne. Zároveň, pojmy humor a irónia sú vo svojom jadre explicitne vymedzené a dostatočne odlišené, problémovšie situácie vznikajú pri rozptyle od jadra do priestoru, keď sa slovníkové vymedzenia začínajú dotýkať, či priam do seba prenikať. V nami skúmanom korpuse sa tak stalo iba v jednom texte, pri humornej paródii náboženskej básne, pri textoch esteticky presvedčivejších i rozsahovo väčších sa však odkrývajú závažnejšie ťažkosti vedeckého analytického uchopenia komických prvkov.

Príspevok vznikol ako súčasť riešenia grantového projektu VEGA č. 1/0505/08 *Varianty komiky v slovenskej literatúre*.

Literatúra:

- BERGSON, Henri. 1966. *Smiech : esej o význame komična*. Bratislava : Tatran, 1966. 152 s.
- BORECKÝ, Vladimír. 2000. *Teorie komiky*. Praha : Hynek, 2000. 210 s. ISBN 80-86202-65-8
- HARPÁŇ, Michal. 1994. *Teória literatúry*. Bratislava : ESA, 1994. 287 s. ISBN 80-85684-05-5
- KARVAŠ, Peter. 1980. *K problematike estetickej kategórie komického : Umelecké a spoločenské priestory hry Petra Zvona*. Bratislava : Výskumný ústav kultúry, 1980. 166 s.
- KENDRA, Milan. 2006. Stratégie modelovania komických disproporcií – sociologická perspektíva (J. Záborský: Panslavistický farár). In: *2. študentská vedecká konferencia : zborník príspevkov*. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2006, s. 390 – 399. ISBN 80-8068-511-8
- MINÁRIK, Jozef. 1984a. *Baroková literatúra*. Bratislava : SPN, 1984. 389 s.
- MINÁRIK, Jozef. 1984b. *Samopašná viola da gamba alebo Veselé piesne a verše, čo naši šibalskí dedovia, pradedovia a prapradedovia vyludzovali na šiestich figliarskych strunách*. Bratislava : Tatran, 1984. 416 s.
- MINÁRIK, Jozef. 1994. Skúšanie brka v staršej slovenskej literatúre. In: *Slovenské pohľady*, roč. IV + 110, 1994, č. 12, s. 20 – 33. ISSN 1335-7786
- MIŠIANIK, Ján. 1964. *Antológia staršej slovenskej literatúry*. Bratislava : SAV, 1964. 852 s.
- NAKONEČNÝ, Milan. 1997. *Encyklopedie obecné psychologie*. Praha : Academia, 1997. 436 s. ISBN 80-200-0625-7
- ŠTRAUS, František. 2005. *Príručný slovník literárnovedných termínov*. Bratislava : Spolok slovenských spisovateľov, 2005. 368 s. ISBN 80-8061-065-7

Rozosmiať človeka je hotová veda alebo Podoby komiky v umeleckej literatúre. Edične pripravili Zuzana Bariaková a Martina Kubealaková. Banská Bystrica, 2010. [online]. © 2010. Dostupné na: <http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=4242> [http://www.fhv.umb.sk / katedry / KSJL / fotogaléria]

TIMOFEJEV, L. I. – TURAJEV, S. V. 1981. *Slovník literárnovedných termínov.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1981. 304 s.

TIMOFEJEV, L. I. – VENGROV, N. 1956. *Stručný slovník literárnovedných termínov.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1956. 316 s.

VALČEK, Peter. 2000. *Slovník literárnej teórie A – J.* Bratislava : Spolok slovenských spisovateľov, 2000. 280 s. ISBN 80-8061-121-1

VALČEK, Peter. 2003. *Slovník literárnej teórie K – Ž.* Bratislava : Spolok slovenských spisovateľov, 2003. 324 s. ISBN 80-8061-151-3

VLAŠÍN, Štěpán (ed.). 1984. *Slovník literární teorie.* Praha : Československý spisovatel, 1984. 468 s.

Adresa autorky:

Martina Kubealaková
Katedra slovenského jazyka a literatúry
Fakulta humanitných vied
Univerzita Mateja Bela
P. O. BOX 263
Tajovského 40
974 01 Banská Bystrica
email: Martina.Kubealakova@umb.sk

VTIP V LATINSKOM BAROKOVOM EPIGRAME

Miloslav Konečný, SR

Katedra slovenského jazyka a literatúry, Filozofická fakulta, Univerzita sv. Cyrila a Metoda v Trnave, SR

Abstract:

What a wit means for the baroque epigrammatic poet can be presented by the Halapi's collection Epigrammatum moralium, aenigmatum ac tumulorum libri VII (Trnava 1745). Halapi finds the essence of his creative epigrammatic approach in intellectual playfulness. He realises it as play on words (the key Halapi's means being anagram, pun, polysemy, homonymy), and sophisticatedly paralogical reinterpretation of reality. The ironic or satiric expression of verses he doesn't feel like a necessity.

Kľúčové slová:

barok; duchaplnosť; epigram

Latinsky písaná literatúra bola na dlhé roky integrálnou súčasťou slovenských literárnych dejín, definitívne sa vytratila až v priebehu 19. storočia. Kvantitatívne zastúpenie latinských literárnych textov je najvýraznejšie v obdobiach, ktoré v našom kultúrnom kontexte spravidla zastrešujeme súhrnným pojmom staršia literatúra. Literárna veda sa dlhý čas pri výskume literárnych diel, ktorých vznik spadá do tohto rozsiahleho časového výseku, väčšmi sústreďovala na analýzu a interpretáciu textov v „národnom“ jazyku. Logicky z toho vyplynul akýsi macošský postoj k dielam realizovaným v latinčine, hoci tieto mali v daných obdobiach dominantné postavenie nielen z hľadiska kvantity, ale i kvality. Situácia sa začala meniť v ostatných približne päťdesiatich rokoch a zdá sa, že záujem o latinskú súčasť našich literárnych dejín neochabuje ani v súčasnosti, čoho dôkazom je napríklad čerstvo vydaná publikácia *Latinský humanizmus*¹.

Ak hovoríme o latinsky písanej umeleckej literatúre starších období, máme vždy na zreteli jej úzku prepojenosť s literatúrou antickou. Tak v obdobiach rozvinutej antickej literatúry, ako aj v humanizme či baroku patria medzi najfrekventovanejšie pestované žánre útvary príležitostnej a epigramatickej poézie, aspoň v malom počte sa objavujú v tvorbe azda každého latinsky píšuceho autora, či už ide o básnika, ktorý sa dokázal dostať do širšieho literárneho povedomia, alebo o spisovateľa, ktorý sa nikdy výraznejšie nepresadil. Produkcia krátkych poetických žánrov bola navyše vo forme nadobúdania „remeselnej“ poetickej zručnosti často aj súčasťou edukačného procesu. Iste i pod vplyvom týchto okolností sa s epigramom i s útvarmi príležitostnej poézie začali spájať pojmy ako stereotyp, epigónstvo, variovanie „opotrebovaných“ motívov bez originálneho vkladu autora. Aj napriek presvedčivému kvantitatívnemu zastúpeniu sa tak tieto žánre dostali na perifériu literárneho záujmu, čomu zodpovedá i fakt, že napriek zvýšenej prekladateľskej aktivite v ostatnom polstoročí, zacielenej na sprístupňovanie latinských literárnych diel, je do slovenčiny preložený len zlomok príležitostných alebo epigramatických textov². Smutným potvrdením povedaného je aj už spomenutá najaktuálnejšia z antológií mapujúcich texty staršej literatúry, *Latinský humanizmus*. Vynikajúca antológia reflektuje len obraz vážneho, vzdelaneckého

¹ *Latinský humanizmus*. Daniel Škoviera (ed.): Bratislava : Kalligram, 2008. ISBN 978-80-8101-136-8

² Okrem ukážok v antológiách staršej literatúry (Mišianik 1964, Minárik 1997) sa môžeme s epigramatickou a príležitostnou poéziou stretnúť aj v súborných vydaniach diel humanistických básnikov (Jakobeus 1963, Rakovský 1974, Koppay 1980). Opomenúť nemožno publikáciu Jesenskovci v 16. a 17. storočí (ed. Okál 1986), v ktorej sa objavujú preklady viacerých zozbieraných latinských textov príležitostnej poézie.

humanizmu. Treba súhlasiť, že táto jeho tvár je určite autentická, na druhej strane však necháva nepovšimnutými práve tie vrstvy umeleckej produkcie, v ktorých sa prirodzenejšie prezentujú autorské stratégie zacielené na hravosť či vtipnosť. Krátke poetické žánre, ktoré viacerí humanistickí či barokoví autori urobili primárnym predmetom záujmu, však pri analyzovaní poetiky daných období nemožno ignorovať – v oboch spomenutých obdobiach bolo vydané nemálo zbierok, ktoré zoskupujú výlučne žánre príležitostnej a epigramatickej poézie³.

Nazdávam sa, že práve epigramatická poézia je priestorom, v ktorom môžeme očakávať výraznejšie zastúpenie vtipnosti, hravosti. Hoci sa epigramatická komika v súčasnom čitateľskom povedomí často spája hlavne s prítomnosťou ironického, prípadne až satirického, sarkastického výsmechu, treba povedať, že irónia ani satira nie sú nevyhnutným ani rozhodujúcim atribútom epigramatického textu (aj keď sa v epigramoch vyskytujú pomerne frekventovane). Otázka čo presne rozumieť pod pojmami epigram a epigramatickosť je ostatne komplikovaná a dodnes nie je definitívne vyriešená⁴. Najčastejšie problémy presného žánrového vymedzenia epigramu spôsobuje jeho úzka prepojenosť s príležitostnou poéziou, ale aj slabá literárnodruhová a tematická ukotvenosť⁵.

Prvky, ktoré sa v nazeraní na epigram ukazujú ako konštantne prítomné v celých dejinách jeho vývinu, sú stručnosť a kondenzovanosť vyjadrenia. Akceptovať možno i predpoklady veršovanosti a jednosituačnosti. Dodám ešte, že rozlišujem medzi pojmami epigram a epigramatickosť, pričom epigramatickosť vnímam ako špecifický poetický spôsob vyjadrenia, zakladajúci básnickú výpoveď na prekvapujúcom, originálnom, hravom, nečakanom pointovaní, realizovanom na minimálnom možnom priestore (zdôrazňujem, že nezáleží na originálnosti a prekvapivosti námetu, ale na originálnosti a prekvapivosti jeho spracovania). Estetický zážitok sa tak zakladá najmä na rozumovom odhaľovaní skrytého, naznačeného významu. Epigramatickosť ako taká sa môže

³ Najvýznamnejším z týchto autorov bola venovaná aj zvýšená pozornosť literárnej vedy: poéziou Jána Sambuca sa dlhodobo systematicky zaoberá Z. Kákošová (najnovšie por. Kákošová 2010), poézii J. Bocatia venuje zvýšenú pozornosť M. Keruľová (najnovšie por. Keruľová 2009), básnické texty Jána Filického sa dostali do pozornosti H. Májekovej (najnovšie por. Májeková 2008). Ako výnimočnú možno v tomto smere vnímať konferenciu venovanú Jánovi Bocatiovi, ktorá bola v roku 2009 zorganizovaná v Košiciach a z ktorej vychádza i knižná publikácia *Poeta laureatus Ioannes Sambucus* (1569 – 1621).

⁴ Príkladom mimoriadneho úsilia venovaného žánrovému vymedzeniu pojmu epigram je práca L. Štěpána *Polská epigramatika. Žánry fraška a epigram ve spektru malých literárnych forem* (1998), ktorá sa pokúša o syntetický pohľad na problematiku epigramatickej literatúry, najmä v poľskom a českom literárnom kontexte. Za cenné v tejto práci považujem predovšetkým podrobné vyselektovanie žánrov epigramatike geneticky blízkych a hľadanie ich styčných bodov a odlišností voči epigramu (objavujú sa tu napr. bájka, podobenstvo, príslovie, gnóma, porekadlo, hádanka, maxima, sentencia, aforizmus, anekdota, facécia). Otvára sa tak rozsiahla oblasť žánrov komplikujúcich jednoznačné vymedzenie pojmu epigram. Charakterizácia len pomocou stručnosti, kondenzovanosti a nápaditosti sa autorovi ukazuje ako nedostatočné. Na konkrétnych citáciách však možno ilustrovať, ako sa Štěpán pri svojej snahe o pregnantné postihnutie žánrových hraníc neraz dostáva do rozpakov: „Odpověď na otázku, kdy se epigramatická bajka stane epigramem, či spíše fraškou, však není vůbec jednoduché“ (1998, s. 36); inde: „Samozřejmě, že nejbliž epigramatickým žánrům jsou přísloví – epigramy (epigramatická přísloví)“ (1998, s. 41). Po vyčerpávajúcim prehľade dejinného vývinu skúmaných žánrov sa napokon dopracuje v podstate k slovníkovej definícii pojmu epigram: „V antickém Řecku se epigram stal vhodným verbálním nosičem zpráv, strohých informací, římská etapa posílila jeho satirické a panegyrické prvky. V raněkřesťanském období slouží spíše k zábavnědidaktickým účelům, ale neoficiální tvorba začíná mít stále větší význam politický a publicistický. A zvolna se ustalují kritéria a prvky, které se staly základem žánru epigramatiky novodobé: miniaturní rozměr, veršová forma, koncentrovaný výraz, vtipný jednosituační obsah, dichotomie konstrukce a překvapivá pointa“ (1998, s. 65).

⁵ Hoci sa epigram štandardne vníma ako žáner lyrický, takéto zaradenie nie je bezproblémové Kákošová (1982) napríklad píše: „Humanistická nepríležitostná poézia sa uberala dvoma smermi: lyrickým a epigramatickým“ (s. 305) – epigramatickosť sa v citáte objavuje ako pojem na úrovni literárnodruhového označenia a vzniká zaujímavá situácia, keď sa epigramatická poézia dostáva do akéhosi literárnodruhového vákuu. Tematickú „bezhraničnosť“ zasa možno dokladovať napr. Stiebitzovým tvorením, že „(epigram funguje) ... jako forma pro jakýkoli projev lyrický“ (1967, s. 194).

objavovať v akomkoľvek literárnom žánri v rozličnej miere, v istej skupine žánrov však funguje ako základný umelecký prostriedok. Za najvladnejší žáner epigramatického umeleckého postupu považujem epigram.

V akom zmysle interpretoval požiadavku vtipnosti epigramu barokový spisovateľ sa môžeme pokúsiť demonštrovať na tvorbe piaristického básnika prvej polovice 18. storočia Konštantína Halapiho. Ak by sme siahli na dobové poetiky, prostredníctvom ktorých sa formovali jeho náhľady na poéziu, osobitne na epigram, nemali by sme pravdepodobne obísť Jakuba Masenia a jeho dielko *Ars nova. Eruditea & honestae recreationis in duas partes divisa. Prima est epigrammatum altera inscriptionum argutarum*⁶. Už z názvu je zrejmé, že primárnym predmetom celej prvej časti spisu je teoretický pohľad na tvorbu epigramov. Masenius tu podáva relatívne stručnú charakteristiku epigramu, odlišuje ho od nápisu a emblému, ktoré sú podľa neho jeho najpríbuznejšími žánrami⁷. V druhom článku prvej hlavy rozpravy sa sústreďuje na vlastnosti, ktoré sú epigramu najvladnejšie⁸. Uvádza len dve – na prvom mieste stručnosť (*brevitas*), a hoci na druhom mieste, ale o to naliehavejšie ostrovtipnosť (*argutia*). Vyjadruje presvedčenie, že v epigrame sa môže spracovať akýkoľvek námet, základnou (a okrem stručnosti jedinou) podmienkou na dosiahnutie kvality je práve ostrovtip, duchaplnosť⁹. Z hľadiska preferovania spôsobov dosahovania vtipnosti a pointovanosti má vysokú výpovednú hodnotu autorov výber z Cicerónovho spisu *De oratore*, ktorý uvádza v treťom článku druhej hlavy svojho diela. Z diela antického teoretika parafrázuje časť, v ktorej sa vymedzuje deväť najvydarenejších spôsobov slovnej komiky¹⁰, s cieľom ponúknuť ich potenciálnemu tvorcovi epigramov ako najvhodnejší prostriedok na účinné prezentovanie básnickej invencie. Nebude na škodu zhrnúť, že ide o amfibóliu, paronomáziu, „falošnú“ etymológiu vlastných mien, paródiu, prevrátenie zmyslu slov, alegóriu, metaforu, iróniu a prekvapivé postavenie opozít do vzájomnej blízkosti. Aj na základe takéhoto skromného prieniku do dobovej poetiky epigramu bude možné dokladovať, ako hlboko sa zásady v nej formulované infiltrovali do Halapiho epigramatického básnického prejavu.

Charakteristickou črtou Halapiho epigramatickej poézie je budovanie pointy na hre so slovom. Tá môže byť realizovaná ako hra s formálnou alebo významovou stránkou slova, pričom sa autor usiluje, aby sa tieto roviny prestupovali a formálna hra bola vždy čo najoriginálnejšie zvýznamnená. Rozhodujúce postavenie majú v tejto sfére jeho umeleckého prejavu anagram a kalambúr, časté sú dvojzmyselné slovné konštrukcie využívajúce homonymiu a polysémiu. Autorovi je vlastný spôsob myslenia, pri ktorom na základe zvukovej podobnosti a vhodne konštruovaného kontextu aktivizuje sekundárne (z logického hľadiska nenáležitú) významy slova, čím vytvorí podmienky pre nové, originálne a prekvapivé pochopenie udalostí. Použitie termínu nelogické je v tejto súvislosti nevhodné, nakoľko autor si je „logickej chyby“ plne vedomý, nejde teda o nedostatok logiky, ale

⁶ *Nové umenie učeného a váženého osvietenia, rozdelené do dvoch častí. Prvá (časť je duchaplných) epigramov, druhá duchaplných nápisov* (Vychádzať budem z druhého doplneného vydania z roku 1668, ktoré vyšlo v Kolíne nad Rýnom).

⁷ „Per hoc, quod poema est, differt ab inscriptionibus, ametrois sive orationis solutae, quas Epigraphas appellamus: per propositionem scripto factam, distinguitur ab emblemate, pictam simul expositionem postulante...“ (Tým, že je báseň, sa odlišuje od nápisov neveršovaných, čiže písaných neviazanou rečou, ktoré nazývame epigrafy. Písomným spracovaním témy sa odlišuje od emblému, ktorý si vyžaduje aj maľovaný úvod (s. 2).)

⁸ *Articulus II. De proprietatibus Epigrammatis*. (Článok druhý. O epigramatických osobitostiach)

⁹ „Argutia, quae est altera epigrammatis proprietates, & veluti anima, & caput reliquorum, quae adhibentur, aliquid, praeter opinionem ad praedicta conjungit, tantumque in epigrammate pondus habet, ut illa tolla absente, reliqua jaceant, praesente vigeat.“ (Duchaplnosť, ktorá je druhou osobitosťou epigramu a akoby duša a hlava ostatných, ktoré sú pridávané, k povedanému pripája čosi neočakávané a v epigrame má takú závažnosť, že ak ona sama chýba, všetkom ostatné je bezmocné, ak je prítomná, všetko prekvitá (s. 4).)

¹⁰ Nájdeme ich v druhej knihe spisu *De Oratore*, odseky 63 – 65.

o logiku novej kvality – paralogiku (ku ktorej nás odkazuje aj vyššie spomenutý pojem amfibólia¹¹). Myšlienkový postup, ktorému z hľadiska prísne vnímanej logiky vlastne niet čo vyčítať, ale napriek tomu každý cíti, že je nesprávny, ba často až smiešny, možno priliehavo nazvať sofistickým.

V súvislosti s vlastnými menami napríklad Halapi často uplatňuje princíp anagramatickej hry. Ak vytvorí z písmen mena nové slovo alebo slová, snaží sa ich v básni využiť tak, aby významovo zapadli do textu a pôsobili nenásilne a prirodzene, čo je, mimochodom, niekedy nad jeho sily. V epigrame I – 206, *Agnes Anag: Agens, Anges*.¹² vytvoril napríklad až dva anagramy: oproti *Agnes (Agnesa)* postavil particípium prézente od slovesa *agere (konať, robiť) – agens (konajúca, tu v zmysle rozhodná, „akčná“)* a druhú osobu jednotného čísla budúceho času od slovesa *angere – anges (budeš sužovať)*. Odhodlanie využiť takéto „krkolonné“ tvary potvrdzuje, že využívanie jazykových hier je autorom vysoko cenené a zameriava naň zvýšenú tvorivú pozornosť. Oba tvary napokon dokáže začleniť do jedného verša: „*Dixit Agens Virgo: Me non amor improbus Anges*.“¹³ V citovanom epigrame je slovná hra v podstate jediným oživením suchého konštatovania svätice, že ju nebude sužovať nehodná láska a že *do nebeského lôžka vystúpila s čistým srdcom (cessi sydereo pectora casta thoro)*. Anagram je v Halapiho chápaní epigramu dostatočným nositeľom umeleckej hodnoty na legitimizáciu literárnosti daného básnického textu.

K hre s vlastnými menami dochádza často aj na princípe využitia vecného všeobecného významu slova, ktoré funguje v pozícii vlastného mena („falošná“ etymológia vlastných mien). Autor sa snaží kontextom tento všeobecný význam aktivizovať, a tak dochádza k následnému vytvoreniu nových, „podprahových“ súvislostí a vzťahov.

Implicitné využívanie všeobecného významu vlastného mena sa dvojnásobne realizuje v epigrame I – 201 *S. Clara Virgo*.¹⁴ *Clara* znamená *jasná, svetlá*, ale je i známym ženským menom. *Umbria*, geografické pomenovanie krajiny v severovýchodnej Itálii, je zasa takmer totožné so substantívom *umbra – tieň, tôňa*. Neúplná fonetická zhoda nie je pre Halapiho dôvodom, aby odstúpil od núkajúcej sa možnosti využiť jazykovú hru. Pre správne pochopenie epigramu je permanentné interpretovanie pojmov *Clara* a *Umbria* ako vlastných mien a paralelné vnímanie ich protichodných všeobecných významov nevyhnutné. Svätá Klára pochádzala z Umbrie. Tma teda paradoxne zrodila svetlo (*peperit Umbria lucem*), dokonca v hyperbolickej podobe najjasnejšej hviezdy zo všetkých (*sydus sydere clarior omni*). Toto svetlo následne rozohnalo Umbrijskú tmu (*lux umbram dispulit ista tuam*). Zreteľný je i alegorický zmysel epigramu: svetlo ako jeden z typických symbolov Krista; svetlo, deň, jas ako protiklad všetkého negatívneho, temného, tmavého – ako opozitum hriechu. Klára svojím životom plným dobra (svetla) pomáha vyháňať z Umbrie hriech (tmu). Dôkazom, že Halapi, ak sa mu núka možnosť vypointovať epigram pomocou slovnej hry, sa nezdráha ani určitého „násilia“ na jazyku, je epigram II – 134:

„*Conjugium impar*.“

*Uni bos, & equus fatue junguntur aratro,
Non bene vicinam sustinet Ignis aquam.
Si vere dulcis vis nomen habere parentis,
Quaere tibi par ens, tum potes esse Parens.*¹⁵

¹¹ V tradičnej logike sa pojmom amfibólia označuje paralogizmus ktorý vzniká použitím mnohознаčných gramatických konštrukcií, ak ako premisa bola použitá veta v inom ako vo všeobecne uznávanom význame. Ak je formulácia záveru viacznačná, hovorí sa o homonymii (por.: <http://sk.wikipedia.org/wiki/Amfib%C3%B3lia>).

¹² *Agnesa anagramaticky: konajúca, budeš trápiť* – doslovný preklad, pochopiteľne, slovnú hru nevystihuje.

¹³ *Rozhodná panna povedala: mňa nebude sužovať nehodná láska.*

¹⁴ *Svätá Klára, panna.*

¹⁵ **Nerovné manželstvo / Býk a kôň sa nikdy nezapriahajú do jedného pluhu, nedobre znáša oheň blízku vodu. Ak naozaj chceš mať meno sladkého rodiča, hľadaj si seberovného, potom môžeš byť rodič.**

Oproti substantívu *parens* (rodič) kladie autor naozaj nezvyčajné a gramaticky neregulárne slovné spojenie *par ens*, ktoré dostáva rozložením spomenutého substantíva. Adjektívum *par* (roveň, rovnaký niekomu) je z jazykového hľadiska korektné. Problematickým je výraz *ens*, ktorý treba vnímať ako particípium prezenta od slovesa *esse* (byť). V klasickej latinčine sa však takáto gramatická forma slovesa nevyskytuje. Ak by sme aj pripustili, že ju zaviedla a čiastočne legitimizovala stredoveká filozofia, nemohla by sa v danej pozícii vyskytovať v základnom tvare. Imperatív slovesa *quaere* (hľadaj), na ktorý sa toto particípium vo verši viaže (*Quaere tibi par ens*), by si totiž vyžadovalo akuzatív (*entem*). Význam verša tak vlastne osvetľuje len kontext. Opísané gramatické ťažkosti Halapiho neodradili od využitia slovnej hry, ktorou zároveň sprostredkúva hlavnú myšlienku básne – nerovné manželstvo nemôže fungovať (čo je vyjadrené i dvoma podobenstvami v úvodnom dvojverší).

Ako príklad epigramu, v ktorom sa uplatňuje „sofistická“ stratégia argumentácie, ponúkajúca pod rúškom logického myšlienkového postupu očividný nezmysel ako pointu epigramu, čím chce čitateľa pobaviť, možno uviesť nasledovný text:

„Mors generis faeminei.

*Impia, tetrica, lurida mors vix parcere novit
Ulli; foemineum vult tamen illa genus.
Miraris suspense Bebrix? Sed desine: Nempe
Prima sua mortem foemina morte tulit.*¹⁶ (I – 17)

Skutočnosť, že smrti napriek jej tradične drsným, „nejemným“, neženským atribútom (bezbožná, nevlúdna, bledá, krutá) prislúcha v jazyku ženský rod, je v Halapiho interpretácii zdôvodnená odkazom na prvú ženu, pôvodcu všetkého zla, hriechu i smrti. Je zrejmé, že vytvorená súvislosť nemá žiadne reálne základy, zároveň je však podložená „logickými“ argumentom – takýmto spôsobom je vytvorený nový vzťah, nový význam, ktorého intelektuálne odhaľovanie má čitateľovi priniesť estetický zážitok.

Pre vytvorenie korektného obrazu Halapiho postupov dosahovania vtipnosti epigramatických textov je nevyhnutné doplniť, že nachádzame i nemálo básní, ktoré sú budované na tradičnom výsmechu adresáta, či už je realizovaný formou láskavého humoru, alebo irónie prerastajúcej do satiry. Azda najinšpiratívnejšie na autora v tomto smere pôsobil námet ženy, ktorú tematizuje (a zväčša karhá, vysmieva) v najrozličnejších životných situáciách. Halapiho obľúbeným motívom sú i zlí lekári, samozrejme sa objavujú aj viaceré tradičné témy didakticko-reflexívnej poézie, ako je opilstvo, lakomstvo, pýcha a podobne. Motív ženy autor spracoval napríklad aj takýmto spôsobom:

„Quid mulier.

*Cum tot amoroso juvenes infibulet hamo,
Scire cupis, quid sit foemina? schema cape:
Splendidus est laqueus, mucro fulgidus, aurea compes,
virus dulce, nitens vipera, blanda tygris.*¹⁷ (III, 14)

Azda najvýraznejšou štylistickou figúrou v texte básne je asyndeticky kumulovaná skupina oxymor, ktorou je vytvorené celé druhé elegické distichon. Celá päťica oxymor je tvorená na rovnakom princípe a kooperuje pri sprostredkovaní spoločného významu. Všetky použité substantíva predstavujú skupinu smrteľne nebezpečných predmetov. Základnými asociáciami sú pri

¹⁶ **Smrť ženského rodu** / Bezbožná, nevlúdna, bledá smrť sotva vedela niekoho šetriť, a predsa si vyžaduje ženský rod. Čuduješ sa, neistý Bebrix? Ale sa nemusíš: Ved' smrť priniesla svojou smrťou prvá žena.

¹⁷ **Čo je žena** / Keďže žena si dokáže pripútať sladkou návnadou toľkých mladíkov, túžiš vedieť, čo je? Počúvaj príklady: Je jagavá slučka, ligotavá dýka, zlaté puto, sladký jed, lesknúci sa had, nežný tiger.

nich strata slobody (puto), zákerné nebezpečenstvo (tiger), násilná smrť (slučka, dýka, jed). Priradené epitetá sú z úplne protikladného konotačného poľa – asociujú vonkajšiu okázalú a oslepujúcu krásu a zmyslovú príjemnosť – okrem očí (jagavý, blýskavý) sú zasahované aj chuť (sladký) a hmat (nežný, prítluný). Vnútorne napätie, ktoré je založené na významovej protichodnosti výrazov vytvárajúcich syntagmy, je ideálnym prostriedkom pre obrazné vyjadrenie Halapiho (ale azda môžeme povedať všeobecného dobového) pohľadu na ženu. Kondenzuje v sebe základné posolstvo, že žena je navonok okúzľujúca, dokáže očariť mužské zmysly, poskytnúť mužovi zmyslový pôžitok, treba ju však vnímať hlavne ako potenciálne nebezpečenstvo, ktoré odvádza od vyšších, podstatných vecí. Vonkajšia krása totiž dokáže uspokojiť len telesnosť, duchovná oblasť zostáva následne odsunutá a prehliadaná v pozadí. Exponovanie duchovných hodnôt nad materiálne, povzbudzovanie k asketickej ostražitosti nad zmyslami a vystríhanie pred nebezpečenstvom zmyslového pôžitku rozhodne reflektuje celkovú atmosféru dobovej literárnej produkcie.

V prvom verši sa využíva aj ďalšia stratégia charakteristická pre epigramatické texty. Od ženských zvodov sa tu odrádza prostredníctvom útoku na mužskú ješitnosť. Ženský subjekt je postavený do roly agensa, mužský naopak paciensa. Muž bol ženou prinútený urobiť to, čo chcela žena, bol ňou manipulovaný, stáva sa využívaným, nesvojprávnym. Osud takéhoto jedinca vyvoláva úsmev i povýšeneckú ľútosť tých, ktorí sú pánmi nad svojimi zmyslami a pudmi a nič podobného by sa im nemohlo stať. Toto je podčiarknuté aj umiestnením adresáta epigramu do radu „mnohých“, čím sa potvrdzuje, že nie je výnimočný, nedokáže vyniknúť nad priemer, tam, kde vytrvajú len tí najsilnejší, on zlyháva. Skutočnosť, že žena podobnú aktivitu vyvinula už nie raz je jasným signálom, že jeho náklonnosť k nej nie je odpoveďou na úprimný vzťah dvoch relatívne rovnocenných partnerov, ale dôsledok zlyhania slabšieho, neobratnejšieho pred prefíkanejším, šikovnejším.

Krátke nahliadnutie do poetiky barokového epigramu naznačilo, že v dobovom vnímaní je preň viac ako zámer kritizovať a ironizovať prítomná snaha prezentovať svoju duchaplnosť a tvorivú invenciu pri budovaní prekvapivej pointy. Texty, ktoré sa zameriavajú na kritiku negatívnych ľudských vlastností, nebývajú cielené na konkrétnu osobu, ale vyjadrujú všeobecné nadčasové morálne postoje, čím sa ostatne epigram odlišuje od konkrétnej adresnosti príležitostnej poézie či satiry.

Literatúra:

- CICERO, Marcus Tullius. 1982. O rečníkovi. In: CICERO, M. T.: *Tuskulské rozhovory. Laelius o priateľstve a iné*. Bratislava : Tatran, 1982, s. 267 – 496.
- DOMBROVSKÁ, Marianna (ed.). 2009. *Poeta laureatus Ioannes Bocatius (1569 – 1621)*. Košice : Verejná knižnica Jána Bocatia v Košiciach, 2009. ISBN 978-80-88687-26-9
- FRIEDRICH, Endre. 1903. *Halápy Konstantin emlékezete. 1698 – 1752*. Temesvár : Csanád – Egyházmegyei könyvnyomda, 1903.
- HALAPI, Konštantín. 1745. *Epigrammatum moralium, aenigmatum ac tumulorum libri VII*. Trnava, 1745.
- JAKOBEUS, Jakub. 1963. *Jakub Jakobeus (okolo r. 1591 – 1645): výber z diela*. Bratislava : SAV, 1963.
- KÁKOŠOVÁ, Zuzana. 2010. *Latinská humanistická poézia 16. storočia v kontexte slovenskej literatúry*. Bratislava : Filozofická fakulta UK, 2010. ISBN 978-80-2232-603-2
- KÁKOŠOVÁ, Zuzana. 1982. Poemata Jána Sambuca: žánrová a tematická charakteristika zbierky. In: *Slovenská literatúra*, roč. 29, 1982, č. 4, s. 297 – 313.
- KERUĽOVÁ, Marta. 2009. *Hodnotové aspekty staršej literatúry*. Nitra : Filozofická fakulta UKF, 2009. ISBN 978-80-8094-638-8
- KOPPAY, Juraj. *Zobrané spisy*. Bratislava : Veda, 1980.

- MÁJEKOVÁ, Helena. 2008. Preklad ako filologický a interpretačný problém (na príklade Filického epigramu Ad Sphettium). In: *Sambucus III. Práce z klasickej filológie, latinskej medievalistiky a neolatinistiky*. Trnava : Trnavská univerzita, 2008, s. 142 – 152. ISBN 978-80-8082-220-0
- MASENIUS, Jakub. 1668. *Ars nova. Eruditea & honestae recreationis in duas partes divisa. Prima est epigrammatum altera inscriptionum argutarum*. Kolín nad Rýnom, 1668.
- MINÁRIK, Jozef. 1984. *Baroková literatúra; Svetová, česká, slovenská*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1984.
- MINÁRIK, Jozef. 1997. *Z klenotnice staršieho slovenského písomníctva III: Poézia*. Bratislava : Slovenský Tatran, 1997.
- MINÁRIK, Jozef. 1997. *Z klenotnice staršieho slovenského písomníctva II*. Bratislava : Slovenský Tatran, 1997.
- MIŠIANIK, Ján. 1964. *Antológia staršej slovenskej literatúry*. Bratislava : Slovenská akadémia vied, 1964.
- RAKOVSKÝ, Martin. 1974. *Zobrané spisy*. Bratislava : Veda, 1974.
- STIEBITZ, Ferdinand. 1967. *Stručné dějiny řecké literatury*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1967.
- ŠKOVIERA, Daniel (ed.). 2008. *Latinský humanizmus*. 2008. Bratislava : Kalligram, 2008. ISBN 978-80-8101-136-8
- ŠTĚPÁN, Ludvík. 1998. *Polská epigramatika. Žánry fraška a epigram ve spektru malých literárních forem*. Brno : Masarykova univerzita, 1998. ISBN 80-210-1873-9

Adresa autora:

Miloslav Konečný
Námestie Jozefa Herdu 2
917 01 Trnava
Slovenská republika
email: milosloav.konecny@gmail.com

ŽIVOT FURTÁKA VESELO I VÁŽNE

Eva Reichwalderová, SR

Katedra romanistiky, Fakulta humanitných vied, Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, SR

Abstract:

Quevedo's picaresque novel Historia de la vida del buscón is satirical and depicts the events in realistic and often humorous details. The rogue Pablos proceeds from low social class and lives by his wits in a corrupt Spanish Golden Age society. The novel is characteristic by „conceptismo” style which sometimes makes it difficult to fully comprehend Quevedo's ironic comments and satirical critique of morally degraded society. Pablos' adventures are particularly rich in comical situations that are accompanied with a high number of puns, proverbs or idioms, making the story attractive to readers all over the world.

Kľúčové slová:

pikareskný román; španielska baroková literatúra; komika; hyperbolizácia

*„Aký to úbohý život! Lebo niet nič úbohejšie ako život bláznov,
čo si zarábajú na živobytie tým, že využívajú iných bláznov.“*
(Quevedo)

Pikareskný román vznikol ako odraz spoločenskej, politickej, ekonomickej a kultúrnej situácie vládnucej v Španielsku v 16. storočí. Výrazne ovplyvnil európske i svetové literárne smerovanie a zaslúžil sa o zrod novodobého románu. Autori pikareskných románov pretransformovali sociálno-kritický dokument doby do unikátnej podoby čitateľsky príťažlivého románového diela a prostredníctvom pútavého rozprávania literárneho (anti)hrdinu pikara sa s ironickým nadhľadom vhbili do aktuálnych problémov súvekej spoločnosti. Do centra pozornosti sa cez prizmu marginálnych predstaviteľov najnižších sociálnych vrstiev dostávajú morálne nedostatky nielen spoločensky takmer nedotknuteľných jednotlivcov (majetných šľachticov a duchovných), ale v konečnom dôsledku i celej spoločnosti.

Francisco de Quevedo y Villegas (1580 – 1645), najvýznamnejší predstaviteľ španielskeho konceptizmu, je autorom pikareskného románu *Život furtáka (Životné osudy furtáka, zvaného don Pablos, príkladu vetroplachov a zrkadla šudierov/Historia de la vida del buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños, 1626)*, ktorý reflektuje postupný prerod literárneho pikara z naivného chlapca na furtáckeho „rabína“ (s. 161).

Barokoví konceptisti sa usilovali vystihnúť podstatu vecí prostredníctvom antitézy a proti hermetickej aristokratickosti kulteranistov postavili ľudovú otvorenosť. Neopisovali skutočnosť vždy priamo a bezprostredne, ale najmä prostredníctvom symbolov, podobenstiev, alegórií a paralelizmov, ktorými sa malo vysloviť nevysloviteľné. Baroková rozpoltenosť sa prejavila aj v pikaresknom románe: hlavný hrdina vládne prostredníctvom slova, ale zároveň je svojimi pánmi a spoločnosťou ovládaný, je pasívny (akceptuje svoj osud i chyby spoločnosti, v ktorej sa formuje jeho osobnosť) a zároveň aktívny (snaha o získanie spoločenského postavenia, túžba po moci), pesimizmus je rovnomerne popretkávaný iróniou, komickosťou situácií atď.

Antonio Rey Hazas (1990, s. 47 – 48) o Quevedovom románe tvrdí, že ide o „priemerný pikareskný román, ktorý však po štylistickej stránke vyniká typickým quevedovským umeleckým majstrovstvom“. Zdôrazňuje, že pravdepodobne jediným dôvodom, prečo si Quevedo zvolil formu pikareskného románu, boli ideálne podmienky, ktoré tento žáner ponúkal na včleňovanie rôznych slovných hračiek, groteskných opisov a ironických komentárov do textu.

Quevedov konceptizmus je založený na výraznej sémantickej intenzite; jednotlivé slová sú „prešpikované“ významami, ktoré v súvislosti s kontextom nadobúdajú rôzne zmysly. Zložitá polysémia výrazov zdôrazňuje konečný komický, ale zároveň i kritický charakter textu, ktorého správne pochopenie si od percipienta vyžaduje aj istú kultúrnu a intelektuálnu vyspelosť.

Medzi najznámejšie a najdokonalejšie quevedovské literárne karikatúry patrí obraz licenciáta Kozu, s ktorým sa pikaro Pablos stretáva na začiatku svojej životnej dráhy. Dokonale zdeformovaný obraz vychovávateľa mladých šľachticov je výsledkom hyperbolizácie jeho nedostatkov, dômyselnou hrou metafor a symbolov súvisiacich s kresťanským náboženstvom a gréckou mytológiou.

Licenciát Koza, známy aj ako licenciát Pôstny, bol zosobnením lakomstva a hladu. Prísny pôst a asketický spôsob života sa odrazil nielen na jeho vzhľade, ale stal sa zároveň nenávideným vzorom prežívania pre všetkých jeho hladom trýznených chovancov.

„... licenciát Koza [...] Bol to klerik tenký ako pišťala na organe, veľký len čo do výšky, malej hlavy a ryšavých vlasov; netreba viacej dodávať pre toho, kto pozná úslovie: pes a kocúr ryšavý – vždycky býva mrchavý; oči mal skoro až na zadnej časti hlavy, takže sa zdalo, akoby sa večne obzeral, okrem toho ich mal také vpadnuté a tmavé, že by sa v nich mohli skryť trhovnícke šiatre; nos mal niečo medzi rímskym a francúzskym, lebo ho mal celý zožratý od vredov, lenže tie mal akiste od nádchy, a nie od neresti, pretože tá stojí peniaze [...] krk mal dlhý ani pštros a tak mu na nich vyčnieval ohryzok, že to vyzeralo, akoby v neslýchanej tvrdzi už-úž chcel vyskočiť a ísť zháňať dáku potravu; [...] ruky ani dve viazanice divého viniča. [...] Lôžko mal na zemi a spával vždy na boku, aby nedral plachtu. Slovom, bol to učený arcibedár a arciúbožiak.“

(Quevedo, 1962, s. 24 – 25)

Nemilosrdne ironický opis zdôrazňuje Kozove pokrytectvo a priamo nabáda čitateľa, aby čítal medzi riadkami, využívajúc pri tom poznatky z antickej a kresťanskej symboliky.

Roh kozy nazývanej Amalthea je v gréckej mytológii symbolom hojnosti. Mlieko tejto božskej kozy slúžilo ako obživa samotnému Diovi a jej roh sa zázračne sám plnil jedlom a pitím. Priezvisko Koza tak v Quevedovom románe nadobúda ironický podtext a vyvoláva v čitateľoch úsmev.

Plejádu dvojzmyslov môžeme (našťastie) pozorovať aj v slovenskom preklade, napr. keď autor prirovnáva licenciáta k dutej vysokej pišťale alebo keď vysvetľuje, že vredy na nose mu spôsobila neliečená nádcha a nie pohlavná choroba, ktorá bývala „výsadou“ najmä tých, ktorí si kupovali spoločnosť žien ľahkých mravov. Telesné orgány skúpeho Kozu pôsobia dojmom skladačky a ich spoločnou vlastnosťou je hyperbolická nedokonalosť (*fúzy vyblednuté od strachu pred blízkymi ústami, nohy ako vidlička alebo kružidlo* atď.), ktorá len završuje proces celkovej dehumanizácie duchovného.

Symbol kozy nachádzame i v Biblii (napr. Tretia kniha Mojžišova – Leviticus, 16. kapitola); Áron má vziať dvoch kozlov a obetovať ich Hospodinovi, aby tak zmyl hriechy ľudu. Obet (i tá zvieracia) bola vždy podstatná časť kultu. Zo strany človeka predstavovala túžbu priblížiť sa k Bohu, zo strany Boha bolo obetnými obradmi symbolicky dosvedčované, že spolu s obetou sa prijíma i obetujúci. V prípade Quevedovho licenciáta Kozu, o ktorom sa hovorilo, že mal židovský pôvod, ide o dômyselnú hru negácie tohto pravidla, pričom práve z „kozy“ sa stáva ten, ktorý svojimi činmi prináša vždy nové obete v podobe vyhladnutých, chorých a umierajúcich študentov.

Tragickosť života v internáte je v románe odľahčená humorom, zveličením, imaginárnymi rozhovormi medzi študentmi a ich telesnými orgánmi, absurdnosťou výrokov a originalitou slovných hračiek, metafor a v neposlednom rade i naturalistickými opismi vyvolávajúcimi zároveň znechutenie i úsmev.

„... aby presvedčil svoje brucho, že sa nasýtilo, lebo vraj tomu nechce za svet uveriť.“
(Quevedo, 1962, s. 28)

„... ja som bol už taký hladný, že som polovicu výrazov prehltoť namiesto raňajok.“
(Quevedo, 1962, s. 29)

„... deväť dní nikto neprehovoril hlasného slova, lebo sme mali prázdne žalúdky a po každom slove ich roztriasla ozvena.“
(Quevedo, 1962, s. 32)

„V piatok nám zvyčajne dávala vajcia, čo mali z jej vlasov a šedin takú bradu, že sa mohli uchádzať o úrad richtára alebo advokáta. [...] Tisíckrát som v polievke našiel chrobáky, triesky a kúdel, čo práve priadla, a ja som to všetko zjedol, aby som si brucho a črevá predsa len dačím naplnil.“
(Quevedo, 1962, s. 28)

Téma hladu bola v 16. – 17. storočí jednou z hlavných tém španielskych pikareskných románov. Uspokojenie primárnej potreby sa stáva hybnou silou mnohých šibalových činov a rozhodnutí, materialistický prístup k životu odráža pikarove úsilie o fyzické prežitie. Túžba šibala po nasýtení sa v románe stáva konštantnou a vedie ho k realizácii rôznych úskokov, fígľov a podvodov.

Tvrdá škola života začína pre Pablosa už v ranom detstve. V škole sa stáva učiteľovou pravou rukou, ale zároveň aj terčom výsmechu a šikanovania zo strany spolužiakov. Doberajú si ho kvôli negatívnej povesti rodičov a využívajú jeho počiatočnú naivitu a neznalosť pomerov na vlastné pobavenie.

Pablosova prvá skúsenosť s ľudskou krutosťou a bezcitnosťou prichádza, keď ho počas fašiangov ako nového žiaka zvolia za kohútieho kráľa a musí sa na starej mitrhe prejsť ulicou plnou ľudí.

Opis koňa-kaliky opätovne poukázal na Quevedovu „posadnutosť“ hyperbolizáciou. Karikatúra zvieratá vyvoláva komický dojem, predstavuje skreslené a najmä prehnané zobrazenie jeho nedostatkov a mieša sa so znakmi absurdity.

„... strúhala poklony na každom kroku, nie že by bola tak dobre vychovaná, ale preto, že krívala. Zadok mala holý ani opica a bez chvosta; krk ako ťava, ak nie ešte dlhší; oko iba jedno, aj na tom mala belmo. [...] Jej chrbát skôr pripomínal šindľovú strechu než koňa, a s kosou by vyzerala ako smrčka, čo kone berie.“
(Quevedo, 1962, s. 21)

„Kráľovská“ prehliadka končí verejným ponížením – Pablosovým pádom do záchodovej jamy. Šibal sa po tejto skúsenosti rozhodne, že sa do školy už nevráti, odíde z rodičovského domu a stáva sa služobníkom svojho prvého pána – dona Diega (syna šľachtica Alonsa Coronela de Zúñigu), s ktorým odchádza za vidinou lepšieho života do internátu už spomínaného lakomého, hladom trýzneného (a trýzniaceho) licenciáta Kozu v Segovii.

Maravall (1986, s. 446) zastáva názor, že „pikarom sa človek nestáva len pod vplyvom okolností, pikarom sa človek už rodí“. Na formovaní pikarovho charakteru sa súčasne podieľajú viaceré faktory: zlý príklad rodičov, negatívne skúsenosti získané u pánov, pozorovanie a imitácia konania iných pikarov, a v neposlednom rade i rodové a spoločenské predurčenie.

O Pablosovom pôvode sa dozvedáme už v prvej kapitole románu. Otec bol holič. Na prvý pohľad poctivé remeslo sa pod vplyvom naivných komentárov pikara-dieťaťa razom mení na vtipný „ohňostrojný“ opisu prešibaného zlodeja.

„Pre tieto a iné detinskosti otca zavreli a neskôr som sa dozvedel, že vyšiel zo žalára s náramnou ctou a telo mal samý purpur, no kardinálskou eminenciou ho preto nik nenazval.“

(Quevedo, 1962, s. 16)

„... môjho otca zavolali k nim vyhubiť myši, a to len preto, aby ho mohol prezvať kocúrom, ako volajú zlodejov. Keď som išiel okolo, jedni na mňa pokrikovali: heš! a druhí: na, cica, na!“

(Quevedo, 1962, s. 19)

Záplava originálnych synonymických výrazov, ktorými opisoval matkine povolanie (*osnovateľka radovánok/ vykrádačka mešcov/ kupliarka/ pobehlica/ dobyvateľka vôlí/ spona túžob* a iné), je v kontraste s alúziou na dokonalý a cnostný rytiersky život, po ktorom túži jej malý syn Pablos. Tendencia ku komickosti a parodickosti je samozrejme neprehľadnuteľná¹: *„... ja som už od detstva mával sklony k rytierskemu životu“* (Quevedo, 1962, s. 16).

Detská naivita pikarovi napomáha udržať si istý morálny odstup od skazených rodičov. Už v úvode románu si tak získava čitateľovu náklonnosť, o ktorú však postupne (aj vďaka autorskému zámeru) prichádza.

Quevedov negatívny postoj voči parazitujúcim pikarom, ktorých praktiky sa vo vtedajšom Španielsku rozmohli a zakorenili do takej miery, že už s nimi spoločnosť nedokázala bojovať, je v románe doplnený o kritiku moslimov, židov (konvertovaných nevynímajúc), falošných duchovných, skorumpovaných úradníkov, homosexuálov atď. Aj napriek tomu, že autor dané skupiny obyvateľstva nekritizuje vždy priamo, jeho ostrý sarkazmus dokáže vnímavý čitateľ rýchlo odhaliť.

„... náš domáci bol z tých, čo veria v boha buď zo zdvorilosti alebo z pretvácky; volajú ich moriskami a je ich veru toľko ako tých, čo majú velikánske nosy, a predsa nemôžu slaninu ani cítiť. [...] Domáci ma prijal horšie než najsvätejšiu sviatosť oltárnu. [...] lebo nie div, že má mrchavú náturu, kto nemá dobré náboženstvo.“

(Quevedo, 1962, s. 39 – 40)

Príbeh pikara viac-menej presvedčivo informuje o prehnitosti štátnych inštitúcií; sarkastickému výsmechu sa nevyhne ani taká významná a všetkými obávaná inštitúcia, akou nepochybne bola „Svätá“ inkvizícia.

Vykonštruované previnenia voči viere a Bohu boli vo vtedajšom Španielsku na každodennom poriadku. „Velká inkviziční rada opírala svou moc nejenom o teologii, ale také o fakt, že měla pod kontrolou nemalé finanční prostředky pocházející z udělovaných pokut a konfiskací. Z těch byl financován chod inkvizičního aparátu...“ (Chalupa, 2007, s. 63). O udavačov, ktorí boli za svoje služby vždy náležite odmenení, nebola núdza a bolo len prirodzené, že pikaro Pablos nezaváha a využije aj tento „legálny“ spôsob, aby sa dostal k poriadnemu jedlu, pobavil spoločnosť a zdokonalil sa vo svojom „remesle“.

¹ Postupný úpadok rytierskych románov sa považuje za jednu z príčin vzniku španielskeho pikareskného románu. Rytierske romány, zrodené zo stredovekej tradície *cantares de gesta* (epické spevy o hrdinských činoch), boli vo svojej podstate predovšetkým oslavnou literatúrou. Kvetnato, niekedy až pateticky a sentimentálne opisovali odvážne činy rytierov a vytvárali z nich neohrozených kladných hrdinov hodných obdivu a nasledovania. Koncom 16. storočia predstavuje pikaro úplne nový typ literárnej postavy. Nahrádza postavu bájneho rytiera a večne zaľúbeného pastiera, pričom, ako uvádzajú Bělič a Forbelský, „na rozdiel od rytiera-dvorana, ktorý stojí na úplnom vrchole sociálnej organizácie, pikaro-klamár stojí na samom dne, presnejšie povedané, je z nej vylúčený“ (1984, s. 66).

V Alcalá de Henares sa Pablos spolčí s pokryteckou gazdinou a spoločne okrádajú dona Diega. Keď však pikaro dostane chuť na kurence, na ktoré „svätica“ pri kŕmení volala „*piu, piu, piu*“ (Quevedo, 1962, s. 50), nezaváha a za zneuctenie pápežovho mena (Pius) sa jej začne vyhrážať udaním inkvizícií.

Absurdnosť obvinenia podčiarkuje nielen nefunkčnosť systému, ale i ďalší vývojový stupeň pikarovho charakteru. Aj napriek tomu, že gazdiná vystupuje v úlohe „bezmocnej obete“, ide o čitateľsky veľmi atraktívnu a komicky ladenú epizódu, v ktorej pikaro pomerne jednoducho dosiahne svoj cieľ a začne si uvedomovať svoju moc a schopnosti.

„Lenže gazdiná a don Diego sa po čase o mojom podfuku dozvedeli a celý dom sa na tej príhode znamenite pobavil. [...] Keď som si to u gazdinej takto pokazil a už som si ani posmech z nej robiť nemohol, hľadal som nové možnosti, ako sa uplatniť, a dal som sa na to, čo študenti volajú dačo šlohnúť alebo potiahnuť.“

(Quevedo, 1962, s. 50 – 51)

Pablos postupne prichádza o všetky detské ideály a mení sa aj jeho postavenie na osi obeť – pozorovateľ – vykonávateľ komických scén. Kým v detstve bol pre mnohých terčom výsmechu a nevyhol sa ani potupnému zosmiešňovaniu, s nadobúdajúcimi skúsenosťami sa z neho stáva mladý prešibaný darebák, preberá iniciatívu a dostáva sa do privilegovanej pozície cynika, ktorý už v závere románu nepohrdne ani paštetou vyrobenou z popravených zločincov.

Pikaro-profesionál si svoje spoločenské postavenie užíva a považuje ho za najšťastnejšie životné obdobie. Životné skúsenosti privádzajú šibala k formulovaniu všeobecných záverov, že česť sa dá kúpiť za peniaze, vysoké spoločenské postavenie je symbolom vážnosti a úcty, klamstvo a prefikanosť sú rovnocennými rivalmi cnosti a pravdovravnosti.

Zábavnosť románu spočíva v pútavosti rozprávania i v celkovom spôsobe podania (tragi)komických príhod, pričom smiech je prítomný a explicitne vyjadrovaný počas celého rozprávania: „*nájomníci sa išli popučiť od smiechu, všetci sa srdečne zasmiali*“ (Quevedo, 1962, s. 47), „*z chuti som sa zasmial*“ (Quevedo, 1962, 67), „*zarehlil som sa na celé ústa*“ (Quevedo, 1962, s. 68) atď. Na komickosť prežitých situácií často upozorňuje aj samotný pikaro, čím sa snaží odľahčiť „závažnosť“ svojich (zlo)činov a získať si čitateľovu priazeň.

Pablosov zmysel pre humor a iróniu rastie priamoúmerne s jeho nadobúdajúcimi negatívnymi skúsenosťami a schopnosťou prejsť ľuďom cez rozum. Šibalstvá a figle mladého pikara sú tak korunované nielen materiálnym úspechom, ale vďaka nim získava aj vysnívanú spoločenskú „prestíž“.

„... lebo dôvtip je v hlavnom meste kameňom mudrcov a čoho sa dotkne, premení na zlato. [...] Kľúčom, čo v takých mestách otvára všetky srdcia je lichôtko.“

(Quevedo, 1962, s. 91)

Kriticko-ironizujúci ráz románu je umocnený komickosťou situácií vyplývajúcich priamo z konania postáv a živým, neobyčajne obrazným ľudovým jazykom. Quevedo sa pohráva s významami ustálených slovných spojení, prísloví a porekadiel, na podčiarknutie želaného efektu často využíva najrôznejšie prirovnania: „*kto chce s vlkmi žiť, musí s nimi vyť*“ (s. 46), „*vyciavali sme ich ako pijavice*“ (s. 48), „*svedomie kupcov je ako panenstvo dákej pobehlice*“ (s. 80) atď. Mnohé z použitých frazeologizmov sa v súčasnej španielčine používajú dodnes.

V originálnej verzii diela Quevedo pomerne frekventovane využíva alúzie na jednotlivé príslovia alebo porekadlá, čím na „tvorení“ textu necháva participovať aj samotného čitateľa. V Olerínyho slovenskom preklade sme o túto autorskú iniciatívu ochudobnení, pretože prekladateľ nám v rámci dosiahnutia čo najlepšej zrozumiteľnosti textu ponúka kompletne znenia daných frazeologizmov,

ktoré vo vybraných prípadoch dopĺňa aj o dodatočné vysvetlenia v Poznámkach a vysvetlivkách za textom.

Pikareskný román nie je kompozične vybudovaný výlučne vzájomným zretázením jednotlivých epizód, ale jeho kompozičným nosníkom je najmä postava pikara a jeho „škola života“ (Bělič – Forbelský, 1984, s. 68); inými slovami, existuje úzka spojitosť medzi vývojom jeho charakteru a priebehom jeho životnej dráhy.

Výstavbový princíp pikareskného románu je podľa Běliča a Forbelského (1984, s. 67 – 68) založený na troch nosných princípoch rozprávania, ktoré sa uplatňujú, aj keď nie vždy dôsledne, v celom žánri: princíp služby, princíp cesty a autobiografický princíp. Všetky tieto princípy sú síce formálne, ale vplývajú aj na obsah. Prvé dva umožňujú včleňovať do deja najrôznejšie typy prostredí, tretí princíp dáva rozprávaniu subjektívne, individuálne zafarbenie. Kompozičný postup „sluha mnohých pánov“ umožňoval spisovateľom široký, horizontálny aj vertikálny, spoločenský záber. Autori tak mohli prevádzať svojho hrdinu presne tými prostrediami a vrstvami, ktoré chceli v diele podrobiť analýze a následnej kritike.

Vnútoraná štruktúra románu je podmienená Pablosovým psychologickým vývojom, ktorý je v blízkom paralelnom vzťahu s jeho fyzickým putovaním: Sevilla – Alcalá de Henares – Segovia – Madrid – Toledo – Sevilla – (Amerika). Jeho cesta začína aj končí v Seville, čím autor dáva otvorene najavo, že pikaro sa v skutočnosti nikam nedostal. Celý život sa pohyboval v uzavretom kruhu, ktorý mu jasne vymedzoval povolené miesto jeho „pôsobenia“. Quevedo nedokáže (ani nechce?) pikarovi ponúknuť viac ako len neistú budúcnosť v Amerike. Pikarove záverečné slová tak vyznievajú ako hlas svedomia jednotlivca, ktorý nedokázal zvrátiť predurčenie osudu. Quevedo teda prostredníctvom svojej literárnej postavy apeluje skôr na ľudské, než systémové zlyhanie.

„Ale mal som sa ešte horšie [...] lebo nemôže zlepšiť svoje polozenie, kto zmení len miesto pobytu, a nie aj spôsob života a svoje mravy.“

(Quevedo, 1962, s. 161)

Záver

V diele rozoznávame niekoľko typov humoru: a) humor vyplývajúci zo správania literárnych postáv v konkrétnych situáciách, b) humor ako odraz istej kultúrnej osobitosti, c) humor ovplyvnený lingvistickými faktormi. Kým humorné scény vyplývajúce z konania postáv v Quevedovom románe dokáže jednoducho identifikovať každý čitateľ, správne pochopenie a odhalenie druhých dvoch typov si vyžaduje kultúrne aj intelektuálne vyspelého príjemcu/čitateľa.

Pikaro sa vyznačuje istým súhrnom vlastností, z ktorých sa najvýraznejšie prejavuje preffikanosť, dôvtip, pragmatický prístup k životu a flexibilita. Pochádza z chudobných pomerov, je vychovávaný v morálne degradovanom prostredí. Pretĺka sa životom, posluhuje a na vlastnej koži pociťuje dosah konzervatívneho spôsobu myslenia i konania súvekej spoločnosti. Počiatkový individualizmus sa mení na egoizmus a cynizmus; pikaro sa stáva človekom bez škrupúl, sleduje len vlastné materialistické ciele. Problémy rieši samostatne, nesnaží sa bojovať proti „fungujúcemu“ systému, ale dokonale využíva jeho nedostatky vo svoj prospech. Šibalským úsmevom a pichľavým sarkazmom preniká priamo k podstate skutočného života.

Marginálne postavenie pikara poskytuje autorovi potrebný nadhľad pri pozorovaní a opise nedostatkov vtedajšej spoločnosti. Keby si autor vybral spoločensky integrovaného hrdinu, chýbala by mu táto perspektíva privilegovaného pozorovateľa. Aj napriek humornému ladeniu diela sa však pikaro v očiach čitateľa nestáva len bezbrannou obeťou systému, ale i priamym zodpovedným za prehlbovanie morálnej degradácie spoločnosti.

Literatúra:

BĚLIČ, Oldřich – FORBELSKÝ, Josef. 1984. *Dějiny španělské literatury*. Praha : SPN, 1984, 264 s.

GÓMEZ DE QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco. 1962. *Život furtáka*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1962. 175 s.

CHALUPA, Jiří. 2007. *Inkvizice. Stručné dějiny hanebnosti*. Praha : edice Karavela, 2007, 160 s. ISBN 978-80-86493-22-0

MARAVALL, José Antonio. 1986. *La literatura picaresca desde la historia social*. Madrid : Taurus, 1986, 801 s. ISBN 84-306-1265-3

REY HAZAS, Antonio. 1990. *La Novela Picaresca*. Madrid : Anaya, 1990. 96 s. ISBN 84-207-3611-2

QUEVEDO, Francisco de. 1996. *El Buscón*. Madrid : CATEDRA Letras hispanicas, 1996. 309 s. ISBN 84-376-0237-8

TARRELI, Francesco. 1998. El Dómine Cabra del Buscón: lectura de las claves simbólicas. In: *Nueva revista de filología hispánica*, Tomo 46, Nº 1, s. 47 – 66.

Adresa autorky:

Eva Reichwalderová

KRO s oddelením prekladateľstva a tlmočníctva

Fakulta humanitných vied

Univerzita Mateja Bela

P. O. BOX 263

Tajovského 40

974 01 Banská Bystrica

Slovenská republika

email: reichwalderova.eva@fhv.umb.sk

UTOPIA A TRADYCJA SATYRYCZNA W TWÓRCZOŚCI JANA AMOSA KOMEŃSKIEGO

Wacław Szymonik, PL
Lublin

Abstract:

Utopia and Satirical Tradition in John Amos Comenius' Heritage

*Taking the idea of simultaneous application of vertical and horizontal hermeneutic approach applied by Comenius as a starting point, the author shows the utopia, the realistic apriori vision and the construction of the better world. The better and the real world was presented in opposition to the existing poorly organized one, satirized in the texts *Labyrinth of the World and the Paradise of the Heart and The Exclusion of Sloth from Schools*. This better world, which is today Utopian but real tomorrow, is the world moulded „on the way of enlightenment“.*

*„Ten świat i nasze życie na nim,
i powołanie każdego z nas
stanowią dla nas labirynty.“*

J. A. Komeński

„Wolność musi być rozumna i oświecona.“

Autor

1 W poszukiwaniu klucza do interpretacji istotnej i kreatywnej twórczości Jana Amosa Komeńskiego

Twórczość Jana Amosa Komeńskiego ma różnorodny charakter: religijny, filozoficzny, pedagogiczny i prakseologiczny. Nakierowana jest na przebudowę ówczesnego świata, w którym żył i tworzył Wielki Nauczyciel, który jednocześnie był prozaikiem, dramaturgiem, eseistą, publicystą, religioznawcą, i ekonomistą – prakseologiem zarazem. Chcąc poważnie podejść do analizy jego dzieł – w tym wypadku religijno-filozoficznych i pedagogicznych, nie można jej ograniczyć tylko do aspektu pedagogicznego, socjologiczno-kulturowego czy historyczno-literackiego, jak to czyniono dotychczas, ani też do samego ich ujmowania dydaktycznego i wyjaśniania problemów epoki. W odczuciu autora tego tekstu wydaje się, że to, co najważniejsze w twórczości autora *Pansofii, Pampaedii, Wielkiej dydaktyki, O wypędzaniu gnuśności ze szkół, Z labiryntów szkolnych wyjście na otwartą przestrzeń, czyli maszyna dydaktyczna w sposób zmechanizowany zbudowana z przeznaczeniem by nie tkwić w miejscu lecz iść naprzód, Triertium, Drogi światłości* i innych dzieł, jeszcze nie zostało powiedziane, a ściślej rzecz ujmując rzeczowo wyeksponowane. Chodzi tu w szczególności o takie pryncypialne problemy jak:

1. Mistyka i wizja ludzkiego posłannictwa na Ziemi
2. Mistyczny i zarazem eschatologiczny i estetyczny wymiar pracy w przebudowie ówczesnego, a zarazem i obecnego świata' w sensie zamysłu Bożego, a nie tylko ludzkich pomysłów skazujących człowieka – bez właściwego nauczania i wychowania – na wieczne błędzenie.
3. Twórcze i zarazem postępowe zaangażowanie się wybitnego dydaktyka, publicysty i prozaika, w obiektywnie dokonujący się proces zmian – manifesty, memoriały i odezwy do rządów, mających wpływ na ówczesny bieg spraw ludzkich.

Należy tego dokonać nie tylko z ideologicznego punktu widzenia, ale przede wszystkim z pozycji rozumnego i odważnego bojownika za prawdę oraz konieczną i autentyczną wolność, zarówno rugowanego wówczas z ziemi chłopca, jak i najemnego robotnika – członka rodzącego się proletariatu. I w ogóle całego ówczesnego systemu nauczania, ukierunkowanego nie tyle na

obiektywne poznanie i twórcze myślenie, lecz przeciwnie – na nauczanie pamięciowe i myślenie odtwórcze. Ponadto głębsze studiowanie jego dzieł okazuje się być płodne i inspirujące, w zakresie rozumienia i pobudzania do przemian, także we współczesności. Komeński w swoim bogatym, ale bardzo trudnym życiu (i twórczości) nie ograniczał się tylko do zasady bycia w świecie, jak to robiło wielu współczesnych mu pisarzy i myślicieli, uciekających w utopijną fantastykę, ale przede wszystkim był aktywnym wyrazicielem zasady przemiany i przebudowy świata, nawet w tych warunkach które są, ale które można i należy zmienić, by wszystkim żyło się lepiej, i to zarówno rządzącym (bo takie zadanie stawia przed nimi Bóg), jak i rządzonym (bo tak będzie dla nich lepiej, ze względu na zachowanie rozumnej wolności i pokoju, będącego podstawą porządku boskiego) – por. motto: *Wolność musi być rozumna i oświecona*. Inaczej, tu na tym po ludzku urządzonym świecie, będziemy skazani na swoiste samo-uwieżenie się przez bezmyślne tkwienie w okowach różnych – tworzonych przez nas samych – labiryntów, bowiem jak twierdzi sam Komeński: *Ten świat i nasze życie na nim, i powołanie każdego z nas stanowią dla nas labirynty* (Comenius, 1657, s. 1).

Żeby wyjść z tej dotychczas zaciemnionej drogi przez obecne nauczanie o charakterze labiryntowym, Autor *Opera didactica omnia* proponuje, aby jak-najszybciej uchwycić się owej symbolicznej i metaforycznej zarazem *nici* Ariadny oraz swoistej *maszyny mechanicznej*, zawsze gotowej do ruchu za pośrednictwem wiecznie działających praw natury i jej bytów – również określonej symbolicznie i metaforycznie. Zarówno *córa* wiekuistego króla *Boża Mądrość*, jak i *kłębek nici* dzierzony w rękach Ariadny, są tymi świętymi atrybutami, które pozwalają wyjść z tych mrocznych labiryntów, i co więcej, zbudować – w oparciu o współpracę z bogiem – lepsze życie już tu na Ziemi. Autor *Drogi światłości* potrafi już nie tylko głosić prawdy objawione i zapisane w Biblii, ale z całych sił angażuje się w proces twórczego przedłużenia działania boskich sił duchowych na całą społeczność ludzką, owego duchowego zbrojnego ramienia bożego; dla nas przede wszystkim umysłowego i emocjonalnego tkwienia przy porządku bożym i bogobojnego aktywnego uczestnictwa w jego twórczym duchowo-materialnym rozwoju. Mianowicie, działając pod natchnieniem bożym – o czym sam oznajmia w *Via Lucis vestigata et vestiganda* (1668) – tworzy on pełny i zwarty system wiedzy, który pozwala ludziom – jako dzieciom bożym – zarówno twórczo przygotować się do życia w Królestwie Bożym, jak i być jego aktywnymi członkami. System takiej wybawiającej z labiryntów wiedzy, spełniającej warunki oświeconych drogowskazów, wychodzących i prowadzących do *kłębka nici* Ariadny, jak również samo-rozwijającej się wiedzy na wzór *maszyny mechanicznej*, doskonale opisanej i scharakteryzowanej w *Triertium*, jako uniwersalnym wzorze nowej antropologii, przedstawia Komeński w *Pansofii*, *Wielkiej Dydaktyce*, *Pampaedii*, a w szczególności w *Triertium* i *Drodze Światłości*. Przy czym te dwa ostatnie dzieła, łącznie z przedmową *Praeludia conatum pansophicorum* (próby wprowadzenia do wiedzy uniwersalnej) stanowią tu punkt centralny twórczości J. A. Komeńskiego. Tu autor *Triertium* i *Via lucis vestiganda et vestiganda*, zawarł wszystkie myśli, które dojrzewały wcześniej, a jednocześnie stanowiły trwałe ukoronowanie jego fascynującej i dojrzałej logiką i prawdą twórczości. Dalej, w analizie jego bogatej twórczości, skupimy głównie uwagę na tych dwóch kluczowych pracach, jak również dziełach obrazujących satyryczny punkt widzenia na życie społeczne owych czasów, a mianowicie w *Listach do nieba* oraz *O wypędzaniu gnuśności ze szkół*. Obie te prace, w sposób niemal doskonały, obrazują życie społeczne ludzi funkcjonujących w ówczesnych układach feudalnych, zobrazowanych w postaci labiryntów społecznych. By wydobyć się ze zniewalających oków tych układów, nie było innego sposobu jak uświadomić społeczeństwu sens innego chwalebego życia, w warunkach na owe czasy utopijnych, ale w pełni realnych do zastosowania w innych lepszych warunkach, z punktu widzenia prawd bożych, w sensie obiektywnego działania praw natury. Nierealnych do wprowadzenia dziś, ale całkowicie realnych do zastosowania jutro.

Stąd utopia Komeńskiego, jakkolwiek wówczas niemożliwa do wprowadzenia, to biorąc pod uwagę zapisy biblijne oraz zasady harmonii kosmiczno-przyrodniczej i prakseologii społecznej, zawsze były i są możliwe do wprowadzenia, jeżeli tylko władze i społeczeństwo ludzkie wyrażą taką gotowość. A gotowość taką, według Komeńskiego, wyrażą na pewno jeżeli będą odpowiednio uświadomieni, wyedukowani i wychowani. I chociaż J. A. Komeński wprost nie napisał dzieła utopijnego, to jednak fakty – o co walczył i na co się powoływał, – niezbitcie świadczą, że jego twórczość była bliska utopistom, a zwłaszcza Andreae *Rzeczpospolita chrześcijańska – Christianopolis*, T. Morusa *Utopia*, i Campanello *Państwo słońca* i w jakimś stopniu *Atlantyda*. W stosunku do tych fantastycznych utworów dzieła J. A. Komeńskiego cechuje wielka realność, aczkolwiek w znaczeniu apriorycznym. Jego utopia ma żywy charakter, i tak jak życie cechują ją ewolucyjność i samowystarczalność. A więc, już ze swej natury, zawsze jest ona bardzo realna na wprowadzenie jutro. I właśnie ze względu na tę swoją niezwykłą realność i zarazem mistycyzm, wcześniej czy później na pewno zostanie wcielona w życie. Warto więc już teraz rozpoznawać jej kształt, jak i mechanizmy harmonicznego i prakseologicznego działania, które jej towarzyszą.

2 Żywy ewolucyjny charakter utopii Komeńskiego

W zdecydowanej większości J. A. Komeński w swej twórczości prozaicznej posługiwał się narzędziami klasycznymi, tak literackimi jak i pozaliterackimi, ale w przeważającym stopniu pozaliterackimi. Jego narracja ma charakter naukowo-publicystyczny. W swym warsztacie literackim posługiwał się symbolem i metaforą w dziełach o proveniencji pozytywistycznej; listem, alegorią, ironią, komicznością i parabolą w dziełach o proveniencji satyrycznej oraz widzeniami, prorocstwem, przypowieściami i psalmami w dziełach o proveniencji religijnej i utopijnej. Podczas charakteryzacji problemowej tych dzieł będą jednocześnie starał się nawiązywać do specyfiki gatunkowej tych dzieł, aczkolwiek narracja pozaliteracka posiada tu zdecydowaną przewagę. Wynika to już z samego sposobu przedstawiania analizowanego świata, mianowicie J. A. Komeński za centralny przedmiot swej analizy przyjął realnie istniejący świat naturalny i relacje jakie zachodzą pomiędzy jego głównymi elementami. Zwraca więc szczególną uwagę na harmonię i rządzące nią prawa i zasady, tak w przypadku życia mistyczno-przyrodniczego, jak i społeczno-ekonomicznego. Wykorzystuje w tej mierze, zarówno zasady hermeneutyki wertykalnej i horyzontalnej (tak w obszarze hermeneutyki przyrodniczej, jak i religijnej – biblijnej), jak i zasady dialektyki procesowej – połączeniu z hermeneutyką horyzontalną. Jak na wnikliwego hermeneutę przystało, jego wywód ma charakter rozumny, całościowy i zgodny z rzeczywistością, tak widzialną (naturalną), jak i niewidzialną (opisaną w biblii, prostą i rozumną). I w ogóle w jego manierze twórczej wszystko co rozumne zawiera jednocześnie przymioty prawdziwości. Kolejność uruchamiania czynności poznawczych każdego człowieka przebiega bowiem od umysłu (rozumu), poprzez ciało (poznanie emocjonalne) i kończy się na ręce, jako najwspanialszym narzędziem działania. Przy czym działanie i zastosowanie ma tu moc decydującą; bo niby po co się czymś zajmować, jeżeli nie znajdzie ono konkretnego zastosowania. Dobre, bo dobrze przemyślane, i godne zastosowań wyniki działań, to jest to co apologetyzuje całą twórczość człowieka. Działać rozumnie według Komeńskiego to działać zastosowawczo, praktycznie. Uwidacznia się to szczególnie w jego dojrzałej twórczości, zawartej w *Triertium*.

Jeżeli chodzi o środki artystycznego wyrazu to, w swej bogatej twórczości i ciągle rozwijających się koncepcjach doskonalenia tego ziemskiego świata, wykorzystuje on raczej klasyczne sposoby artystycznego wyrazu, takie jak: alegoria, metafora, symbol, satyra, ironia, list, hymn, parabola, itd. Jednak w jego „wydaniu” te formy i środki artystycznego wyrazu nabierają nowych odkrywczych wartości. Dotyczy to zwłaszcza satyry społecznej, listu i hymnu. Jego świat przedstawiony to nie tylko świat artystyczny, ale zarówno – a nawet przede wszystkim – widzialny i wyczuwalny świat

natury oraz niewidzialny, ale wyczuwalny świat mistyczny. Przy czym źródło życia i wszelka rozumna (bo boska) harmonia wywodzi się z owego świata mistycznego, który za pośrednictwem uniwersalnych praw, zasad i bytów, nadaje sens każdego powołania do życia i wszelkiego istnienia, w tym człowieka, który został stworzony na obraz i podobieństwo Boże i bezwzględnie powinien o ten swój obraz(ek) dbać, tak by stawać się coraz doskonalszym i godnym noszenia tego duchowego obrazu. Innymi słowy: w symboliczne i metaforyczne ręce człowieka, jako duchowemu obrazowi Boga, zostały złożone – na zasadzie daru – wszystkie istotne przymioty boskie, aby ich strzegł i rozwijał zarazem. Tak więc każdy człowiek tu na ziemi ma potencjalne możliwości do tego by jednocześnie występować i w ciele duchowym i materialnym. Stąd jego naczelne uniwersalne twierdzenie i zasada, że z *każdego człowieka może być człowiek*. Oczywiście powinien on być w pełni wychowany do realizacji posłannictwa bożego tu na ziemi – dodajmy posłannictwa nakreślonego rozumem (nabytą wiedzą) i talentami. Na podstawie spostrzeżenia hermeneutycznego można śmiało powiedzieć, że świat jest w rozwoju i my też się rozwijamy razem z nim, i już *stricte* hermeneutycznie: świat się ciągle wzbogaca i my też. Tak więc świat przedstawiony – według Komeńskiego – to:

- w pierwszym rzędzie, jest to świat wiecznie trwający i rozwijający się samoczynnie; świat mistyczny i naturalny, rozwijający się w sposób harmonijny i piękny zarazem, łącznie z naturalnym porządkiem utrwalonym w samoczynnie przebiegających procesach kosmiczno-przyrodniczych (PK-P),
- w drugim rzędzie, jest to świat administrowany przez ludzi i w obecnej chwili wymagający radykalnej poprawy w całej dziedzinie właściwego urzędzenia spraw ludzkich, ale możliwy do wprowadzenia dzięki obiektywnie istniejącym i rozwijającym się procesom cywilizacyjno-rozwojowym, (PC-R) w pełni powiązanych z procesami pierwszego porządku (PK-P),
- w trzecim rzędzie, jest to świat przedstawiony artystycznie przez poetów, pisarzy, malarzy i wszelkich innych twórców kultury. Powinien on w harmonii, racjonalności i pięknie wyprzedzać wdrażanie procesów z drugiego porządku oraz poszanować obiektywnie istniejące zasady pierwszego porządku (*Wielka Dydaktyka, Triertium*).

Oczywiście człowiek może i powinien rozwijać swą twórczość we wszystkich tych trzech porządkach, ale właściwe urządzanie rzeczy ludzkich wymaga, aby we wszelkich rozważaniach nad doskonaleniem siebie samego i świata, trzymać się wyżej wymienionego porządku kolejnościowego.

Program przebudowy społecznej i edukacyjnej Komeńskiego miał na owe czasy cechy utopijne. Ale to co było w nim nowoczesne i postępowe jest ważne do dziś, a mianowicie wiara w możliwość urzeczywistnienia utopii. Ta realna wiara wywodziła się z faktu, że autor *Pansofii* nie tylko kontynuował renesansowe tradycje myśli utopijnej, ale jednocześnie organizował działalność i rozwijał nowoczesną naukę pedagogiczną, mające na celu praktycznie realizować założenia reform społeczno-pedagogicznych, które miały wprawdzie na ówczesny czas charakter utopijny, ale na jutro-realny. Działo się tak dla tego, że w praktycznym działaniu Komeński nie poprzestawał na pozycjach utopijnych. Chciał realnie poprawiać szkołę i kościół; chciał naprawiać świat by zaprowadzić lepsze życie na ziemi. Wynikało to u niego ze swoistego imperatywu prowadzącego do nowego pojmowania wartości – trwałych i powszechnych, jak również takiego pojmowania procesu nauczania i wychowania, dzięki którym można byłoby sprawnie organizować działania ludzkie, by dokonać radykalnej poprawy/przełomu, zarówno warunków życia społeczno-kulturalnego, jak i wprowadzić społeczeństwo(a) na nowe tory rozwojowe, takie tory gdzie symboliczne a zarazem realne kategorie umysłu, rozumu i ręki tworzą jedną całość w hermeneutycznym kręgu myślenia i działania. Ta pedagogika oparta była na pojęciach praw natury, którą Komeński zapoczątkował i istotnie rozwinął, a następnie pedagogika oświecenia. Teoria prawa natury była teorią wówczas bardzo budującą, gdyż opierała się na pewnym założeniu istnienia pewnego idealnego porządku,

zarówno w świecie przyrody jak i świecie społecznym. Porządku, który człowiek może rozpoznać swoim rozumem i wykorzystać jego prawa dla własnego rozwoju. Porządek ten stanowi pewną swoistą podstawę ładu w świecie i ma zarazem postać idealną i normatywną. Wszystko co istnieje powinno być zgodne z tym naturalnym porządkiem, chociaż w realnych terażniejszych warunkach nie jest.

Dzięki tej imperatywnej zgodności, porządek ten stanowi swoisty trybunał, przed który mogą być powoływane do odpowiedzialności kodyfikacje prawne, instytucje, zasady życia społecznego i także może być oceniane postępowanie ludzi. Właśnie, w odniesieniu do tego imperatywnie działającego naturalnego porządku autor *Listów do nieba* oraz *O wypędzaniu gnuśności ze szkół*, mógł analizować nieprawidłowości życia najemnych robotników oraz niepowodzenia szkół. Tym samym starał się z autopsji pokazać, jak powinno się naprawiać rzeczy ludzkie i jak naprawić, a następnie doskonalić, procesy kształcenia w szkole, by przestała ona być labiryntem, w którym giną światła umysły. Proces dydaktyczno-wychowawczy w jego koncepcji miał się opierać o trwałe i powszechne wartości, wynikające z samej natury życia i tworzenia oraz naprawę rzeczywistego istnienia tego, co z tą naturalną istotą było niezgodne.

W tej koncepcji, całkowitemu zatarciu ulegał tradycyjnie ujmowany dualizm, jaki występował pomiędzy wywyższaniu duchowego życia człowieka, a degradowaniem życia rzeczywistego doznawanego doświadczalnie, i zredukowanego do świata grzechu (teologicznie) lub do poziomu świata cieniów (filozoficznie). Tymczasem, według Komeńskiego, ziemskie empiryczne życie ludzi, zarówno z bożego jak humanistycznego punktu widzenia, jest na tyle ważne i cenne, że należy je ciągle naprawiać i doskonalić. U Komeńskiego człowiek miał się stawać (pełniejszym – W. S.) człowiekiem nie przez ówczesne nauczanie i wychowanie, które wiązało się z zaziemskim światem idei, ale przez nauczanie i wychowanie, które jednocześnie rozwija jego umysł i usprawnia jego działanie, w drodze odpowiedniego wykształcenia umysłu, mowy i ręki. Wynikało to wprost z naczelnej dewizy Komeńskiego, który twierdził, iż z *każdego człowieka może* (i powinien – W. S.) *być człowiek*. Dla praktycznego urzeczywistnienia tej tezy poświęcił swe twórcze siły, organizując szkolnictwo, opracowując programy nauczania i wewnętrzną organizację zajęć dydaktycznych, formując odpowiednie metody nauczania i przygotowując podręczniki do ich realizacji.

Będąc jednocześnie związany z nieszczęśliwymi wygnañciami z ojczyzny, autor *Szczęścia narodu* oraz *Powszechnego i nieustającego kształcenia*, formułował hasła demokratycznego humanizmu zorientowanego w przyszłość, a nie ograniczonego do egoistycznie zacieśnionych horyzontów ustanowionych przez prawo noworodzącego się ucisku burżuazji. Już z samej natury procesu działania, hasła te musiały nosić piętno utopijne. Ale właśnie ów bezpośredni związek z pilnymi potrzebami noworodzącego się proletariatu, pozwolił Komeńskiemu przewyciężyć, zarówno ciasny elitaryzm szkoły humanistycznej, jak i ciasny praktycyzm szkół wykształcenia zawodowego, przeznaczonego dla tzw. warstw niższych. Z taką właśnie naprawą procesu dydaktyczno-wychowawczego, wiązał on nadzieję na naprawę świata. Najpierw w wyobrazeniowym programie utopijnym, a później w konkretnych zadaniach i celach dydaktyczno-wychowawczych, jako wspólnym dobru narodów (Suchodolski, 1979, s. 52). W ten sposób, pedagogika Komeńskiego była w swym zasadniczym wymiarze pierwszą udaną próbą takiego właśnie określenia trwałych wartości w nauczaniu i wychowaniu. Zasady te, zachowując nadrzędność w stosunku do życia empirycznego, miały z nim ścisły związek oraz były podstawą budowy bardzo tematycznie rozległego programu naprawy wszystkich rzeczy ludzkich, jakie powinny się dokonać w przyszłości poprzez naukę, politykę i wychowanie; tak pięknie i efektownie przedstawione w *Pansofii* (jako poznanie i działanie), *Pampaedii* (jako właściwe i cenne wartościowo wychowanie), Panegersji (jako zdolność do czynnego działania, gdyż trzy rzeczy tworzą człowieka: rozum, wola i zdolność do czynu),

Tiertium i *Droga do światłości* (jako że: na mroki ludzkich nieporządków nie może być innego skutecznego lekarstwa, jak tylko jakaś uniwersalna światłość).

Istotnym znamieniem dla właściwego kroczenia po tej *Drodze światłości*, jest pełne wyeksponowanie pojęcia – *Przyszłość*. Ponieważ, według niego, w przyszłości postęp miał dokonywać się głównie za sprawą nauki i oświecania, przeto od momentu uzmysłowienia sobie wagi przyszłości, do spraw nauczania i wychowania zaczęto przywiązywać szczególnie dużo uwagi, aczkolwiek nie tak i nie tyle, jak zapewne oczekiwaby tego sam mistrz Jan Amos Komeński, zbożny twórca tych wielkich programów dydaktycznych, zbudowanych na wiedzy biblijnej, przyrodniczej i oświeceniowej.

Ponadto wydaje się, że według jego założeń, w świecie w którym żyjemy, powinniśmy przyjąć zasadę bycia rozumnym i aktywnym Pomocnikiem Bożym. Takim Człowiekiem-Pomocnikiem, poprzez którego Bóg może nadal kreatywnie tworzyć i rozwijać ten świat. Jest to wyróżnienie a zarazem wielkie wyzwanie dla człowieka, by tworzył przy poszanowaniu własnej godności i zarazem poszanowaniu natury (owej skarbnicy dzieł Bożych). W swoich dojrzałych dziełach, dla podniesienia stopnia ważności i prawdziwości swego wykładu, autor *Tiertium* i *Drogi światłości* bardzo często powoływał się, zarówno na sam autorytet Boski, jak i obraz Boga tkwiący w człowieku. By problem ten należycie naświetlić, a także podkreślić systemowy twórczy wkład Komeńskiego w ten całościowy system wiedzy dla budowy i organizacji życia społecznego, jak również popularyzacji zdrowego i twórczego sposobu myślenia, należy odnieść się, z jednej strony, do kreatywnej metodologii – w tym przypadku do podejścia hermeneutycznego i dialektyczno-procesowego, a z drugiej – jak to się konkretnie i jednocześnie realizuje w jego twórczości religijnej, filozoficznej, pedagogicznej i społeczno-ekonomicznej. Należy również przeprowadzić próbę adaptacji dokonań wniesionych przez autora *Wielkiej Dydaktyki* do wyjaśnienia naturalnej (boskiej) harmonii i racjonalności wielkiej (istniejącej i rozwijającej się samej z siebie w oparciu powszechnie działające prawa, będące podstawą trwania życia i dające energię do trwałego żywego rozwoju), będącej podstawą do rozwijania tej problematyki przez filozofię racjonalistyczną, prakseologię i pragmatykę.

Dobrym punktem wyjścia dla zbadania tych problemów będzie wykorzystanie metod hermeneutyki dialektyki procesowej, które pozwalają ująć problem nie tylko w aspekcie sprzecznościowym, jak to czyniły metody podwójnej negacji (Hegel) i przyczynowo-skutkowa metoda antagonizmu klasowego (Marks, Lenin), ale przede wszystkim w aspekcie rozwojowym (ewolucyjnym), ściśle powiązanej z naturą biegu życia przyrodniczego i społeczno-gospodarczego. Tam gdzie ma zastosowanie tak rozumiana rozwojowa dialektyka, tam w pełni może uwidocznić się twórcze działanie hermeneutyki. Obie te metody łączą się bezpośrednio z pojęciem procesu i procesowością (Szymonik, 2009, s. 122 – 129). Prześledźmy bliżej te ważne metodologiczne podstawy.

3 Podejście idące od pełnej hermeneutyki i dialektyki procesowej

Jan Amos Komeński hołdując zasadom biblijnym oraz sprawdzonym wzorom klasycznym, zarówno w swym warsztacie badawczym, jak i pisarskim w bardzo dużym stopniu opierał się na zasadach hermeneutyki, polegających na kolistości okresowości i wzbogacaniu: *Jeżeli waszym zdaniem moje odkrycia są prawdziwe, jeden skarb można uczynić cenniejszym przez dodanie drugiego – a mam tu namyśli skarby światłości i prawdy* (Komeński, 1964, s. 554). Już na początku swej twórczości, jako pierwszy stosuje znamienny chwyt hermeneutyczny, polegający na przedstawieniu głębokiej współzależności między matką (i szerszej rodziną) a dzieckiem w postaci dwóch kół. Większego koła obrazującego pełnię rozwoju osobistego matki i jej misyjnego naturalnego posłannictwa oraz mniejszego – obrazującego pełnię zależności i potrzeb

nowonarodzonego dziecka. Stąd koło mniejsze zawiera się całkowicie w kole większym, czym w prosty sposób odzwierciedla, zarówno naturalną istotę współzależności między bytami, jak i sposób rodzenia się nowych bytów. Trzymanie się zasad hermeneutyki naturalnej oraz biblijnej, jako manieri twórczej jest charakterystyczne dla całej jego twórczości. Przy czym tak, jak przy pomocy dwóch kół hermeneutycznych zadbał o to, by w pełni przedstawić naturalne więzi rodzinne i ich zmianę w czasie – i uczynił to w żartobliwy sposób – tak samo, w sposób wzajemnie powiązany, przedstawił współzależność pomiędzy układem kosmiczno-przyrodniczym i mistycznym posłannictwem niebiańskiej władzy (powiązania kolisto-cykliczne w układzie wertykalnym), a układem wzajemnie powiązanych relacji ludzkich w układzie ziemskim i naczelnymi organami władz ziemskich, tak by właściwie wypełnić owe zadania wynikające (nałożone) z misji boskiej, a zawarte we właściwie rozumianych i respektowanych przez władzę i społeczeństwo prawach naturalnych i zasadach moralno-etycznych (myślowo-procesowe powiązania w układzie horyzontalnym). Według oświeconego proroka, dopiero tak rozumiany układ powiązań, rozpatrywanych i rozwijanych we wzajemnej symbiozie i przy dobrej woli władzy, gwarantuje właściwe urządzenie spraw ludzkich tu na Ziemi. I dla sprostania tej misji trzeba jak najstaranniej zająć się, zarówno wdrażaniem właściwych zasad sprawiedliwości społecznej, jak i właściwym nauczaniem i wychowaniem człowieka od młodego wieku, dla jakościowego pełnienia tych zacnych ról. Bez właściwie skonstruowanego systemu nauczania (*Pansofia i Wielka Dydaktyka*) oraz wychowania (*Pampaedia, Wielka Dydaktyka, Panaugia i Panegersja*), w zasadzie nie jest możliwe zbudowanie (właściwe urządzenie spraw ludzkich) takiego światłego i bogobojnego społeczeństwa, zdolnego twórczo przemieniać istniejący niedoskonale urządzony świat.

4 Hermeneutyka i kreatywność w kontekście czasu

Zalety hermeneutycznego (kolistego) myślenia i działania (tak pojmowano to już w starożytności) zostały dostrzeżone dawno i to w wielu dyscyplinach naukowych, a szczególnie w filozofii. Natomiast na terenie nauk pedagogicznych i ekonomicznych, a szczególnie w zarządzaniu – dyscyplinie może najbardziej predestynowanej do rozwoju tej dziedziny wiedzy, opartej na analizie i projektowaniu cyklicznie działających procesów – nie znalazła ona dotąd należytego uznania. Być może stąd bierze się niedocenianie w dziedzinie nauczania pedagogicznego, specjalistycznego (wytwórczego) i ekonomicznego takich zasadniczych i zarazem oczywistych wartości jak: kolistość procesu myślenia i działania, naturalnej ważności i konieczności, naturalnej racjonalności i dialektyki rozwoju, procesowości i innowacyjności, racjonalności cywilizacyjno-rozwojowej i wymiany towarowo-pieniężnej, koegzystencji zjawisk i bytów, naturalnego przechodzenia z bytu do innobytu, uniwersalności i konkretności, naturalnej racjonalności wyboru i samo-oszczędności, samoregulacji i samo-utyliczacji, dialektyki procesowej i występowanie tendencji do samorozwoju (konkret + parzysta rodzajowość), etc. Kolistość rozumienia i działania zawierająca się w dwóch podcyklach: 1) przed-rozumienie – (wyjaśnianie – rozumienie roli części) – rozumienie holistyczne i 2) zaprojektowanie – wdrożenie, jest podstawą wszelkiego kreatywnego działania, znajdującego wyraz w konkretnym rozwoju (Szymonik, 2010, s. 121 – 125).

W całym tym cyklicznym procesie myślowo-wdrożeniowym jedną z podstawowych ról odgrywa wszędobylski czas (Szymonik, 1999, s. 3). Jest on twórczo wprzęgnięty w koordynacyjną całość procesów kosmiczno-przyrodniczych, jak i cywilizacyjno-rozwojowych. Z punktu widzenia procesów cywilizacyjno-rozwojowych (PC-R) czas decyduje o pierwszeństwie wejścia na rynek z nowym wyrobem, minimalizacji kosztów wytwarzania, jak i o tym, czy – z kolei długofalowo – dane wyroby i procesy ich wytwarzające, sprawdzą się w osądach klientów, tak pod względem jakości jak i prestiżu. A więc ostatecznie odpowiedni (swój) czas zadecyduje zarówno o uzyskaniu względnej przewagi konkurencyjnej na rynku, jak i o charakterze postrzegania firmy – jej wizerunku. Jeżeli

chcemy stworzyć coś nowego, aby docelowo wytworzyć i wnieść do skarbnicy zrealizowanych pomysłów nowe wartości (każdy biznes zaczyna się od realnych pomysłów), to również mamy do czynienia w ostatecznej instancji z kategorią pierwszeństwa i wartości określonych przez czas. Miał więc dużo racji grecki mędrzec Tales, który dowodził, że w ostatecznej instancji – *najmądrzejszy jest czas*. Tę swoją wszechstronną zaletę kategoria czasu posiada dlatego, że jest twórczo i bezpośrednio (z punktu widzenia idei i spełnienia warunków) sprzężona, zarówno ze stale działającymi i powtarzającymi się cyklami kosmiczno-przyrodniczymi, jak i z nich wynikającymi w postaci konkretnie zadawanych zadań do zrealizowania – jeżeli chce się w tych cyklicznych procesach twórczo uczestniczyć i zrobić coś wartościowego. Jest to dane przez naturalny *status quo*, a zarazem zadane w postaci warunków (zasobów) do wykorzystania, by na tej bazie – zasobach ideowych, materialnych i energetycznych – coś nowego wytworzyć, albo wkomponowywać się w już istniejące cykle. Zmiana jest więc czymś naturalnym, wynikającym z obiektywnie istniejących procesów kosmiczno-przyrodniczych i biologii życia. [Trawestując przysłowie chińskie można powiedzieć, że to, co najbardziej jest trwałe to zmiana]. Co więcej, powinna się ona dokonać w swoim czasie – także w naszej mentalności, bo inaczej będzie się hamować ów naturalny rozwój procesów C-R, energetycznie i przestrzennie sprzężonych z procesami K-P. Hamowanie będzie się dokonywać przez to, że nie zrozumienie tego będzie powodować, iż nie będzie dla ich mechanizmów „olejem” umożliwiającym dostosowawczy poślizg, lecz „piaskiem” powodującym chrobotanie i psucie się tych samoczynnie działających mechanizmów.

W podobny sposób również czas jest automatycznie włączony w hermeneutyczny cykl twórczego myślenia i działania. Jest też on konstytutywnie włączony w procesy dialektyczne życia i rozwoju. Tu w ramach dialektyki dopełnieniowej, uczestniczy on w naturalnym przejściu, ze stadium tworzenia i życia (naturalnych bytów) do stadium obumierania i rozpadu (innobytu). Przy czym samo to przejście każdorazowo jest czymś, co wzbogaca realną (twórczą) rzeczywistość; pełni rolę swoistej baterii dla samoczynnie funkcjonujących i regulujących się naturalnych mechanizmów (Szymonik 2003, s. 6 – 7), działających na zasadach samoczynnie nakręcającego się *perpetuum mobile*. Można więc powiedzieć, że zasady na których opiera się działanie procesów naturalnych to zasady samoczynności. Powinny one przenosić energię życia i tworzenia poprzez warstwę czynnika ludzkiego – jest to nam zadane przez akt stworzenia świata i akt powołania nas do życia jako bytów myślących i działających – na procesy cywilizacyjno-rozwojowe. W procesach tych również możemy zaobserwować *cykliczność przechodzenia ze strefy konkretnego wytwarzania do strefy inności i rozpadu (uniwersaliów)*. Wszystko dokonuje się w ramach przebiegu konkretnych cykli tworzenia – użytkowania – wymiany, przy jednoczesnym ciągłym wzbogacaniu się procesów w ramach tych dopełnieniowych cykli wytwórczo-dystrybucyjnych. Adekwatnie do tego działają kolisto-cykliczne zasady hermeneutyki, jako naturalny przebieg twórczych procesów myślenia i działania. Trzeba natychmiast dodać, że z tych naturalnych i kreatywnych zasad myślenia i działania oraz stale funkcjonujących rodzajowych bytów (przy założeniu, że innobyt jest naturalną częścią bytu), bezpośrednio wynikają zasady ważności, które tak samo jak byty i ich cykliczne przebiegi, stanowią realną wartość samą w sobie, ale ściśle skojarzoną z rzeczami, które w niewidzialny sposób dopełniają i reprezentują. Dla uproszczenia możemy powiedzieć, że każdy realnie wykształcony proces cywilizacyjno-rozwojowy (C-R), tak samo jak kolisty naturalnie przebiegający proces kolisto-cykliczny, przedstawia swoją autonomiczną wartość (ważność – jako pozytywną wartość samą w sobie), czyli to, że jest procesem. Reprezentuje on konkretny byt (rzecz) złożony, zdolny do wytwarzania innych (nowych) rzeczy oraz czynniki uniwersalne (zasobowe i pieniężne), dające mu zdolność zarówno do cyklicznego powtórzenia procesu, jak i jego odnowy. Tak więc w procesach C-R rolę innobytu odgrywają twórcze myśli i wiedza pochodzące od zaangażowanego w nim czynnika

ludzkiego oraz prawnie dopuszczone w danym państwie znaki pieniężne (Szymonik, 2009, s. 127 – 128).

Natomiast „swój czas” (czas przebiegu cyklu procesowego) „respektuje” zasady, zarówno cykliczno-kolistego sposobu myślenia i działania, w sensie dochodzenia do prawdy, jak i zasady optimum procesu wytwórczo-dystrybucyjnego, czyli respektuje konieczności (zasady), wynikające z optimum własnego autonomicznego rozwoju, jak i optimum warunków (konieczności), wynikających z ukształtowania procesów funkcjonujących w otoczeniu. Ważność czasu i jego wartość wynikają z charakteru procesów, do których go przywiązujemy (Szymonik, 2008 s. 271). Czas nie przywiązany do konkretnych procesów posiada wartość jałową – jakby nie jest ważny. Tak więc ważność w procesach K-P i C-R, zawsze jest definiowana w kontekście bytu i jego innobytu oraz ciągle przywoływanego czasu odpowiedniego dla ich suwerennej natury. Jako jednomianowy i bezwymiarowy, może on być przywołany w każdej chwili do charakterystyki każdego procesu i jego wewnętrznej struktury, dopiero wtedy, to jest łącznie z procesem, ujawnia się jego ważność wyrażona konkretną liczbową wartością. Okazuje się, że pojęcie wartości, ze względu na swoją nadmierną uniwersalność, dość mgliście, a nawet myląco, oddaje pojęcie ważności, które jest bezpośrednio bardziej związane z kategorią znaczenia niż wartości.

Przez etap uniwersalizujący – dystrybucji i akumulacji – bezwzględnie musi przejść każdy wytwór, który został konkretnie wyprodukowany – na etapie wytwarzania, w celu realizacji konkretnych wartości użytkowych. Ta wartość użytkowa jest czymś danym przez proces, a jednocześnie jest zadaniem jego rozdysponowania (spieniężenia); w celu ponowienia a nawet wzbogacenia jego możliwości wytwórczych (unowocześnienie procesu wytwarzającego). Przy czym w tej przemianie chodzi nie tylko o prostą marksistowską zasadę przemiany towaru w pieniądź, obejmującego jeszcze wartość nowo-wytworzoną (dodatkową), ale także sfinansowanie całokształtu przedsięwzięć związanych ze wzbogaceniem procesu oraz jego reorganizację. Trzeba bowiem wyraźnie podkreślić, że na etapie uniwersalizacji (w trakcie dystrybucji komercyjnej jak i akumulacji) zawsze istniała i istnieje możliwość przechwycenia środków pieniężnych na inne cele niż wynikałoby to z realizowanych potrzeb rozwojowych procesu, a w tym rozwoju czynnika ludzkiego, co ma kardynalne znaczenie dla właściwego określenia warunków/parametrów sprawiedliwości społecznej, o co z taką siłą zabiegał J. A. Komeński. Tak więc autor takich dojrzałych praktycznych prac jak: *Praxis pietatis* (1630), *Lux in tenebris* (1657), *Triertium* (1657), *Unum necessarium* (1668), jakkolwiek nie nazywał swego podejścia dialektyką procesową czy procesowością, to jednak w swej metodzie badawczej, tak jak w hermeneutyce, był bardzo bliski ich naturze.

5 Mistyczny imperatyw pracy i przebudowa świata

By dobrze pełnić posłannictwo człowieka na Ziemi, twórcza praca ma znaczenie prymarne, decydujące i wszechogarniające. W koncepcji J. A. Komeńskiego ciągle doskonalona praca stanowi aspekt życia przenikający całe ludzkie – godne i szczęśliwe – ziemskie bytowanie. Jest ona po prostu wszczepiona w najskrytsze cechy istoty ludzkiej, w samą jej duszę. Mądra kreatywna praca realizowana w warsztacie manufakturowym, stanowi zarówno o bogactwie wewnętrznym człowieka, jak i o pozytywnych przejawach zewnętrznych – uznanie i współpraca z bliźnimi. Jest jego rodzajowym wyróżnikiem, chlubą i chwałą (Szymonik, 2007, s. 181 – 182). Gdy praca jest wykonywana mądrze z doświadczeniem oraz wykorzystaniem dorobku ojców; wówczas tkwi ona u ontologicznych źródeł istnienia człowieka, stanowiąc całokształt jego teleologicznych działań. Mistycyzm pracy wywodzi się z rodzajowej istoty bytu człowieka, czyli jego zdolności do myślenia, wyobrażania sobie wytworów swoich działań, artystycznych i estetycznych przeżyć, jak i nabierania praktycznych umiejętności w materialnym wytwarzaniu tych wytworów; coraz doskonalszych w swojej funkcji i coraz efektywniej wytwarzanych. Ponieważ o praktycznej wartości towaru czy

dzieła świadczy jego myśl (projekt) zmaterializowana (utrwalona), to im bardziej złożony i wielofunkcyjny jest wytwór jego myśli i działań, to tym większa jest jego wartość, tak użytkowa jak i nominalna. Przeto na etapie praktycznego wytwarzania decydują się wszystkie wymiary, świadczące o społecznej wartości towaru jako rozwojowej podstawie ich bytu. Jest to zresztą zgodne z tym, co mówi starożytne porzekadło: *verba docet exempla trahunt* (słowa uczą lecz przykłady pociągają). Tak więc, im bardziej złożony (zintegrowany w funkcjach) jest towar (wytwór przeznaczony do wymiany), albo inaczej: im bardziej złożona jest praca społeczna wymagana do jego wytworzenia (praca wielo-specjalizacyjna), tym bardziej wartościowy jest wytwór zrealizowany przez ten proces wytwórczy. Zatem jednoznacznie z tego wynika, że *stworzenie warunków dla kreatywnej twórczości tylko przez same zapisy prawne, to jeszcze daleko za mało. Jest to wprowadzenie warunków konieczny, ale jeszcze nie wystarczający*. Zapisy prawne mogą być bowiem przez władców różnie interpretowane, a nawet nie realizowane; z powodu na przykład małej pilności czy braku środków. Tak więc uzyskanie wolności w samym tylko znaczeniu prawnym to zdecydowanie jeszcze za mało. Dla właściwego rozwoju procesów kreatywnych w produkcji i usługach społecznych, potrzebna jest jeszcze wolność ekonomiczna, by jednostki kreatywne i powoływane przez nich grupy wykonawcze, miały bardziej swobodny dostęp do kapitału społecznego. W przeciwnym wypadku ciągle będziemy jedynie mówić o kreacji i utraconych możliwościach innowacyjnych, ale niestety nie będziemy mogli wytwarzać kreatywnych, a dzięki temu i konkurencyjnych towarów (Szymonik, 1999, s. 31 – 49), gdyż twórcza inwencja wytwórców zostanie znakomicie stępiona już na początku uruchamiania procesu produkcyjnego poprzez wprowadzanie sztucznych zmian oraz przeprowadzenie pozornych administracyjnych reform, a im bardziej złożone są procesy wytwórczo-dystrybucyjne, i im mniej jest konkurencji wymuszającej działania pożądane, tym więcej jest okazji do przeprowadzania różnorodnych manipulacji niemożliwych do skontrolowania, bo tu prawo zawsze jakoś jest bezradne.

Zupełnie naturalną kolejną rzeczą było to, że w czasach Komeńskiego największe praktyczne zapotrzebowanie istniało na prace pedagogiczne, gdyż z natury było to narzędzie przygotowujące, zarówno władców, jak i szerokie kręgi poddanych, do wszelkich nowych dziedzin nauczania i wdrożeń. Komeński z wrodzoną sobie łatwością to czynił, gdyż rozumiał naturalną potrzebę tego typu prac, jednakże główną osnową jego dociekań i twórczej pracy był imperatyw nowego typu poznania, personalistycznego i materialistycznego zarazem, dlatego miał on tę wyjątkową łatwość przechodzenia od rozważań i twórczości mistycznej do konkretnej rzeczywistości. Ze świata zdominowanego przez religię do konkretnego świata przyrodniczego. Doskonale rozumiał on, zarówno wyznawców prawdy objawionej, jak i zwolenników logicznego i materialistycznego pojmowania świata. Można nawet bardzo odpowiedzialnie powiedzieć, iż był on faktycznym prekursorem jednościowego ujmowania świata, zarówno ze strony religijnej, jak i naukowej (Szymonik, 2007, s. 262 – 266).

Koncepcje te, powiązane z pierwszymi zainteresowaniami Komeńskiego, krystalizowały się powoli w jego rozważaniach nad istotą *Pansofii*, jako najlepszego podejścia naukowego w zakresie poznania świata, i światłej wychowawczej roli – *Pampaedii*. Proces poznawania świata, zastosowania uzyskanej wiedzy i właściwego wychowania człowieka do pełnienia coraz to nowych ról życiowych traktował on jako jedność, chociaż cały czas ewoluującą w zależności od okresu życia człowieka i jego wrodzonych zdolności. Od samego początku zmierzał do przygotowania wielkiej encyklopedii wiedzy pod nazwą *Janua rerum*, której nie dane mu było ukończyć z uwagi na to, że konkretne zlecenia i fundusze otrzymywał nie na drukowanie głęboko przemyślanej i relatywnie dobrze przygotowanej *Janua rerum*, lecz na konkretne prace i pomoce z zakresu nowej postępowej dydaktyki, oczywiście bezpośrednio wysnutej z jego głębokich przemyśleń filozoficznych i religijnych – głębokich przemyśleń z tego względu, że bardzo mocno powiązanych z prawami kosmiczno-

przyrodniczymi i zasadami życia społeczno-gospodarczego społeczeństw (Komeński, 1964, s. 510 – 555).

Zawsze podstawowe znaczenie dla poprawy procesu dydaktycznego ma metoda i prawdziwa jakościowa informacja, łatwa do zrozumienia i zapamiętania. Taka informacja powinna być formułowana na zasadzie zgodności z postrzeganym i odczuwanym światem – z jednej strony, oraz zgodnie z prawami dającymi stwórczą moc i niezbędną energię do efektywnego prowadzenia procesów życiowych, tak w aspekcie trwałej współpracy z procesami kosmiczno-przyrodniczymi, jak i cywilizacyjno-rozwojowymi. Dzięki temu współczesne jakościowe nauczanie miało w swym procesie edukacyjnym szanse na pełne wykorzystanie naturalnej interakcyjności: *rozumne jest to, co rzeczywiste, i rzeczywiste społecznie niech będzie to, co jest rozumne i zgodne z rzeczywistością naturalną*. Oczywiście w zgodzie z tym o co zabiegał J. A. Komeński. Co więcej, rzeczywistość w tym pojęciu jest tym, co powstaje jako rezultat działania, jako coś zrobionego w procesie społecznym, jako wynik jego rzeczywistej refleksji i zorganizowanego wysiłku. I to zarówno w kontekście dokonującego się automatycznie (poprzez prawa) boskiego procesu stwórczego (kosmiczno-przyrodniczego), jak i ludzkiego procesu cywilizacyjno-rozwojowego, powstającego w wyniku świadomej refleksji kształcących się jednostek i grup społecznych. By te procesy jakościowego kształcenia, mogły dokonywać się efektywnie, trzeba ciągle odwoływać się do efektywnych metod kształcenia i wychowania, w powiązaniu z procesami życia i tworzenia (Szymonik, 2010, s. 111 – 119).

6 Hermeneutyka stwórcza i dialektyka procesowa w kreowaniu właściwych metod działania i prawdziwej informacji

Uzdrowiająca światłość i dialektycznie zintegrowana jedność, a także hermeneutyczna (kolista) powtarzalność, pełnię swego urzeczywistniania się mogą znaleźć w *procesie ergo-transformacyjnym*, który już z natury zawsze zawiera w sobie adekwatność zachodzącą pomiędzy (s)twórczym myśleniem i rzeczywistym działaniem: *Rozumne jest to, co rzeczywiste, zaś rzeczywiste to co rozumne* – C. W. F. Hegel, oraz *Uwierz abyś zrozumiał, zrozum abyś uwierzył* – Arystoteles, kładzie nacisk na jednościową współzależność żywego symbolicznego myślenia (s)twórczego z przebiegiem żywych rzeczywistych procesów kosmiczno-przyrodniczych (PK-P) i cywilizacyjno-rozwojowych (PC-R). Wynika to z faktu, że zawsze pierwsza jest tu myśl i spokrewniona z nią konceptualna (rozumna) zasada tworzenia w nieskończoność, objawiająca się jako *inny* stan tego, co zostało rzeczywiście (fizycznie) zrealizowane i stwórczo wkomponowane w dotychczasowy stan, jako jego *wzbogacenie, nowa jakość*. Ta kolista, dialektyczna jedność istnieje (egzystuje) i każdorazowo wzbogaca się poprzez dodanie czegoś *nowego (innego)* – przez to co *nowopomyślane*, a następnie świadomie *zrealizowane (zaabsorbowane)* w materialnie przebiegających procesach *bio-energetycznych* i *fizyko-chemicznych*. Jest to coś, co istotowo związane jest z *bytem* na zasadzie *innobytu – świadomego odwzorowania*. Jest to przejście, pomiędzy stanem świadomościowym i realnym, dokonujące się w tym samym sensie i znaczeniu aczkolwiek inaczej wyrażone, nie na zasadzie przeciwieństwa lecz na zasadzie tożsamościowego *przeformowania – przemienienia*. Przy czym to przemienienie jest ściśle związane z funkcją (prawem) *ułatwiającą, reorganizującą* i ukierunkowaną na realizację tego samego, ale *jakościowo lepszego celu*: „My ośmielamy się obiecywać *Wielką dydaktykę* – uniwersalną sztukę nauczania wszystkich wszystkiego, to jest nauczania pewnego, dającego zawsze pozytywne wyniki, i nauczania łatwego, a więc bez żadnych przykrości i zniechęcenia tak nauczycieli jak i uczniów, a raczej ku jak najwyższej obustronnej przyjemności; następnie nauczania gruntownego, a więc takiego, które nie jest powierzchowne i pozorne, lecz prowadzi do prawdziwej wiedzy, do złagodzenia obyczajów i głębokiej pobożności. Wreszcie wszystko to wykazujemy wywodząc *a priori*, tj. z samej

niezmiennej natury rzeczy niby z żywego źródła wieczyście toczącego strumyki, a zbierające je znowu w jedną rzekę, tworzymy uniwersalną wprost sztukę zakładania szkół dla wszystkich” (Komeński – Wielka Dydaktyka) (Cyt. za Suchodolski, 1979, s. 163). Ten *nowouświadomiony cel*, grający rolę azymutu w organizowaniu (także poprzez reorganizację) kolejnych przemian, dokonujących się na jakościowej trajektorii zmian, jest niczym innym, jak współczesną emanacją obiektywnego historycznego postępu, dokonującego się poprzez samoistnie realizującego się *ducha świata* – jak go już dawno temu określił C. W. F. Hegel, a wcześniej intuicyjnie nazaczył Jan Amos Komeński. Hermeneutycznie, postęp ten realizuje się w wyniku *przemiany swoistego nadmiaru w nową jakość*, tak naturalnego (zasobowego), jak i twórczego. Stąd samoistnie organizujący się duch świata, król przemian, może rozwijać się szybciej bądź wolniej, w zależności od tego, jak świadomie będziemy uczestniczyć w owym procesie *przeformowywania się* – przechodzenia informacyjnego *bytu w inno-byt* i świadomego *inno-bytu w byt*, na zasadzie *dopełniania się* (wzbogacania i domykania), a nie kardynalnego przeciwieństwa. Rzecz ujmując z innego świadomościowego punktu widzenia, owe przeciwieństwo jest niczym innym jak zwykłym świadomościowym przeformowywaniem się, szybciej lub wolniej postępującym po trajektorii ogólnego rozwoju – *stałego wzbogacania się*. Nie ma więc żadnej naturalnej przeszkody, dla rozumnego panowania nad procesem transformacyjnego przechodzenia z fazy *inno-bytu* do *bytu*; chociaż przy właściwej organizacji tego procesu może być ono istotnie przyśpieszane, poprzez postępowanie się prawdziwą informacją. Wcześniej pozyskiwana prawdziwa informacja o przebiegu operacji i dokonujących się w nich zmianach – projakościowych i proefektywnościowych – w *samo-kształtujących się*, poprzez intelektualną warstwę czynnika ludzkiego, procesach realnych (substancjalnych), a ściślej rzecz ujmując procesach *ergo-transformacyjnych*, jest *cleu* całego procesu przemieniania się: myślenia, konceptualizacji i realizacji. Wynika to z faktu, że głównym motorem działania i rozwoju tych procesów jest człowiek (*ergo-*) i dokonujące się z jego świadomościowej intencji owe pożądane dopełnieniowe przemiany, dające żywy symbiotyczny rozwój.

W procesie kreowania prawdziwej informacji poznawczej, podstawową rolę odgrywają metody, pozwalające jednoznacznie zgrywać procesy myślowe z procesami rzeczywistego działania. Tymi (s)twórczymi metodami i powiązаныmi z nimi technikami działania, które adekwatnie pozwalają wiązać, przy pomocy obiektywnej informacji, paralelnie biegnące procesy myślowo-interpretacyjne z rzeczywistością dokonującymi się procesami realnymi (realizacyjnymi) – projektowymi i wdrożeniowymi, są hermeneutyka (s)twórcza, dialektyka procesowa oraz analiza procesowa. Używam tutaj wyraźnego rozróżnienia pojęć: hermeneutyka stwórcza oraz hermeneutyka interpretacyjna, żeby postawić wyraźną cezurę pomiędzy: 1) procesami myślenia i działania zbiorowego, które bezpośrednio są powiązane z prawami kosmiczno-przyrodniczymi (PK-P) i społeczno-gospodarczymi (PS-G) – hermeneutyka stwórcza, czego wyrazem była genialna, na owe czasy, twórczość J. A. Komeńskiego, a 2) procesami myślenia i tworzenia indywidualnego, które bezpośrednio są powiązane z zasadami interpretacyjnymi dzieła artystycznego bądź przekładu – hermeneutyka interpretacyjna, gdzie zasadnicza wartość owej twórczej interpretacji ma polegać na tym, że: *interpretator/tłumacz wyraża więcej niż „powiedział”, czy „chciał powiedzieć”, sam autor* – F. Schleiermacher. W badawczej przestrzeni hermeneutycznej mamy do czynienia z jednym i drugim przypadkiem analiz i projekcji: 1) myślenia doskonalącego – dynamicznego (w zbiorowych procesach społeczno-gospodarczych, edukacyjnych, indywidualnych warsztatach pracy usługowej, itd.), i 2) myślenia obrazowego – statycznego (w indywidualnych pracowniach malarskich, rzeźbiarskich, scenach teatralnych i telewizyjnych, gabinetach wróżbiarskich, itd.). Bezpośrednio przekłada się to na więź informacyjną, wypełniającą przestrzeń pomiędzy myśleniem założeniowo-interpretacyjnym a działaniem zastosowawczym (projektowo-wdrożeniowym). O ile w pierwszym

przypadku informacja źródłowa jest skazana na prawdziwość, wynikającą z *zasad życia* społeczno-przyrodniczego i *deterministycznego działania praw kosmiczno-przyrodniczych* (PK-P) i *cywilizacyjno-rozwojowych* (PC-R), o tyle w drugim przypadku informacja źródłowa jest skazana na dużą „dowolność” twórczą, i to zarówno *co do celu*, jak i *właściwości określania tego, co najpierw należy robić (?)* – J. A. Komeński. A więc jest skazana na *quasi-prawdziwość*, poprzez zbyt częste odrywanie się od rzeczywistości i kategorii smaku: poprzez swą salonowość, niepisane „prawo do artystycznej deformacji” przez twórcę, ucieczka w przeżywający psychologizm i komercyjność, nieodpowiedzialną fantastykę i futurizm, itp. Ponadto, w tym drugim przypadku, mamy także do czynienia z procesem świadomego przyzwalania na deformację dzieła, odzwierciedlającego taki czy inny ułamek rzeczywistości, „twórczego zafałszowania”, nieuczciwej hiperbolizacji i chorej wyobraźni twórczej, itd. Jeżeli kultura artystyczna i organizacyjna społeczeństwa jest wysoka, wiele z tych mylących a kuszących podpowiedzi da się zneutralizować. Ale to dopiero przy wdrożeniu wysokiej kultury i wysokich standardów kształcenia, o co tak zabiegał autor *Wielkiej Dydaktyki*.

Dziś wiąże się to z powszechnym wykorzystywaniem zalet podejścia procesowego, a szczególnie procesu ergo transformacyjnego, przez który będziemy tu rozumieli świadomy samoczynnie rozwijający się proces, przebiegający w kontakcie z przyrodą i ze społeczeństwem. Posiada on walory samodzielnie funkcjonującego bytu kosmiczno-przyrodniczego, jak i społeczno-gospodarczego: transformacja zasobów wejściowych w świadomie i celowo zaprojektowany wytwór wyjściowy, zdolny do samodzielnego funkcjonowania i rozwoju, poprzez wykorzystanie ludzkiej inteligencji, nabytych umiejętności oraz dostępnych zasobów naturalnych i produkcyjnych (Szymonik, 2009, s. 126 – 133). Jednocześnie oznacza to, że ten osobowy i osobliwy proces przekształcający, ma swój historyczno-personalistyczny prymat, tzw. *ergotransformatu*, a więc jest zdeterminowany przez wiedzę i planową działalność człowieka. Ma więc bezwzględnie rację J. A. Komeński, wielki czeski pedagog, teolog i filozof, pisząc już kilka wieków temu, że *w nauczaniu ważniejsze jest najpierw określenie tego, co robić, niż tego jak robić(?)* (J. A. Komeński: *Pansofia, Pampaedia*).

Dialektyczno-procesowy sposób myślenia i działania jest tą dziedziną, która ma najlepszą przyszłość swego rozwoju, jako że z samej natury jest ona bliska prawdzie, a w szczególności prawdzie immanentnej zasadom tworzenia. Jest ona – poprzez twórczą myśl ludzką – bardzo sprzężona z duszą myślącą i powodującą. Wynika to bezpośrednio z kartezjańskiego prawa odrębności istoty ludzkiej: *myślę więc jestem*, w relacji do innych istot żywych i dzieł natury. W procesach nieustannego stwarzania i rozwoju dokonywanych poprzez zintegrowane działanie, zarówno PK-P jak i PC-R, szczególna rola przynależy kategorii pracy. Fenomen pracy znajduje tu jednocześnie ścisłe powiązanie tak z personalizmem boskim, jak i ludzkim. Okazuje się, że twórcza praca, za pośrednictwem myśli, łączy się z poznawaniem najgłębszych tajemnic stwarzania. Jest więc osią, wokół której krążą i kształtują się, dojrzewają i owocują, wszystkie inne rzeczy bosko-ludzkiego tworzenia i bytowania. Mimo swej istotowej ważności dla życia społecznego, praca ta nie została dotychczas należycie doceniona, ani przez świat nauki, ani świat religii (Szymonik, 2007, s. 185).

7 Walka o godność człowieka – ujęcie satyryczno-utopijne

Jako gatunek literacki satyrę Komeńskiego charakteryzuje ujęcie klasyczne, ale o rozwiniętej narracji naukowej oraz religijnej. Jednak ujęcie tematyczne oraz czaso-przestrzenne wykracza daleko poza kanony satyry klasycznej. Dotyczy ona nie tylko krytyki ludzkich zachowań, ale przede wszystkim sposobów myślenia i rozumowania ludzkich elit, którego efekty najczęściej są odrażające i poniżające ludzką godność. Najogólniej a jednocześnie najbardziej lapidarnie specyfikę tematyczną i czasoprzestrzenną satyry Komeńskiego, scharakteryzować można jako rozróżnienie pomiędzy *Bożym*

zamyslem a ludzkimi pomyslami. Ponadto, szczególnie dla jego narzędzi literackich jest to, że elementy twórczości satyrycznej (krytyczne w odbiorze) występują obok bądź przenikają się z elementami twórczości utopijnej (dydaktycznie, pozytywnej w odbiorze). To podejście niejako z automatu przenosi się na charakter stosowanych narzędzi literackich. Mianowicie, tam gdzie występują wątki satyryczne natychmiast pojawiają się takie środki artystycznego wyrazu jak: mentalnie bezcelowa symbolika, alegoria, ironia, groteska, komika, parabola, cielesność przeżyć czy elementy przyrodniczej ciemności i grozy, natomiast tam gdzie występują naówczas wątki natury utopijnej, niemal automatycznie pojawiają się bądź przeważają takie środki artystycznego wyrazu jak: symbolika i metaforyka zintegrowana, rozumna logika, stonowana parabola, duchowość przeżyć i radość duszy czy elementy kosmiczno-przyrodniczej jasności i piękna.

Merytorycznie i socjalnie, Jan Amos Komeński jako teolog, filozof i pedagog uważał, że ówczesny stan rzeczy jest zły, że sprawy ludzkie są „zepsute”. Przy czym zwyrodnienie przebiega jednocześnie w trzech głównych dziedzinach, decydujących o porządku: w nauce, religii i polityce. Zubożenie szerokich mas ludowych i rozgrywki wojenne wynikają właśnie z tego niewłaściwego religijnego i politycznego porządku świata. Odważnie stawał on po stronie biednych i uciśnionych. Popatrzmy, jak się realizuje w jego twórczej praktyce krytyka ówczesnych stosunków społecznych, na podstawie dwóch utworów *stricte* satyrycznych: *Listów do nieba* oraz *Labiryntów świata*.

Ujmując się za obroną praw do życia i w ogóle godności ludzkiej, publikuje on tzw. *Skargę uciśnionych biedaków do nieba* – symboliczną i metaforyczną zarazem. Stosuje on tu chwyt myślowy rodem z *pełnego realizmu*, gdzie problematyka powinności, jak powinno realnie wyglądać sprawiedliwe i rozwojowe życie, ma więcej z utopijności (wyobrażeniowości) i oczekującego mesjaństwa, niż realnie przebiegającej rzeczywistości, która dla jego wrażliwości i rozumienia ówczesnego stanu rzeczy, była nie do przyjęcia.

Tak więc już w pierwszym liście wyraża skargę biednych do samego Jezusa na ich strasznie ciężkie położenie:

„Jest niesprawiedliwością, że bogaci posiadają obfitość, a nawet nadmiar dóbr doczesnych, my natomiast mamy cierpieć nędzę, będąc również twoimi stworzeniami, jak i oni. Niektórzy z nich mają pełne spichrze i komory, tak że myszy pożerają zapasy; my natomiast przymieramy głodem. Oni mają szafy pełne futer, szub, kaftanów i innych ubrań zjadanych przez mole, my natomiast chodzimy półnagzi.”

(Komeński, 1911, s. 205)

W tych skargach zaznacza się wyraźnie proces różnicowania producentów, w którym z jednej strony krystalizuje się warstwa akumulujących przedsiębiorców, z drugiej zaś – warstwa robotników najemnych, wywodzących się w większości z producentów samodzielnych, a popadających obecnie w coraz to większą zależność od kapitału, ulegając w ten sposób kapitalistycznemu wyzyskowi, mimo że są główną podporą tego nowo-rodzącego się systemu burżuazyjnego.

„Że (bogaci) tak skąpią mienia, byłoby jeszcze znośne, gdyby tylko chcieli przyznać nam prawo do tego, czego niewiele nam (Boże) dałeś i co zdobywamy w pocie czoła. Lecz, nieśmiertelny Boże, jakże nienasycona jest pożydlivość tych żarłoków! Mają pełne spichrze, skrzynie, kosze, a wydzierają nam jeszcze chleb z rąk i ust, nie tyle przymusem i gwałtem, co podstępem i przemyślnym knowaniem. Wielu z nas ma ciężką pracę, ale pracuje dzień i noc, nie robimy tego dla siebie, lecz dla nich.”

(Komeński, 1911, s. 207)

W skargach tych unaocznili niezbitcie swoją niszczycielską rolę kapitał kupiecki i lichwiarski. Brał on bezlitosny udział w wywłaszczaniu rzemieślników i chłopów, których używano częstokroć – jako

robotników nie zrzeszonych w cechu – do pracy najemnej na rzecz przedsiębiorców kapitalistycznych. Z dawna już w Czechach rozpowszechniony system chałupniczy uzależnił drobnych producentów od kupców. Oszustwo, zdzierstwo, wymuszanie i przemoc, były wówczas przyjętymi środkami uzależniania producentów od kupców i wywłaszczania mas. Przedsiębiorcy mogli łatwo używać tych środków przymuszeń, gdyż porządek prawny, odpowiadający nowym kapitalistycznym stosunkom produkcji, jeszcze nie był do końca ustanowiony i wykrystalizowany, co przyczyniało się do rozwijania różnych przestępczych praktyk:

„Udając przyjaźń i miłosierdzie bogacze sami zgłaszają gotowość udzielania nam zaliczek; potem jednak żądają od nas lichwiarskiego zwrotu, nawet gdyby mieli nas obedrzeć ze skóry. W ten sposób wielu z nas jest tylko bytłem roboczym i to, co wkładamy do ust, od nich bierzemy, cały zaś pożytek z naszej pracy im pozostawiamy. Nikt nam, biedakom nie okazuje współczucia. Pod płaszczykiem litości i dobroczynności wielu z nich stara się zwabić ludzi będących w potrzebie. Zdobywszy ich udziela im się zapomogi, czyniąc z nich dłużników i zamieniając ich w zwykłych niewolników. Niektórzy oddają wieloletnią pracę całego życia bogaczom nie mając nawet chleba pod dostatkiem. Ostatecznie, nie czując w nas już siły, a zatem utraciwszy nadzieję, że będą nas mogli wyzyskiwać, jak niewolników, wyniszczają nas zupełnie, zgłaszając pretensje do naszej skromnej własności, wypędzają nas z naszych chałup i zamieniają nas oraz nasze żony i dzieci w żebraków.”

(Komeński, 1911, s. 208)

Tak samo przedstawia on *Listach...* ciężkie położenie chłopów. Ich zubożenie zaczęło radykalnie przybierać na sile, ponieważ dodatkowo powodowane było wzrostem świadczeń pańszczyźnianych, narastającymi daninami, zupełnym pozbawieniem praw wywłaszczanych chłopów:

„Oprócz tego wprowadzają bogacze różne świadczenia pańszczyźniane i nakładają na nas rozliczne ciężary, których sami palcem nie tkną... Jeśli ktoś z nas ma proces z bogaczem, rzadko dozna sprawiedliwości. Ponieważ nie mamy środków na przekupywanie, wyprzedzają nas podarunkami i przekupstwem, przez co procesy przegrywamy.”

(Komeński, 1911, s. 208)

Zauważmy, iż skargi te są kierowane wprost do Jezusa jako władcy przyszłego – dziś jeszcze utopijnego – Chrystianopolis. Tak samo ostro Komeński krytykuje instytucje państwowe, „władze zwierzchnie”, które tolerują takie stosunki albo je nawet popierają. W swoim satyryczno – alegorycznym utworze *Labirynt świata* Komeński opisuje rozmaitych przedstawicieli władzy, którzy zamiast bezpośrednio wsłuchiwać się w problemy i życzenia swoich podwładnych, posługują się alegorycznymi długimi, często zakrzywionymi i dziurawymi rurami, tak że wiele z tego, co się mówi, nie dociera wcale do ich uszu albo dochodzi w sposób zniekształcony. Otaczają się oni doradcami, którzy są oszustami i pochlebcami. A jeśli ktoś dochodzi swego prawa, załamuje się w zetknięciu ze służalczością i przekupstwem sądów. Komeński niestrudzenie podkreśla, że władze z natury są ustanawiane po to, żeby bronić słabszych i dla dobra ludu; tzn. bronić praw szerokich mas przed każdą samowolą i gwałtem klasy panującej.

W opozycji do tego opłakanego stanu rzeczy Komeński przeciwstawia obraz lepszego porządku, w którym wszelkie uzasadnione skargi biednych powinny stracić rację bytu; świata utopijnego, ale w oczach Jego twórczej wyobraźni, zupełnie realnego. Wychodząc z punktu widzenia ówczesnego prawa stanowionego, jest to świat fantazji, oczekiwanej, wymodlonej idei, dla której – jak powiedziała by Stendhal – warto żyć i umierać (*Czerwone i czarne*). Jest to świat utopijny, ale

w wyobraźni Komeńskiego zupełnie możliwy do wprowadzenia w wyniku świadomego wdrożenia powszechnego prawa do nauki i zapewnienia godnej, twórczej pracy. Czyli powszechnego wprowadzenia *systemu naprawy rzeczy ludzkich*, bo u Boga już dawno taka sprawiedliwość i prawda została ustanowiona i objawiona. Tak więc teraz wszystko jest w rękach ludzi, posiadających własność i władzę; stąd jego odezwy i memoranda do członków nowo-formułujących się władz nowo-kreowanej republiki burżuazyjnej – ostatnie najpełniejsze zostało sformułowane dwa lata przed śmiercią w postaci głęboko przemyślanego Planu Działania tzw. Kolegium Światowego pod nazwą *Droga światłości* (1668).

W swej bogatej korespondencji, w tzw. pismach do humanistów Komeński również znajduje potwierdzenie i poparcie dla swojego stanowiska, gdzie zwraca się on przeciwko gwałtowi, jako stratnemu środkowi rozstrzygnięcia sprzeczności istniejących między ludźmi.

Opisując różne niekorzystne zjawiska, które trapią społeczeństwa, w sposób *ironiczno-groteskowy przytacza on wyniki swych fantastycznych rozmów i stany umysłów* przedstawicieli poszczególnych stanów w hierarchii społecznej, których fantastycznie, i we wstydlivej rzeczywistości, odwiedza w *Labiryncie świata*. Między innymi opowiada on o swym zetknięciu się ze stanem wojowników, gdzie z przerażeniem słyszy, że radzą oni nad tym, aby śmierci można było przyprowadzić skrzydła, by mogła działać (zabijać), zarówno z bliska jak i z daleka. Następnie, jak zburzyć w ciągu godziny to, co budowano wiele lat. Zapoznawszy się z działalnością rycerzy i wojsk najemnych gniewnie wybuchą:

„O jakże okrutne! Czyż nie można znaleźć innego wyjścia! Takie środki pojednania wyznaczyła przyroda dzikim zwierzętom a nie ludziom!” (Komeński, 1964, s. 21).

Piętnuje także wojny wielkich panów oraz ich motywy, stwierdzając:

„Haniebna jest przede wszystkim chęć prowadzenia wojny, co niestety stało się obecnie zwyczajem. Trafnie mówi o tym pewien wielki człowiek: Często zdumiewa mnie obłąd, jaki ogarnia ludzi, którzy z tak wielkim pośpiechem, z nakładem tak dużych kosztów i wśród tylu niebezpieczeństw wyniszczają się wzajemnie. Co jest innego właściwie w życiu prócz wojny? Na ogół zwierzęta nie zwalczają się z wyjątkiem dzikich bestii, a i te nie walczą między sobą, lecz ze zwierzętami innego gatunku. Walczą swoją bronią, a nie, jak my, maszynami przez samego szatana wymyślonymi. Walczą nie z powodów przypadkowych, lecz o utrzymanie gatunku i o pożywienie. Nasze wojny zaś powstają przeważnie z zarozumiałości, wściekłości, żądz i podobnych chorób duszy. Wreszcie zwierzęta nie walczą zjadale do wzajemnej zagłady, tak jak my czynimy tysiącami.”

(Komeński, 1964, s. 22)

Przyczyn wojny między narodami upatruje również w sporach religijnych. Dla ich zniwelowania proponuje on ostatecznie zjednoczyć nie tylko chrześcijan, lecz ludzi całego świata w harmonijnej współpracy. Braćmi nazywa wszystkich tych, którzy wzywają imienia Jezusa Chrystusa, zarówno swoich krewnych jak i całą ludzkość mieszkającą na ziemi. Pisze on:

„Wszyscy ludzie, bez względu na to, gdzie na ziemi mieszkają, jednakową mają naturę, jednakowo wyposażeni są w zmysły i zdolność myślenia, w wolę i popędy, w umiejętność przy, jednakowe rzeczy, występujące w tej samej postaci. Jednakowe są ich czyny i cierpienia i jeden jest Bóg.”

(Komeński, 1964, s. 23)

Wyrażona tu przez Komeńskiego myśl, iż uznaje on wszystkich ludzi za braci i dzieci boże oraz jego niezłomna wiara w zasadniczą jedność całego rodu ludzkiego – niezależnie od wszystkiego, co go rozdziela, jest najdobitniejszą cezurą jego pokojowego światopoglądu, mimo że różni

przedstawiciele burżuazji zarzucali mu tendencyjność jego poglądów i pojęć religijnych, z powodu jego utrwalonego stosunku do różnych religii i wyznań.

Na fundamencie tak sformułowanych poglądów kreśli on utopijny, jak na owe czasy, co także wydaje się być aktualnym i na obecne czasy, plan budowy szczęśliwego społeczeństwa, bazujący na powszechnej dobrej pansoficznej wiedzy, przede wszystkim tej w wersji zastosowawczej, oraz wychowawczej (pampaedycznej), dla rozumnego sterowania procesami wytwórczo-dystrybucyjnymi i społecznymi. Pod tym względem jego koncepcje, ukierunkowane na właściwe urządzenie spraw ludzkich, są jak najbardziej aktualne do dziś. Dopiero dziś dostrzegamy wartość tzw. kapitału intelektualnego i tworzenia wartości dodanej, zarówno w strefie klienckiej, użytkowej, jak i w strefie wytwarzania. Należy tutaj bardzo mocno podkreślić, że zaproponowane w tej mierze pokłady wiedzy stałego wzbogacania kapitału intelektualnego, idącej od podejścia religijno-naukowego, jakie w XVII. wieku z fantazją twórczą i aplikacyjnym polotem tworzył Autor *Pansofii*, *Wielkiej Dydaktyki* i *Pampaedii*, i ich dojrzałych odmianach *Tiertium* i *Droga światłości*, jeszcze nie w pełni zostały zdyskontowane. Odnosi się to w szczególności do pełniejszego wykorzystania praw przyrodniczych i społecznych w działalności twórczej człowieka.

Taka gospodarka bazuje zarówno na wytwarzaniu i dystrybucji, jak i sprawnym wykorzystaniu wiedzy, która w tym wypadku jest podstawowym zasobem przedsiębiorstwa, gdyż efektywnie decyduje o wykorzystaniu innych zasobów materialnych i środowiskowych. Przedsiębiorstwo chcąc odnieść sukces materialno-duchowy (zwiększone zasoby i umiejętności) i rynkowy, powinno oprzeć swą pracę na zasadach prakseologicznych immanentnych zarówno dla myśli twórczej Komeńskiego, jak i współczesnych osiągnięć technologiczno-organizacyjnych (Nonaka, Takeuchi, 2000; Szymonik, 1999 i 2001).

Literatúra:

- COMENIUS, Jan Amos. 1657. *Opera didactica omnia*, pars IV, kol. 63 – 76, Amsterdam, 1657. Impensis D. Laurentii de Geer.
- COMENIUS, Jan Amos. 1911. Briefe nach dem Himmel. In: „*Zeitschrift fur Brudergeschte*”, 1911, Nr 5.
- KOMEŃSKI, Jan Amos. 1964. *Pisma wybrane*. Wrocław – Warszawa – Kraków : Ossolineum, 1964.
- IKUJIURO, Nonaka – HIROTAKA, Takeuchi. 2000. *Kreowanie wiedzy w organizacji – jak spółki japońskie dynamizują procesy innowacyjne*. Warszawa : EUROmanagement – Poltel, 2000.
- SUCHODOLSKI, Bogdan. 1979. *Komeński*. Warszawa : Wiedza Powszechna, 1979.
- SZYMONIK, Waclaw. 2010. Droga do światłości i właściwe urządzenie spraw ludzkich w twórczości Jana Amosa Komeńskiego. In: *Jan Amos Komeński w kontekście kultury i historii europejskiej XVII w.* 2010, Tom III, s. 111 – 131.
- SZYMONIK, Waclaw. 2007. Jan Amos Komeński i ethos pracy twórczej. In: *Jan Amos Komeński i kultura epoki baroku*. Siedlce : Wydawnictwo Akademii podlaskiej, 2007, s. 181 –193.
- SZYMONIK, Waclaw. 2009. Prawdziwa informacja i jakość kształcenia. In: *Wiedza, umiejętności, postawy a jakość kształcenia w szkole wyższej*. Siedlce : Wydawnictwo Akademii podlaskiej, 2009, s. 119 – 136.
- SZYMONIK, Waclaw. 2008. Idea jedności nauki i religii w kształtowaniu twórczych postaw do własnego rozwoju w twórczości Jana Amosa Komeńskiego. In: *Dylematy edukacyjne współczesnego człowieka a jakość kształcenia w szkole wyższej*. Siedlce : Wydawnictwo Akademii podlaskiej, 2008, s. 261 – 277.
- SZYMONIK, Waclaw. 1999. Model zarządzania przedsiębiorstwem we współczesnych warunkach. In: *Zarządzanie gospodarką w warunkach globalizacji. Monografie i Aneksy nr. 3*, Politechnika Lubelska. 54 s.

Rozosmiať človeka je hotová veda alebo Podoby komiky v umeleckej literatúre. Edične pripravili Zuzana Bariaková a Martina Kubealaková. Banská Bystrica, 2010. [online]. © 2010. Dostupné na: <http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=4242> [http://www.fhv.umb.sk / katedry / KSJL / fotogaléria]

SZYMONIK, Waclaw. 2001. *Hermeneutika i strategia przewagi konkurencyjnej przedsiębiorstwa.* WA DIALOG, Wyższa Szkoła Działalności Gospodarczej. Warszawa, 2001. 22 s.

SZYMONIK, Waclaw. 2003. *Hermeneutika i kultura organizacyjna przedsiębiorstw.* In: *Giermenewtika tekstu: miż istinoju i metodom.* Studia Hermeneutica. Drohobycz, 2003. 20 s.

KOMIZM W TWÓRCZOŚCI STANISŁAWA SAMUELA SZEMIOTA (Żarty dworskie)

Andrzej Borkowski, PL

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, PL

Abstrakt:

Stanisław Samuel Szemiot (około 1657 – 1684) je polský básnik a barokový diarista. Szemiot pochádzal z Litvy, žil a tvoril v Przegalinach 150 km východne od Varšavy. Napodobňoval iných renesančných a barokových básnikov; blízky mu bol Ján Kochanowski a jeho humorné epigramy (Fraszki). Szemiot napísal desiatky vtipných epigramov, táto zbierka má názov Żarty dworskie. Písal erotické, vtipné texty o pannách, humorné básne o manželstve, cudzincoch, o móde a tak ďalej; vysvetľoval tiež čitateľom, prečo písal také texty. Protagonisti jeho básní sú opilci, zlodeji, tvrdohlaví svetáci, falošne zbožní, zlé (hašterivé) ženy, lakomí, chamtiví, rozhnevaní muži, táraji, slepý muž, ktorý má dlhý nos, a pokrytci. To sú hrdinovia starých poľských epigramov. Analýza dokazuje, že Szemiot čítal Fraszki Jana Kochanowskiego – niekedy je to citácia, častejšie parafráza, niekedy názov pesničky alebo typický hrdina. Komické u Szemiota (zveličované atribúty človeka) sú: a/ výzorové vlastnosti (napríklad dlhý nos, plešatosť, oblečenie), b/ psychologické rysy (napríklad popudlivosť, zlosť, hlúposť).

1 Uwagi wstępne

Stanisław Samuel Szemiot (ok. 1657 – 1684) to polski poeta i pamiętnikarz epoki baroku. Pieczętował się herbem Łabędź i pochodził z Litwy; wykształcenie odebrał w kolegium jezuickim w Wilnie, a następnie na Wydziale Filozoficznym Akademii Wileńskiej. Po ślubie z Zofią Kierdejówną osiadł w majątku posagowym żony w Przegalinach koło Komarówki Podlaskiej (około 150 km na południowy wschód od Warszawy)¹.

Należy podkreślić, że poeta podlaski był erudytą, znał *Biblię*, teksty z kręgu literatury klasycznej, a także rodzimą twórczość, zarówno renesansową, jak też barokową², co zresztą znalazło swoje odbicie w jego twórczości żartobliwej. Warto odnotować, że w utworze *O swych wierszach* ujawnił, iż spośród rodzimych twórców wysoko szacował Kochanowskich (Jana, Mikołaja, Piotra) oraz Twardowskich (Kaspra, Samuela)³:

„Nie porywam się z poetami owymi
Kochanowskimi albo Twardowskimi
Dam wszystkim miejsce, a sam w dobrą porę
Najniższe sobie z wierszami obiorę.”⁴

Jak się wydaje miał rację Mirosław Korolko, pisząc we wstępie do *Sumariusza wierszów*, iż Szemiot realnie oceniał swe ambicje poetyckie, których miarą był jego talent. Wydawca

¹ Zob. Mirosław Korolko: *Stanisław Samuel Szemiot – poeta sarmackiej prowincji*. W: *Sumariusz wierszów*. Oprac. Mirosław Korolko. Warszawa 1981, s. 7 – 13; por. też Andrzej Borkowski: *Szemiot Stanisław Samuel*. W: *Słownik biograficzny Południowego Podlasia i Wschodniego Mazowsza*. Red. Arkadiusz Kołodziejczyk. Siedlce 2009, s. 219 – 221.

² Zob. też Janusz Pelc: *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej (od XVI do połowy XVIII w.)*. Warszawa 1965, s. 284; Joanna Partyka: *O źródłach „Sentencyj albo przysłów” Stanisława Samuela Szemiota*. W tomie: *Człowiek w literaturze polskiego baroku*. Red. Andrzej Borkowski, Marcin Pliszka, Artur Zióntek. Siedlce 2007, s. 307 – 318.

³ *Sumariusz wierszów, op. cit.*, s. 379.

⁴ *Ibidem*, s. 31.

jednocześnie podkreślił, iż „... ta jego nieklamana skromność jest niewątpliwą zaletą estetyczną jego utworów, pisanych przecież w epoce niebywałego rozkwitu panegiryzmu i tanich pochlebstw”⁵.

2 W kręgu teorii komizmu

Aleksander Brückner wybitny znawca polskiej literatury dawnej stwierdził, iż popularność fraszkopisarstwa w XVI i XVII w. ściśle związana była ze zjawiskiem „humoru staropolskiego”, czyli specyficznej kultury śmiechu. Jak słusznie podkreślał autor *Dziejów kultury polskiej* ów humor cechowała niewybredność, pozbawiony był też „nuty tkliwej”, goniąc [...] za głośną wesołością, za wybuchem śmiechu. Śmiał się zaś z byle czego, a więc i z ułomności fizycznych i nie przebierał [...] w coraz nowych żartach na łysych, na brodatych, na małych wzrostem, na rudych, na jednookich, z głupich, dumnych...”⁶

Obserwacje Aleksandra Brücknera odnośnie żartobliwej twórczości polskich poetów dawnych warto umieścić w szerszym kontekście śródziemnomorskim, zwłaszcza, że jest to zjawisko, które od wieków było przedmiotem zarówno praktyki artystycznej, jak też pogłębionej refleksji teoretycznej. W tym miejscu należy wspomnieć o fundamentalnych dociekaniach Arystotelesa na temat komedii, która jako popularny przez wieki gatunek dramatu ukształtowała w znacznym stopniu europejską kulturę śmiechu. Jak pisał Stagiryta:

„Komedia [...] jest naśladowaniem ludzi gorszych, lecz bynajmniej nie w znaczeniu wszystkich ich wad, a tylko w zakresie śmieszności, która jest częścią brzydoty. To, co śmieszne, jest przecież związane z jakąś pomyłką lub z bolesnym i nieszkodliwym oszpecceniem, czego wymownym przykładem, żeby nie szukać daleko, jest brzydka i powykrywiana, lecz nie wyrażająca bólu maska komiczna.”⁷

Myśliciel grecki zwrócił w swej wypowiedzi uwagę na dwa zasadnicze aspekty tego, co wzbudza w człowieku śmiech. Po pierwsze jest on częścią brzydoty, zatem może być wynikiem efektu kontrastu między tym, co piękne, a tym, co szpetne i szerzej: niezgrane, karykaturalne, wyolbrzymione, pomniejszone itd. Po drugie, śmiech pojawia się tam, gdzie mamy do czynienia ze sztucznością oraz grą, do czego zdaje się odsyłać maska komiczna.

Spostrzeżenia Arystotelesa warto wzbogacić o współczesne komentarze na temat praktyki twórczej autorów starożytnych, chociażby komediopisarstwa słynnego Arystofanesa. Jak przekonywał Stanisław Stabryła potrafił on posługiwać się „... wszystkimi rodzajami komizmu: parodią, karykaturą, bufonadą, ironią, obscenicznym dowcipem, wyszukany żartem, prymitywnym wyzwiskiem i dwuznaczną grą słów”⁸. Jednakże bliższą poetom staropolskim wydaje się tradycja epigramatyczna, także twórczość Marcjalisa, o czym świadczą liczne przekłady i parafrazy jego tekstów⁹.

W pewnym sensie na obsceniczności zbudował swą nośną teorię na temat „ludowego śmiechu” Michaił Bachtin, zauważając, iż od dawna był on związany z „... z dołem materialno-cieleśnym”¹⁰. Rosyjski literaturoznawca pokazał to na przykładzie jednego z bohaterów *Don Kichota* Cervantesa,

⁵ *Ibidem*, s. 14.

⁶ Aleksander Brückner: *Spuścizna rękopiśmienna po Wacławie Potockim*. Kraków, 1899, cz. 2, s. 3 [216].

⁷ Arystoteles: *Poetyka*. Tłum. Henryk Podbielski. W: *Dzieła wszystkie*. Warszawa, 2001, s. 581.

⁸ Stanisław Stabryła: *Historia literatury starożytnej racji i Rzymu*. Wrocław, 2002, s. 80.

⁹ Por. m. in. Janusz Pelc: *Fraszka polska XVI w. terenem kształtowania się liryki nowożytnej*. W: *Europejskość i polskość literatury naszego renesansu*. Warszawa, 1984, s. 463. Należy dodać, że spośród poetów barokowych szczególną fascynację Marcjalisem ujawniał Jan Andrzej Morsztyn. Por. komentarze Leszka Kukulskiego do edycji *Utworów zebranych* (Warszawa, 1971, s. 1026 – 1028).

¹⁰ Michaił Bachtin: *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Tłum. Anna i Andrzej Goreniewie. Oprac. Stanisław Balbus. Kraków, 1975, s. 81.

gdzie ów Sancho jest w prostej linii potomkiem „... dawnych, brzuchatych demonów płodności, których podobizny oglądamy na przykład na słynnych wazach korynckich”¹¹. W tym miejscu należy też wspomnieć o popularnych w literaturze staropolskiej wątkach ezopowych, będących reakcją nie tylko na powagę i patos, ale też skostnienie ładu społecznego. Przykładem Biernat Lublina, którego *Żywot* i *Bajki* nasycone są „... mnóstwem rubasznych żartów, drastycznych scen, opisów czynności fizjologicznych”¹². Ponadto stosowane przez Biernata naturalia, zdaniem Jerzego Ziomka, „... pokazują człowieka w sytuacjach drastycznych nieco, ale właśnie dlatego pozbawionych jakiegokolwiek aureoli i wzniosłości...”¹³.

Podsumowując, niewątpliwie niektóre odmiany komizmu, znane już w czasach antycznych, były szczególnie popularne w literaturze staropolskiej, a także ujawniły się w *Żartach dworskich* Szemioty. Ponadto wydają się słuszne konstatacje Michaiła Bachtina i Jerzego Ziomka odnośnie natury śmiechu, który odsyła do zmysłowości i wiąże się ze sferą dołu cielesnego.

3 *Żarty dworskie*

Przedmiotem szczegółowych analiz w kontekście zjawiska komizmu jest cykl drobnych utworów (fraszek), zatytułowanych przez przegalińskiego poetę – *Żarty dworskie*. Ta niewielka księga zyskała jedynie połowicze obramowanie, gdyż na końcu napotkać można utwór *Konkluzja*, który, wraz z tekstem *Do swych wierszów* (29), wyróżnia się na tle całości refleksją metapoetycką:

„Jako między różami ciernie wyrastają
I przy cyprysie podłe jedliny bywają,
Tak i wiersz będzie czasem dobrze napisany,
Czasem się też nie uda i godzin nagany.
Niechże tedy co lepsze sobie wybierają
Czytając, ale, proszę, niech i złym nie łają.”¹⁴

Popularna w epoce baroku metaforyka ogrodowa odsyła do różnorodności zjawisk literackich. Ten sposób obrazowania ma swój głębszy teologiczny fundament. Św. Paweł zapisał w *Liście do Rzymian* (1,20): „Albowiem od stworzenia świata niewidzialne Jego przymioty – wiekuista Jego potęga oraz bóstwo – stają się widzialne dla umysłu przez Jego dzieła...”¹⁵. Równie dobitnie wyraził się autor starotestamentalnej *Księgi Mądrości*, zapisując: „Bo z wielkości i piękna stworzeń poznaje się przez podobieństwo ich Stwórcę” (Mdr 13,5). W świetle *Pisma Świętego* wszystko, co stworzył Bóg było dobre, także różnorakie rośliny (Rdz 1,12). Szemiot nie ujawnia wprost przywołanych tu kontekstów myślowych, jednak trudno zaprzeczyć, że akceptuje taki porządek ontologiczny. Wiersz, podobnie jak konkretna roślina, może podobać się czy posiadać jakieś cenne właściwości, kiedy indziej wydają się zbędnym chwastem, któremu jednak w kontekście koncepcji kreacjonistycznej trudno odmówić prawa do istnienia. Poza tym nasz autor rozprawia się z bardziej wybrednymi czytelnikami, uprzedzając możliwą krytykę. Warto podkreślić, że tego rodzaju utwory nie są czymś odosobnionym zarówno w literaturze antycznej (Marcjalis), jak też staropolskiej, czego przykładem tekst *O fraszkach* Jana Kochanowskiego czy wiersz Wacława Potockiego *Na „Ogród nie wylewiony”*¹⁶.

¹¹ *Ibidem*, s. 83.

¹² Jerzy Ziomek: *Wstęp*. W: Biernat z Lublina: *Wybór pism*. Wrocław, 2004, s. L.

¹³ *Ibidem*, s. LI.

¹⁴ *Sumariusz wierszów*, *op. cit.*, s. 110.

¹⁵ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. [Biblia Tysiąclecia]*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich. Wyd. III poprawione. Poznań – Warszawa, 1982.

¹⁶ Jan Kochanowski: *Fraszki*. Oprac. Janusz Pelc. Wyd. 2. Wrocław 1991, s. 40 – 41; Wacław Potocki: *Dzieła*. Oprac. Leszek Kukulski. Warszawa, 1987, t. II, s. 14 – 15.

Pośród żartów przegalińskiego poety można wyodrębnić określone grupy tematyczne:

- a) wiersze erotyczne o pannach: (1) *Na panny*, (2) *Do tychże*, (9) *Do panny*, (22) *Przypadek*, (23) *Prośba*, (24) *Para*, (26) *Do panny marsowatej*, (28) *Do panny*, (31) *Niewierność*, (33) *Do hardych panien*, (34) *Historyja*;
- b) teksty o źle dobranym małżeństwie: (3) *Na męża ze złą żoną*, (25) *Na męża starego ze złą żoną*;
- c) dowcipy na męskie i niewieście przyrodzenie: (4) *Do starego*, (5) *Do tegoż „e contra”*, (35) *Gadka*, (27) *Czemu Kupidyna ślepego malują*;
- d) kawały o łysych: (16) *Na łysego*, (17) *Na tegoż*;
- e) żarty z obcokrajowców i ówczesnej mody: (14) *Niemiec*, (32) *Do Francuzów*, (8) *Na szarawary*;
- f) wiersze metapoetyckie: (29) *Do swych wierszów* oraz (36) *Konkluzyja*;
- g) utwory będące przeglądem określonych przywar ludzkich: pijak (6, *Na pijanicę*), złodziej (7, *Na złodzieja*), hardy (10, *Na hardego*), piękniś (11, *Do gładysza*), świętoszek (12, *Do fałszywie nabożnego*), swarliwa baba (13, *Na złą babę*), skąpy i łakomy (15, *Na skąpego i łakomego*), jednooki (18, *Do ślepego na jedno oko*), gniewliwy (19, *Do złęgo*), gaduła (20, *Na wielomównego*), długonosy (21, *Na wielki nos mającego*), hipokryta (30, *Do szkrupulatów*).¹⁷

Warto podkreślić, że do erotycznych wierszy Jana z Czarnolasu nawiązał zapewne Szemiot w tekście (5) *Do tegoż „e contra”*:

*„Stary właśnie jako dąb po wierzchu spróchniały,
Ale korzeń ma zdrowy i do pracy trwały.”¹⁸*

Wydaje się, że źródłem tego pomysłu poetyckiego jest fraszka *Do dziewczki* (*Fraszki* III, 82)¹⁹. W innym utworze *Cztery punkty niebezpieczne pożycia ludzkiego* przegaliński poeta zacytował fragment utworu *Na starość* (*Fraszki* I, 83) twórcy renesansowego:

*„Biedna starości, wszyscy cię żądamy,
A kiedy przydziesz, to zaś narzekamy.”²⁰*

Starość w wierszach Kochanowskiego i poety z Podlasia ujawnia wewnętrzną ambiwalencję. Z jednej strony jest ona czymś pożądanym ze względu na to, iż może być kojarzona ze spokojem i wytchnieniem, z drugiej zaś jest powodem do narzekań i niezadowolenia.

4 Komizm Szemiotowy

Na wstępie należy zauważyć, że efekty komiczne uzyskuje Szemiot często m.in. poprzez zabieg swoiście karykaturalny, polegający na akcentowaniu i wyolbrzymianiu określonych cech swoich bohaterów. Odnosi się to zarówno do wyglądu zewnętrznego postaci, jak również do ich ukształtowania wewnętrznego, osobowości. W pierwszym przypadku poeta staropolski pisze np. żartobliwie o długich nosach (21, *Na wielki nos mającego*):

*„Szczęśliwy ten, który ma nos prawie niemały,
Gdyż nie stawia kompasu w domu przez rok cały,
Bo skoro się wróciwszy, ku słońcu rozdziawi*

¹⁷ Por. też Andrzej Borkowski: *Potocki – Szemiot. Uwagi o fraszkopisarstwie*. W tomie: *Człowiek w literaturze polskiego baroku*, op. cit., s. 333 – 334.

¹⁸ *Sumariusz wierszów*, s. 104.

¹⁹ „I dąb, choć mieścy przeschnie, choć list na nim płowy, / Prędsię stoi potężnie, bo ma korzeń zdrowy” (w. 11 – 12).

²⁰ *Sumariusz wierszów*, s. 178. Por. Andrzej Borkowski: *Potocki – Szemiot. Uwagi o fraszkopisarstwie*, op. cit., s. 334.

*Gębę, nos wnet godziny na zębach postawi.
Indeks zaprawdę dobry, nigdy nie omyli,
Bodaj się takie nosy wygodne rodzili.”²¹*

Głowa bohatera, obdarzonego olbrzymim nosem, przypomina zegar słoneczny. W istocie można odnaleźć w tym zestawieniu pewne podobieństwo kształtów – okrągła tarcza czasomierza odzwierciedla twarz, wydłużona wskazówka przywodzi na myśl jego nos, zaś zęby przypominają indeks. Można w tym miejscu zgodzić się z teorią Bergsona, iż „Postawa, gesty i ruchy ludzkiego ciała są śmieszne dokładnie w tej mierze, w jakiej ciało to przywodzi nam na myśl bezduszny mechanizm”²². W innym wierszu *Do panny* (28) również pojawia się motyw zegarka, odsyłającego tym razem do skojarzeń seksualnych:

*„Jeślić kompasu trzeba, nie frasuj się prawie,
Pokaż tylko tablicę, ja indeks przyprowadzę.”²³*

Wypowiedź bohatera jest oczywiście dwuznaczna, tablica i indeks to synonimy męskiego i niewieściego przyrodzenia. Warto też podkreślić, że podtekst jest o tyle czytelny, iż przedmiot ten często we fraszce barokowej służył niewybrednym żartom, kojarząc się z męską potencją lub jej brakiem. Przykładem wiersze innego poety XVII w. Wacława Potockiego, chociażby *Zegarek* (O III 194 [D]). Psujący się czasomierz staje się w utworze ekwiwalentem męskiego przyrodzenia, a wymienione w utworze jego części „struna”, „dzwonki” (w. 9), „hartowna sprężyna” (w. 10) odpowiadają kolejno penisowi, jądom oraz łonu młodej kobiety. Jak przekonuje podmiot mówiący, trudno o harmonijne działanie mechanizmu zegara, gdy pomieszane są ze sobą stare oraz nowe części; analogicznie rzecz ma się ze związkami, którymi tworzą młoda kobieta i podeszły w latach mężczyzna. W podobnym tonie utrzymany jest też inny żartobliwy wiersz (O III 229), który posiada zresztą tożsamy tytuł²⁴. Jednakowy mechanizm budowania znaczeń ujawnia się w Szemiotowym drobiazgu *Do panny* (9), gdzie poeta tym razem wykorzystał motyw gry w szachy:

*„Twierdzisz, żeś w szachy przedtem nigdy nie grawała,
A przecie byś rada ich czasem zażywała.
Prędko tedy nauka, sposób łatwy prawie:
Ty otwórz szachownicę, ja rocha postawię.”²⁵*

Aluzje erotyczne są w utworze nad wyraz czytelne – „szachownica” i „roch” (wieża) są odpowiednikami kobiecego i męskiego przyrodzenia. Należy podkreślić za Januszem Pelcem, iż motyw ten upowszechnił się poniekąd za sprawą *Szachów* Jana Kochanowskiego, który to utwór doczekał się licznych parodii. Jak pisał monografista poety czarnoleskiego „... w XVII w. termin „gra w szachy” był popularną metaforą i jednocześnie przyzwotką dla określenia stosunku płciowego”²⁶.

W Bachtinowską sferę dołu, podobnie zresztą jak utwory poświęcone cudzoziemcom – *Niemiec* (14) oraz *Do Francuzów* (32), ściśle wpisuje się również Szemiotowy drobiazg zatytułowany *Na szarawary* (8):

*„Twierdzą ja, że są dobre polskie szarawary,
Ale jednak porady godne z jednej miary:*

²¹ *Sumariusz wierszów*, s. 106.

²² Henri Bergson: *Śmiech. Esej o komizmie*. Tłum. Stanisław Cichowicz. Warszawa, 1995, s. 26.

²³ *Ibidem*, s. 108.

²⁴ Wacław Potocki: *Dzieła*, s. 631 i 648.

²⁵ *Sumariusz wierszów*, s. 104.

²⁶ Janusz Pelc: *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej (od XVI do połowy XVIII w.)*. Warszawa, 1965, s. 296.

*Niech trzeszni ten nie jada, co w tym stroju chodzi,
Bo nim linum odwiąże, prędko się usmrodzi.*²⁷

Popularne w Rzeczypospolitej w XVI i XVII w. bufiaste hajdawery, mimo, że pochwalone przez poetę, są jego zdaniem nie dość praktyczne. Zawiązywane jakimś sznurkiem czy tasiemką nie pozwalają na ich szybkie zdjęcie, zwłaszcza, kiedy pojawi się nagle potrzeba fizjologiczna. Warto dodać, że tego rodzaju dowcipy nie są w literaturze tego czasu czymś odosobnionym i pojawiają się m.in. w *Ogrodzie nie plewionym* Wacława Potockiego, czego przykładem być może autoironiczny tekst *Przestroga do myśliwych* (O I 113), gdzie mowa o jest o niefortunnym polowaniu zimą, kiedy to zaskoczony w szczerym polu łowca zmuszony był spłacić „dług naturze” (w. 6)²⁸.

Jak zaznaczono na wstępie poeta z Podlasia efekty komiczne uzyskuje poprzez wyolbrzymianie cech postaci nie tylko w odniesieniu do wyglądu zewnętrznego, ale też w kontekście cech charakteru, szczególnie zaś rozmaitych przywar. Spokojna i spokojliwa małżonka nie jest atrakcyjnym przedmiotem żartów, podobnie pracowity i łagodny mąż. Komizm pojawia się wówczas, gdy jedno z nich posiada nadmiar cech negatywnych, zwłaszcza, gdy jest to płeć słabsza, co dobitnie ujawnia fraszka *Na męża ze złą żoną* (3):

*„Żyjesz czyli umierasz, dobry mężu, kiedy
Z swarliwą żoną co dzień złej używasz biedy.
Być w tedy uważać, aby twoja miła
We wszelkich sprawach dobra, nie zła żona była.”²⁹*

Podmiot mówiący zapytał retorycznie bohatera, czy przebywanie ze złą kobietą przypomina bardziej życie czy śmierć? Oczywiście, los udręczonego mężczyzny przywodzi na myśl to drugie, kojarzone chociażby z bólem i smutkiem. Jednocześnie pytający moralizuje, zwracając uwagę na fakt, iż nieszczęśliwy małżonek nie dość dobrze poznał swą wybrankę i w sumie sam sobie winien jest zaistniałej sytuacji. Należy dodać, że motyw złej żony i nieszczęśliwego męża był niezwykle popularny w literaturze dawnej, czego przykładem wybrane utwory Mikołaja Reja, Jana Andrzeja Morsztyna czy Wacława Potockiego³⁰.

Niezwykle ciekawą grupę tekstów humorystycznych w *Żartach dworskich* stanowią utwory osnute na popularnych wówczas przysłowia, czego przykładem wiersze *Na męża starego ze złą żoną* (25), który pojmuje młodą żonę gotuje sobie śmiertelne łoże, oraz fraszka na łysiego (17, *Na tegoż*), którego trzeba łapać z tyłu a nie z przodu jak okazję, gdyż przysłowie mówi: „z przodu okazją chwytaj”³¹. Frapujące, że w wesołej twórczości poety przegalińskiego można odnaleźć teksty, które nawiązują do wątków starotestamentowych. Ujawnia to wiersz *Na pijanicę* (6), gdzie opilstwo zestawiono z biblijnym potopem (Rdz 9,12n.). Podobnie w utworze *Do ślepego na jedne oko* (18) napotkać można ryzykowny dowcip na pozbawionego oka awanturnika, którego poeta podejrzewa o dosłowne przestrzeganie praw nowotestamentowych (Mt 5,29-30)³².

W podsumowaniu warto zaznaczyć, iż poeta z Przegalin czerpał humorystyczne inspiracje z nie tyle z życia codziennego, ale więcej z tradycji literackiej, także *Biblii* i paremiografii oraz twórczości rodzimych poetów, jak również należy pamiętać, że komizm w *Żartach dworskich* Stanisława S. Szemioty jest raczej typowy dla barokowej fraszki oraz staropolskiej kultury śmiechu w ogóle.

²⁷ *Sumariusz wierszów*, s. 104.

²⁸ Wacław Potocki: *Dzieła*, s. 56 – 57.

²⁹ *Sumariusz wierszów*, s. 103.

³⁰ Por. Andrzej Borkowski: *Kobiety w „Ogrodzie nie plewionym” Wacława Potockiego*. W tomie: *Kobieta epok dawnych w literaturze, kulturze i społeczeństwie*. Red. Iwona Maciejewska i Krystyna Stasiewicz. Olsztyn, 2008, s. 64 – 65.

³¹ *Sumariusz wierszów*, s. 106, 107.

³² *Ibidem*, s. 104, 108. Por. też Andrzej Borkowski: *Potocki – Szemiot. Uwagi o fraszkopisarstwie*, op. cit., s. 337 – 341.

KOMICKOSŤ VO VZŤAHU K CESTOPISNEJ LITERATÚRE V STARŠEJ SLOVENSKEJ LITERATÚRE

Dana Mačudová, SR

Katedra slovenského jazyka a literatúry, Fakulta humanitných vied, Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, SR

Abstract:

The aesthetical category of the comical is of an objective nature. It is inseparable from a human being as a social category. Its forms are humour and satire. They both require an acute recipient who is able to decode them. In the sample of the travel works of the older Slovak literature, analysis attempts to find situations which can be considered laughable, humorous or comical and then to decide whether the aesthetical category of the comical is present or not, and if yes, in which form.

Kľúčové slová:

estetická kategória komického; cestopis; staršia slovenská literatúra

Estetická kategória komickosti je definovaná ako „príkry rozpor medzi vonkajšími znakmi a vnútorným obsahom, medzi zdanlivým a skutočným významom činov, udalostí, istých ľudí atď., prenášaný do textu umeleckými prostriedkami“ (Žilka, 1984, s. 46). Podľa Karvaša komický efekt vzniká vtedy, „keď sa dynamicky realizuje prevaha jedného nad druhým, skutočného nad predstieraným, perspektívneho nad zanikajúcim, správneho nad vžitým, reality nad maskou, logického nad nelogickým, slovom, keď sa istá skutočnosť alebo súbor faktov odhalí a usvedčí ako anachronizmus, keď dôjde k presvedčivému a všetkým zrozumiteľnému prielomu do konvencie, pokladanej donedávna za všeobecne platnú, keď dôjde k náhlemu a frapantnému dôkazu jej dávnej a úplnej disfunkčnosti“ (Karvaš, 1980, s. 11). Komické ako estetická kategória je objektívnej povahy a ako taká je „produktom medziľudských vzťahov, špecifického poznania človeka človekom, je živlom schopným spoločenského dejstvomania, a to konštruktívneho i dekonštruktívneho“ (Karvaš, 1980, s. 22) a je neoddeliteľné od človeka ako spoločenskej kategórie. Signálom dešifrovania komického (smiešneho, zábavného, humorného...) je smiech ako spontánna reakcia, napriek tomu podnet, ktorý ho vyvolal a jeho komunikácia nie sú vždy spontánne. V prípade, že ide o umelecký proces, uplatňuje sa zámerná tvorba, resp. tvorivý zámer (Karvaš, 1980, s. 17).

Za jeden zo základných druhov komična sa pokladá humor. Zakladá sa na náhlom zvrate a neočakávanosti výrazu. „Záver sa vyznačuje nielen náhlým zvratom, ale aj presunom do inej významovej roviny, čím predchádzajúce informácie nadobúdajú celkom iný zmysel“ (Žilka, 1984, s. 47). Samotný pojem humor sa používa nielen na označenie dobrej nálady človeka, ale aj istého sklonu alebo daru, talentu, ďalej vystihuje vzácnu vlastnosť umeleckého diela, ale aj negatívny vzťah k udalosti, od ktorej sa požadovala vážnosť. Ako humor sa označuje aj osobitný spôsob komického ozvláštnenia javu, zároveň však slúži aj ako spoločný menovateľ pre útvary, ako sú napr. vtipy, anekdoty a pod. (Karvaš, 1980, s. 23). Humor potrebuje vnímavého recipienta, ktorý ho dokáže rozpoznať a dekodovať. Vtedy hovoríme o zmysle pre humor. Zmysel pre humor si teda vyžaduje intelekt istého typu, schopný rozpoznávať veci práve z ich humornej stránky. Zároveň „zahŕňa aj istú skúsenosť pri podobných komunikáciách, teda sklad komických správ, s ktorými sa každá nová konfrontuje na vysokom stupni automatickosti“ (Karvaš, 1980, s. 27). Okrem intelektu predpokladá zmysel pre humor aj určitú emocionálnu vyspelosť, ktorá je primárnym predpokladom pre „neodmysliteľný moment reagibility na humor a komično, totiž spontaneitu“ (Karvaš, 1980, s. 27).

Popri týchto momentoch je dôležitá aj znalosť čím väčšieho množstva kontextov, v ktorých sa komickosť môže prejavovať a uplatniť.

Veľkú dôležitosť má maximálna zrozumiteľnosť komického signálu, dokonca je považovaná za rozhodujúci moment a spolu s nepredvídanosťou komického rozuzlenia tvoria reálne veličiny pri procese prenosu komického signálu medzi expedientom a percipientom. Treba si uvedomiť, že humorné a satirické diela, ktorých primárnou funkciou je pobaviť a vyvolať smiech, majú svoju sujetovú výstavbu odlišnú od výstavby umeleckých diel iného zamerania a proveniencie (Karvaš, 1980, s. 43). Diela, v ktorých je komické ozvláštnenie základom výstavby sujetovej štruktúry, môžeme s pokojným svedomím označiť ako diela humorné. Komické ozvláštnenie je však neraz prítomné aj v dielach, ktoré do humornej literatúry len ťažko zaradiť. Tu je však prítomné nie ako súčasť sujetovej štruktúry diela, ale len ako oživenie inak vážneho kontextu a to vo forme či už vtipnej „hlášky“, anekdoty, komického vyústenia istej situácie a pod. Stále tu však platí, že recipient (dekodér) musí disponovať zmyslom pre humor, aby bol schopný patrične dekodovať humornú informáciu vysielanú expedientom (kodérom) správne, bez akýchkoľvek významových šumov.

Druhá forma cestopisu sa zaraďuje primárne k dokumentárnej literatúre. Vyznačuje sa dokumentárnosťou a autentickosťou ako jej konštantnými znakmi. Autor-cestovateľ v literárnej podobe prezentuje svoju osobnú skúsenosť a zážitky.

Cestopis má v slovenskej literatúre starú a pomerne bohatú tradíciu. Ako literárny druh existoval takmer vo všetkých jej vývinových obdobiach a v istých obdobiach predstavoval dokonca jej výrazné estetické hodnoty. Už podľa názvu je jasné, že jeho obsahovou náplňou je cestovanie. Cestopis sa považuje za jeden z typov naratívno-deskriptívnej prózy, čo znamená, že opisná zložka je tu rozvinutejšia na úkor rozprávacej, to však nevyklučuje prítomnosť autorského výmyslu ako kombinačno-tvorivého faktora.

Medzi najznámejšie cestopisy v staršej slovenskej literatúre patria najmä cestopisy barokového obdobia. Vznikali v značne pohnutom období tridsaťročnej vojny, tureckých nájazdov, reformácie a protireformácie a deportácií luteránskych farárov a učiteľov na španielske galeje v Neapole, morových epidémií, hladomoru a pod. Všetky tieto udalosti našli svoj obraz v cestopisnej literatúre daného obdobia. Autori v nich zachytili nielen svoje osobné zážitky a vyjadrili k nim svoje emocionálne stanovisko, ale zaznamenávali aj geografické údaje krajiny (či už charakter miest alebo prírodnej scenérie), etnografické údaje (o architektúre, zvykoch, remeselnej výrobe, poľnohospodárstve, spôsobe odievania, náboženstve atď.), ďalej si všímali históriu a spoločenskú a sociálnu situáciu a pod. Toto všetko posilňuje dokumentárny charakter diel. Stretávame sa však s dielami so zvýšenou mierou beletrizácie a autorského výmyslu a zníženou dokumentárnou hodnotou. Neraz sú súčasťou epickejšej zložky aj osobné príbehy ľudí, s ktorými sa autor-cestovateľ počas svojich ciest dostal do kontaktu.

Pri našej analýze sme vychádzali z výberu z cestopisnej literatúry s názvom *Putovanie po súši a mori*, ktorý zostavil Jozef Minárik, keďže texty v ňom uvedené považujeme za dostatočne reprezentatívnu vzorku. Zamerali sme sa na hľadanie pasáží v textoch, ktoré by sa do istej miery dali nazvať komickými. Výber nám ponúkol úryvky zo šiestich textov cestopisnej literatúry z obdobia 16. – 18. storočia, ktorých hlavnou tematickou náplňou je práve akt cestovania, teda vykonávanie pohybu v priestore v určitom časovom rozpätí. Autori v nich zachytili svoje zážitky z dobrovoľne i nedobrovoľne vykonaných ciest, ktoré spracovali rôznym spôsobom.

Pri analýze textov sme vychádzali z premisy, že humor podmieňuje „osobitný pohľad na životnú skúsenosť, spomínaný nadhľad, teda špeciálny zorný uhol a z neho vyplývajúcu špeciálnu humornú hierarchizáciu životných javov, ich hodnotenie...“ (Karvaš, 1980, s. 44). Na základe tohto tvrdenia sme sa snažili bližšie zamerať na to, ako životná skúsenosť ovplyvnila autorovo vnímanie

skutočnosti, jeho schopnosť vnímať zažité s istým nadhľadom a zaujať k nemu postoj, ktorý by sa dal hodnotiť ako humorný.

V úryvku *Z Viedne do Konstantinopola* z itinerára Jána Dernschwama (*Cestovný denník do Konstantinopola*) je použitá „deskriptívna metóda zameraná na statické objekty“ (Minárik, 1975, s. 259), čím je výrazne obmedzená epická zložka. Samotné dielo tohto autora „nepredstavuje literárne spracovaný denníkový materiál, ale iba heslovité poznámkové zápisy“ (Minárik, 1975, s. 259). Dernschwam tu detailne opísal svoju cestu z Viedne do Konstantinopola cez rakúske, bulharské a turecké územie, sústredil sa najmä na topografické deskripcie (opisy prírodných krás krajiny, miest a ich vonkajšieho vzhľadu i vnútorného charakteru, predovšetkým sa zmeral na detailný opis karavanserájov, t. j. útulkov pre karavány, doplnil aj údaje o cintorínoch, cestách, mostoch, kúpeľoch atď.). Do textu zaradil aj etnografické údaje. Nielen obsahová náplň diela, ale aj použitá deskriptívna metóda autorovi neumožnili uplatniť akékoľvek humornejšie ladenie svojho textu.

Úryvky z diel Jána Pilárika, Juraja Lániho a Jána Simonidesa s Tobiášom Masníkom priniesli obraz zo života zajatcov a väzňov, či už v tureckom zajatí (Pilárik) alebo odvedenie na španielske galeje do Neapola (Láni, Simonides a Masník). Ich diela sa vyznačujú zvýšenou mierou beletrizácie v porovnaní s Dernschwamom, ktorá sa prejavila najmä v uplatnení gradácie napätia vo vypätých situáciách a reprodukcii hovoreného prostredníctvom priamej reči. Texty sa vyznačujú aj vysokou mierou emocionálneho prežívania, expresivity až naturalizmu, dokonca sa autorom neraz podarilo výstižne vykresliť psychológiu ľudí a ich duševné stavy. Popisované zážitky vynikajú predovšetkým surovosťou a krutosťou. Tieto tri texty spája ešte jeden dôležitý moment a to pocit krivdy, vedomie neslobody a pozícia na najspodnejšej priečke spoločenského rebríčka. Opisované zážitky v čitateľovi jednoznačne nevyvolávajú pocit veselosti, ale úžasu, odporu a prípadne aj ľútosti s autormi-rozprávačmi.

Iného zamerania je itinerár Daniela Krmana ml., žilinského kňaza a superintendenta, ktorý podnikol cestu za švédskym kráľom Karolom XII., bojujúcim v tom čase v Bielorusku proti cárovi Petrovi Veľkému. Krman sa stal očitým svedkom porážky Švédov pri Poltave (1709). Počas cesty si taktiež prežil útrapy ako zima, hmyz, problémy so zlodejmi, problémy s koňmi, nedostatok jedla, prírodné prekážky, choroby a pod. Napriek tomu všetkému ako slobodný človek mal možnosť viac si všímať okolitú krajinu a obyvateľstvo. Jeho cestovný denník obsahuje mnohé poznámky o geografických a etnografických pomeroch, v menšej miere sa zaujíma o spoločenskú a sociálnu situáciu. Súčasťou epickej línie, tvorenej cestopisnými zážitkami, príbehmi a udalosťami, je niekoľko epizód, ktoré môže čitateľ vnímať ako úsmevné. Zvlášť epizóda s dotieravými muchami mala byť z Krmanovho hľadiska zrejme považovaná za zábavnú až smiešnu. „Mnohí si už na muchy tak zvykli, že si ani nevšimli, keď si ich lyžicou spúšťali do hrdla, alebo keď im plávali v tanieroch, čo mohlo vyvolať aj vracanie. U majora Trauwettera som však videl muchy obklúčené oblahnutím. Naprostred stola tento dobrý a pekný muž nalial hodne medoviny alebo mlieka. A keď sa protivní hostia, muchy, v krdľoch zleteli zhasiť smäd, vytiahol z prachovnice pušný prach, nasypal ho do skrúteného papiera a zapálil jeho konce, na ktorých nebol pušný prach. Na mieste, ktoré sa mu videlo príhodnejšie, muchy prepadol a za smiechu divákov šťastne porazil“ (ed. Minárik, 1975, s. 175). Vzhľadom na dokumentárny charakter textu, v ktorom autor opisuje osobné zážitky, nepredpokladáme, že Krmanovi išlo v prvom rade o pobavenie čitateľa, ale o verné zachytenie tejto epizódy. Zároveň si treba uvedomiť aj časový odstup troch storočí, počas ktorého sa požiadavky na literatúru (aj cestopisnú tvorbu) výrazne zmenili a čo mohlo pôsobiť zábavne až komicky kedysi, nemusí tak už pôsobiť dnes. „... komično [...] vyžaduje konkrétne časopriestory, [...] podlieha historickému vývinu. Je dávno známe, že komický efekt sa neuplatní v neadekvátnej spoločenskej situácii [...] vieme tiež, že rôzne epochy a etapy spoločenského vývinu prijímali niektoré javy ako

vážne, ktoré iní prijímali ako komické [...], že zmysel pre humor má [...] i svoj historicko-spoločenský rozmer, že súvisí s dobovými vkusom, tradíciou i módou..." (Karvaš, 1980, s. 52).

Najvyššou mierou beletrizácie z analyzovaných textov sa vyznačuje cestopisná próza Mórica Augusta Beňovského (*Z Kamčatky na Madagaskar*) a svojou sujetovou výstavbou sa približuje dobrodružnej próze. Autor beletrizovanou formou spracoval nielen svoje zážitky, ale siahol aj po autorskom výmysle, čo mu napomohlo do značnej miery glorifikovať svoju vlastnú osobu. Na zvýšenie čitateľskej príťažlivosti svojho rozprávania umne využil gradáciu napätia, najmä v situáciách, kedy išlo o život. Dobrodružné pasáže sa vyznačujú detailnejšou prepracovanosťou ako časti zaoberajúce sa bežnými, resp. menej zaujímavými činnosťami. Dalo by sa predpokladať, že takýto spôsob spracovania zážitkov z ciest umožní autorovi uviesť aj epizódy, ktoré by sa dali považovať za zábavné. Beňovský počas svojich ciest mal možnosť pozorovať kultúrne rozdiely medzi obyvateľstvom navštívených krajov a jeho druhmi, preto by možno čitateľ očakával isté humorné situácie vyplývajúce zo stretu rôznych kultúr. Napriek tomu Beňovský nič také neuvádza. Namiesto toho skôr poukazuje na inakosť cudzej kultúry ako na fakt s ambíciou čitateľa informovať, nie pobaviť na úkor cudzej kultúry. V časti, kedy posádka lode pristane na ostrove Formózy (dnešný Taiwan), sa Beňovský stretáva s „komicky, poloeurópsky, poloindiánsky oblečeným človekom“ (ed. Minárik, 1975, s. 236). Výraz „komicky“ treba v tomto kontexte chápať ako „čudne, bizarne odetý“, resp. „smiešne“, nie však „zábavne“, o čom svedčia aj ďalšie Beňovského slová: „Na hlave mal klobúk s obrubou, pri boku mu visel veľký meč, obuté mal plátenné pančuchy a topánky, ktoré nepochybne pochádzali z jeho vlastnej výroby. Keď som ho zazrel, bol som veľmi prekvapený a hneď som mu poslal v ústrety Kuznecova“ (ed. Minárik, 1975, s. 236). Z citovaného úryvku je jasné, že Beňovský neobvykle skombinované oblečenie tohto muža nepovažuje za smiešne či zábavné, lež za zvláštne a prekvapivé. Opis oblečenia je redukovaný na strohú informáciu bez akéhokoľvek ďalšieho hodnotiaceho prívlastku.

Jozef Minárik v doslove k výberu týchto textov uvádza ešte cestopisné diela, ktoré sa vyznačujú satirickým ladením. Aby sme si ozrejmili pojem, satira je „najostrejšou formou komickosti; intenzitou a protispoločenskou kritickosťou ju možno odlíšiť od humoru, ktorý tieto vlastnosti nemá“ (Žilka, 1984, s. 48). Latinská básnická skladba Daniela Jessenia *Uhorsko-rakúsko-moravsko-česko-saský cestovný denník* uvádza niekoľko skromných cestopisných dát, na základe ktorých sa sústreďuje na „geografické etymologizovanie a na nábožensko-politické reflexie, neraz satiricky vyhrotené“ (Minárik, 1975, s. 270). Popri tomto autorovi ešte Minárik uvádza nemeckú dobrodružnú prózu sliezskeho hudobníka Daniela Speera *Uhorský Simplicissimus*, v ktorej autor zachytil svoje zážitky z ciest po východnom Slovensku v druhej polovici 17. storočia. Speer si vo svojom diele všímal najmä slovenskú prírodu, tunajší ľud (jeho zvyky, tance, odev, spev, povery a zbojníctvo), udalosti ako Tököliho a Rákociho odboj a boje s Turkami, ale aj každodenný život, ktorý zobrazuje ako „beletrista so zmyslom pre humoristické, groteskné a naturalistické stvárňovanie skutočnosti. Rozprávanie spestruje rozmanitými historkami, povestami a anekdotami“ (Minárik, 1975, s. 272).

Ako možno posúdiť z analyzovaných textov, už samotné tematické zameranie diel neposkytlo autorom-cestovateľom priestor pre uplatnenie estetickkej kategórie komického. Dokonca aj prípadné veselé príhody, ktoré by v čitateľovi mohli evokovať pocit pobavenia a smiešnosti, sa obmedzili len na zdokumentovanie autentického zážitku bez ambície vyvolať u čitateľa smiech, ale poukázať na skutočnosť, podať o nej informáciu. Ani zvýšená miera beletrizácie a autorského výmyslu nemala vplyv na uplatnenie komickosti v analyzovaných textoch. Vyplýva to aj z hlavnej funkcie cestopisu v staršej slovenskej literatúre a tou je informovať, podať autentické svedectvo o ľuďoch a krajoch, s ktorými autor prišiel počas svojich ciest do kontaktu, ale aj z už spomínanej obsahovej náplne a osobnej zaangažovanosti autora na opisovaných udalostiach. Dve diela, ktoré

uviedol Minárik a v ktorých je zjavná prítomnosť estetickej kategórie komického, práve pre svoju ojedinelosť nepredstavujú reprezentatívnu vzorku, preto nefigurujú v našej analýze. Na druhej strane však nemôžeme úplne odignorovať ich prítomnosť a práve na základe ich prítomnosti môžeme vysloviť domnienku, že charakter osobnej skúsenosti autora a jeho schopnosť sa s ňou určitým spôsobom vyrovnáť určuje aj spôsob spracovania fabulárneho materiálu a teda aj prítomnosť komična v texte.

Literatúra:

KARVAŠ, Peter. 1980. *K problematike estetickej kategórie komického*. Bratislava : Výskumný ústav kultúry, 1980. 166 s.

KLÁTIK, Zlatko. 1968. Problémy poetiky cestopisu. In: *Vývin slovenského cestopisu*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1968, s. 17 – 61.

MINÁRIK, Jozef (ed.). 1975. *Putovanie po súši a mori*. Bratislava : Tatran, 1975. 307 s.

ŠTRAUS, František. 2003. *Príručný slovník literárnovedných termínov*. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2003. 368 s. ISBN 80-8061-065-7

ŽILKA, Tibor. 1984. *Poetický slovník*. Bratislava : Tatran, 1984. 376 s.

Adresa autorky:

Dana Mačudová
Katedra slovenského jazyka a literatúry
Fakulta humanitných vied
Univerzita Mateja Bela
P. O. BOX 263
Tajovského 40
974 01 Banská Bystrica
Slovenská republika
email: Dana.Macudova@umb.sk

PROBLEMATIKA AKTUALIZÁCIE KOMIKY KOCÚRKOVSKÉJ TEMATIKY V SLOVENSKEJ ROMANTICKEJ DRÁME A DNES

Petra Kelčíková, SR

Katedra slovenského jazyka a literatúry, Fakulta humanitných vied, Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, SR

Abstract:

The Problems of the Actualization of the aesthetical category of the comical in the Themes of „Kocúrkovo“ in Slovak Romantic drama and today The theme of „Kocúrkovo“ in Slovak literature was introduced by J. Chalupka and it became popular during the period of Romanticism. The article brings an analyze of comical in the Romantic dramas, which titles contain the name of the town Kocúrkovo (J. Palárik: Inkognito, V. Pauliny-Tóth: Kocúrkovský bál and M. Š. Ferienčík: Silvester v Kocúrkove). The dramas are confronted with the drama of J. Chalupka and their comic effect is analyzed in terms of a diachronic aspect.

Kľúčové slová:

kocúrkovská tematika; komédia; komický efekt; aktualizácia

Tvorca kocúrkovského prostredia v slovenskej literatúre Ján Chalupka si snáď ani sám neuvedomil, ako sa jeho Kocúrkovo vžije nielen do kontextu literatúry, ale do kultúry všeobecne. Kocúrkovské témy pranierujúce najrozličnejšie odrody ľudskej hlúposti majú svoj pôvod v nemeckej literatúre z polovice 18. storočia (Čavojský, 1967, s. 316). Názov fiktívneho mestečka, v ktorom je „všetko naopak“ a ktoré sa môže nachádzať kdekoľvek (a je takmer všade), J. Chalupka sám nevymyslel, keďže sa zjavne inšpiroval jeho nemeckou (Krähwinkel), resp. českou „protopodobou“ (Kocourkov).¹

Odozvy na Chalupkovo Kocúrkovo² (1830) zaznamenávame i v období literárneho romantizmu, nakoľko jeho hry ochotníci radi a pravidelne s diváckym úspechom hrávali, predovšetkým v čase pred revolúciou (Čavojský, 1991, s. 516). Pritom kocúrkovská tematika ovplyvnila i tvorbu slovenskej romantickej veselohry, najmä v šesťdesiatych rokoch, kedy vôbec nastáva výrazný kvalitatívny i kvantitatívny nárast v oblasti dramatickej tvorby. Pozornosť drámy sa z historických námetov obracia viac na aktuálny spoločenský život, pre rovnaké potreby je i tvorená, a tým návrat k Chalupkovým kocúrkovským témam nepochybne vyhovoval.

V práci sa pokúsime overiť hypotézu, že vplyv J. Chalupku na konštituovanie slovenskej romantickej drámy bol smerodajný, a to na pozadí konfrontácie Chalupkovho *Kocúrkova* s veselohrami s kocúrkovskou tematikou z obdobia romantizmu (J. Palárik: *Inkognito*³, V. Pauliny-Tóth: *Kocúrkovský bál*⁴, M. Š. Ferienčík: *Silvester v Kocúrkove*⁵)⁶. Zároveň sa zameriame na analýzu

¹ Pôvodom názvu Kocúrkovo sa zaoberali už viacerí autori (L. Dvonč, L. Čavojský). P. Zajac tvrdí, že korene Kocúrkova siahajú až do antických Abdér (Zajac, 2005, s. 355).

² CHALUPKA, Ján. 1995. *Kocúrkovo*. Rohovce : Interpopulart Slovakia, 1995. 94 s.

³ PALÁRIK, Ján. 1956. *Inkognito*. Praha : Orbis, 1956. 80 s.

⁴ PAULINY-TÓTH, Viliam. 1862. *Kocúrkovský bál*. In: *Černokňažník. Letopis na rok 1862*. Budín : Tiskom Martina Zagó, 1862, s. 5 – 32.

⁵ FERIEŇČÍK, Mikuláš Štefan. 1877. *Silvester v Kocúrkove*, 1877. 20 s. ALU SNK B 685.

⁶ V šesťdesiatych rokoch vzniklo mnoho hier, ktoré sa snažili rôznym spôsobom napodobniť Palárikove veselohry (okrem M. Š. Ferienčíka i D. Bachát a J. Grajchman). Preto je celkom pravdepodobné, že kocúrkovská tematika môže byť

komiky v daných veselohrách (opierajúc sa o teóriu komiky Z. Hořínka, H. Bergsona, L. Dvorského, V. Boreckého) a teda na fakt, do akej miery sa ich spoločenská a tendenčná funkcia podpísala na vnímaní ich potenciálneho komického efektu dnešnému čitateľovi.

Literárna história doteraz porovnávala výraznejšie najmä hry J. Chalupku a J. Palárika. Palárikova inšpirácia Chalupkom je evidentná, čo do kresby postáv (paralelu nájdeme medzi Tesnošilom a Potomským, Procházkom a Starosvetským, Slobodom a Jelenským) a motívov (odrodilstvo, vlastenectvo, morálne anomálie), no spracovanie námetu sa líši. Kým J. Chalupka kritizovanú spoločnosť nemilosrdne ponecháva v hanbe, J. Palárik predkladá i riešenie – zmierenie a spojenie v prospech víťazstva národnej myšlienky (Maďari a Slováci v spoločnom boji za všeobecnú slobodu). Námet teda prevzal, no zároveň ho prepracoval, prispôbil súčasným potrebám a svojej intencii a tým ho aktualizoval.

Je teda zjavné, že kocúrkovská téma mala svoj komický účinok a vplyv i o tridsať rokov neskôr po Chalupkovi. Ak hovoríme o komične ako o estetickom fenoméne, nevyhnutne musíme brať do úvahy jeho spoločenský charakter. Komédia je hra, ktorej cieľom je napodobniť život (Bergson, 1966, s. 50). Ako dramatický žáner (a ako jeden z formálnych rysov komiky⁷) sa viaže na prítomnosť, ktorej nedostatky demaskuje, pričom si vypomáha iróniou a kritizuje buď nemilosrdne ostro s využitím satiry, alebo mäkšie, humoristicky.⁸ Kritika (a komika) v „kocúrkoviádach“ namierená proti súdobej meštianskej spoločnosti nastavením jej krivého zrkadla oscilovala medzi týmito dvoma bodmi.⁹ S prihliadnutím na kontextovosť komična musí autor rátať s tým, že komické dielo je pre čitateľa len potenciálne komické, je totiž možné, že komický účinok zmenou časového a spoločenského kontextu stratí.¹⁰ Dôsledkom toho vzniká tzv. pokleslý humor (Dvorský, 1984, s. 14). Rovnako je možné uvažovať aj opačne – komiku môže dielo zmenou kontextu i nadobudnúť (tu ide už však o komiku nechcenú alebo o tzv. naivitu¹¹). Preto komický námet, ak už je jeho cieľom i tendenčná funkcia (viažuca sa na aktuálnu prítomnosť), by mal obsahovať i hodnoty, ktoré sú nadčasové, spoločensky všeobecne uznávané. Súdobé spoločenské nedostatky musia ísť ruka v ruku s morálnymi nedostatkami ako takými. A spoločnosť, v ktorej sa pohyboval J. Palárik, zdá sa, sa za tridsať rokov morálne nezmenila.

Hry, ktoré J. Chalupka písal pod mottom „Čo sa smeješ? Reč je o tebe“, boli adresované divákovi – jednak Kocúrkovanovi konkrétnemu – dobovému obyvateľovi (maďaróni, zaostalé cechovníctvo a zemanstvo) a jednak Kocúrkovanovi všeobecnému – človeku s prevrátenými hodnotami (kde môžeme zaradiť vlastne akékoľvek negatívne vlastnosti, ktoré sú dôsledkom pýchy – povýšeneckosť, prospechárstvo, zaostalosť, honba za majetkom, pokrytectvo, ohováranie atď.). Tým J. Chalupka zabezpečil hre nadčasový a nadindividuálny komický účinok, v ktorom sa všeobecné prelína s konkrétnym, ba prerastá ho, čím sa vytvára možnosť potenciálnej aktualizácie.

Vychádzajúc zo všeobecnej klasifikácie komédie (charakterová, situačná, zápletková, a konverzačná) sa následne pokúsime demonštrovať vplyv jednotlivých typov na „kocúrkoviády“, ozrejmiť potencialitu ich aktualizácie. Zdá sa, že odhliadnuc od využitia rôzneho typu „ironického ostria“, kompozične dodržiavali „kocúrkoviády“ veľmi podobnú schému, z ktorej vychádzal

prítomná vo viacerých hrách. My sme sa zamerali na tie, v ktorých je prítomnosť Kocúrkova explicitne vyjadrená už v názve.

⁷ Takto definuje komédiu V. Borecký (Borecký, 2000, s. 26).

⁸ Vychádzame z teórie L. Dvorského, ktorý diferencuje v rámci irónie dva typy – satirickú a humoristickú.

⁹ J. Chalupka postupoval ostro a satiricky, irónia J. Palárika bola mäkšia, láskavejšia (Sedlák, 2009, s. 395).

¹⁰ Z. Hořínek tento problém vidí v dialektickom napätí medzi objektivitou (potenciálna komičnosť) a subjektivitou (aktuálna komičnosť) komična vzťahujúceho sa na vnímanie recipienta ako historicky i psychologicky nekonkrétnej veličiny (Hořínek, 1992, s. 135 – 146.).

¹¹ Naivitu definuje V. Borecký ako jeden z módov termínu komika, popri irónii, humore a absurdite.

ich komický efekt. Určujúca bola kresba charakterov postáv a to na princípe kontrastu. V zásade tu nájdeme dve skupiny protichodných charakterov – tzv. zarytých Kocúrkovanov (odnárodné meštianstvo) a národných vlastencov (učitelia, básnici), ktorí predstavujú v autorových očiach (národný i morálny) ideál. Preto sa väčšina smiešnych situácií vzťahuje práve na postavy negatívne, ktorých chyby sú karikované a stávajú sa terčom kritiky a výsmechu. Aktualizácia charakterov je možná preto, lebo Kocúrkovan predstavuje literárny typ postavy, ktorý disponuje morálnymi nedostatkami bijúcimi do očí bez ohľadu na historický kontext. H. Bergson o tomto fakte hovorí: „Tu je všeobecnosť v diele samom. Komédia kreslí charaktery, s ktorými sme sa stretli a opäť sa s nimi na našej ceste stretieme. Zachytáva podobnosti. Zameriava sa a kladie nám pred oči typy“ (Bergson, 1966, s. 109). Literárny charakter, ak je pravdivý a teda nadčasový je schopný neustálej aktualizácie.¹²

Romantická dráma si kocúrkovské charaktery literárne aktualizovala. Chalupkove charaktery postáv neprešli takým vývojom ako charaktery postáv z romantických hier. J. Palárik končí hru zmierlivo – symbolicky svadobným spojením meštianky a vlastenca (Evička s Jelenkým). S rovnakým zakončením sa stretávame i v hrách V. Paulinyho-Tótha (Marína s Lajkom). Ferienčíkova hra (napísaná až na sklonku literárnej epochy romantizmu) končí taktiež svadbou, no ide o spojenie dcéry richtára s notárom (Etela s Krížikom). Aktualizácia charakterov súvisí s prispôbením sa dobovým potrebám spoločnosti v závislosti od autorského zámeru.

Potenciálom aktualizácie disponuje v „kocúrkoviádach“ i situačná a zápletková komika. Oba typy sa v nich vzťahujú najmä na zámenu identity, jednak vnútornej (tzv. „prezliekanie kabáta“, náhla zámena zmyšľania príklonom k tomu, čo sa postave v danej chvíli viac hodí a čo jej prinesie viac osohu) a jednak vonkajšej (zmena spoločenskej identity). Ich rozdiel je v úmysle. Ak je zámena identity úmyselná (čo v prípade zmeny vnútornej identity je prakticky vždy), komédia nadobúda prvok intrigy (zápletková komédia), ak však naopak postava nadobúda inú identitu bez vlastného pričinenia, hovoríme o komédii situačnej. Vonkajšiu identitu menia v Kocúrkove prezlečení študenti, ktorí si chcú „vystreliť“ z Madleny a jej dcéry Aničky, v Inkognite sa náhodne zamení identita Jelenkého s Jelenfym, v Kocúrkovskom bále za baróna Hungersperga sa vydávajúci návštevník Kocúrkova je vlastne známy podvodník a v hre Silvester v Kocúrkove pripíšu Krížikovi autorstvo článku, ktorý napísala žena jedného zo senátorov. So zmenou vnútornej identity sa stretávame u J. Chalupku (rodina Tesnošila pri výbere Aničkinho ženícha) a u V. Paulinyho-Tótha (vdova Slamková pri výbere ženícha svojej dcéry). V závere hier nastáva anagnoriza, t. j. poznanie a vysvetlenie totožnosti a nedorozumení, ktoré zo zámeny vyplynuli.¹³ Situačná a zápletková komédia sú tak tesne späté s literárnym kontextom, ktorý je nápodobou života skutočného a zároveň fiktívny, že je ich možné neobmedzene a rôznym spôsobom aktualizovať.

Naproti tomu jazyková komika predstavuje z hľadiska jej aktualizácie azda najväčšie problémy, nakoľko jazyk ako spoločenský a zároveň dynamický fenomén je čo do kontextu najmenej stabilný prvok. Zaiste má pravdu L. Dvorský, ktorý v práci *Repetitorium jazykové komiky* tvrdí: „Proměna společenských podmínek jistě nemůže zanechat formální stránku komicky zaměřených projevů bez následků“ (Dvorský, 1984, s. 14). Rovnaký jazykový výraz sa nám v rozdielnom kontexte nezdá rovnako komický. Zmena doby so sebou prináša i zmenu jej jazykových možností. Tu potom často dochádza k tzv. nechcenej komike (L. Dvorský hovorí o tzv. pokleslom humore), kedy sa nad zastaranými výrazmi a dobovým zmyslom pre jazykový vtíp dnešný čitateľ len ironicky pousmeje, keďže sa v kontexte stráca a nerozumie mu. Jazyk sa mu javí ako neživý, neaktuálny, čím sa vytráca

¹² Napr. v súvislosti s divadelným prevedením *Kocúrkova* v Turanoch v r. 1919 sa v referáte ku predstaveniu v *Národných novinách* (č. 101) píše: „Kto si obzrie nášho Tesnošila, Madlenu, Aničku... nebude tvrdiť, že kusy Chalupkove sú zastaralé...“ (Noskovič, 1967, s. 201).

¹³ Definícia podľa Z. Hořinka (1992, s. 27).

i jeho potenciálny komický účinok. „Kocúrkoviády“ sú totiž vôbec pravidelne markantné jazykovou komikou. J. Chalupka v *Predslove* k svojej hre píše: „Kocúrkovana poznáš po reči ako vtáka po perí, lebo čuješ ustavične slová, ktoré nemčinou, latinčinou, maďarčinou a bohvie akou-činou páchnu“ (Chalupka, 1995, s. 5). V Kocúrkove sa hovorí „makarónčinou“, t. j. jazykom, ktorý popri domácich obsahuje i cudzojazyčné výrazy. V prípade Chalupkovho *Kocúrkova* je to integrácia maďarských a latinských výrazov (slovných spojení i viet) do pôvodného jazyka, v romantickom spracovaní kocúrkovskej tematiky sú popri maďarských do domácej slovenskej reči vo výraznejšej miere vsunuté i nemecké (*Inkognito*) či okrem nich i francúzske slová (*Kocúrkovský bál*). Jazyk postáv je odrazom ich doby a autorskej intencie poukázať na ich príklon k cudziemu (hranie sa na to, čo nie sú) zosmiešňovaním tejto ich (jazykovej) tendencie. Hoci morálne nedostatky ako také dokáže čitateľ rozoznať v každej dobe (čím je možné ich komicky aktualizovať), s nedostatkami v jazyku (najmä čo sa týka dobovej „makarónčiny“), to také jednoduché nie je.

S Palárikovou päťdejtovou veselohrou *Inkognito* nesie najviac spoločných znakov hra od V. Paulinyho-Tótha *Kocúrkovský bál* s podtitulom *Veselohra vo troch jednaniach*, čo dokazuje rovnaké využitie komiky i samotný autorský zámer. Pritom tu však v žiadnom prípade nemožno hovoriť o Palárikovom vplyve, nakoľko V. Pauliny-Tóth hru napísal ešte pred ním v roku 1851, na čo v jej vydaní tlačou r. 1862 i upozorňuje. Hry majú tematicky veľa spoločných prvkov i zápletku.¹⁴ O dcéry (ktoré v oboch hrách absolvovali i tzv. Erziehung, teda výchovu vo Viedni) meštianskych vdov majú záujem nápadníci, ktorí sú symbolom orientácie na cudzí svet (v *Kocúrkovskom bále* barón Hungersperg, v *Inkognite* právnik Jelenfy), ale i morálnej zaostalosti. V boji o srdce nevesty nad nimi víťazia slovenskí vlastenci, ktorí predstavujú ich morálne i národné protipóly (v *Kocúrkovskom bále* Lajko, v *Inkognite* Jelenský). V. Pauliny-Tóth však pranieruje i tzv. ženské maniere (pretváрка, povýšeneckosť, honba za majetkom), stelesnením ktorých je najmä vdova Slamková (hodná skôr poľutovania ako výsmechu), ktorá do nich zasväcuje i svoju dcéru a učí ju ako sa „správať“ vo vyberanej spoločnosti: „Weisst du Ielkem, keby sa nám prihovoril, musíš často francúzske slová gebrauchovať, lebo to je nóbl a modern“ (Pauliny-Tóth, 1862, s. 11). Naproti tomu vdova Sokolová v *Inkognite* je vo svojom správaní triezvejšia, drží sa tradície a svojej intuície, dcéru do vydaja nútiť nechce, čo dáva najavo i Potomskému: „Pane radní, už jsem jim tolikrát říkala, že je to vec mé dcery, že ju nutit nebudu...“ (Palárik, 1956, s. 29) a dcére radí: „Konečně, dělej, jak chceš. Netajím, že je mi ten člověk od jisté doby protivný“ (Palárik, 1956, s. 31). Podobnosť hier je zjavná hlavne v autorskej intencii i vo využití komiky (jazyková, situačná a zápletková), no J. Palárik disponoval väčším citom pre komično, jeho komika je preto živšia a dynamickejšia, viac pracuje s momentom náhody a prekvapenia (napr. omylné vyznanie lásky Potomského slúžke Borke namiesto Sokolovej, keď mu spadne cviker, či náhodná zámena identity Jelenského a Jelenfyho vyplývajúca z hláskovej podobnosti ich mien). J. Palárik teda nebol prvý, kto naviazal na Chalupkovu kocúrkovskú tematiku, hoci v spracovaní námetu a v literárnej aktualizácii komiky bol nepochybne úspešnejší ako jeho predchodca.

Zo všetkých „kocúrkoviád“ sa vymyká fraška M. Š. Ferienčíka *Silvester v Kocúrkove* s podnadpisom *Akoby fraška v jednom dejstve s dlhou predihrou*. Pomerne krátkej hre, ktorá zostala v rukopise¹⁵, hoci zachytáva kocúrkovské prostredie, chýba zreteľne vykreslený národný pôdorys (ako sa sním stretávame u J. Palárika i V. Paulinyho-Tótha). M. Š. Ferienčík sa v danej fraške orientuje viac na ľudskú hlúposť (ktorá tu hraničí až s negramotnosťou) verejných činiteľov mesta

¹⁴ P. Čahoj polemizuje s faktom, že J. Palárik poznal V. Paulinyho-Tóthovu veselohru, nakoľko to podľa neho dokázať nemožno, hoci sám pripúšťa, že hry majú veľa spoločných prvkov (Čahoj, 2006, s. 479).

¹⁵ Na titulnej strane rukopisu je uvedený rok napísania hry 1877 (Ferienčík, 1877, s. 1).

(richtár a jeho dvaja senátori), ako na spomínané vlastenectvo¹⁶. Kým v ostatných „kocúrkoviádach“ vidíme postavy učiteľov poprípade básnikov ako kladných hrdinov, ba dokonca tu nachádzame i odozvy na *Slávy dcéru* ako symbol vlastenectva (prítomný už v Chalupkovom *Kocúrkove*), vo Ferienčíkovej fraške je kladným hrdinom notár Krížik. Nevyvíja však takmer žiadnu aktivitu, do komických situácií je vtiahnutý bez vlastného pričinenia (napr. keď mu na základe výskytu krížika v článku, ktorý v ňom plní funkciu bibliografického odkazu, pripíšu totožnosť autora tohto článku), je pozorovateľom kocúrkovskej hlúposti v senáte, ktorú si i sám (no iba v duchu) uvedomuje: „Ó Kocúrkovo! Kocúrkovo! Či sa kedy polepšíš? [...] Veru, svet by ani neuveril, čo Kocúrkovská hlúposť narobiť môže!“ (Ferienčík, 1877, s. 14). Rovnako v hre (na rozdiel od J. Chalupku a J. Palárika) absentujú i (ľudové) piesne. Hra síce končí spevom, ale autor ho bližšie nedefinoval (podobne spevom ukončuje svoju veselohru i V. Pauliny-Tóth, no udáva, že ide o skladbu *Sláva šľachetným*). Fraške chýba i prvok intrigy, postavy nie sú prefíkané, ale rozumovo chudobné, čo autor symbolicky znázornil richtárovým uctievaním sošky Apolla (grécky boh múdrosti), ktorú však jeho „poskok“ Utap omylom rozbije a zo strachu pred richtárovým hnevom sa sám pomúči, zavinie do plachty a posadí na miesto chýbajúcej sošky. Dominuje komika jazyková, i keď „makarónčina“ sa z reči vytráca na úkor všeobecných rečových chýb (v reči senátorov – nezmyselné opakovanie posledných slov, resp. slabík z repliky inej postavy). I situačná komika je oproti ostatným hrám divokejšia (Utapova pohybová neobratnosť či postup pri riešení kocúrkovského „problému“ verejných činiteľov na zasadnutí obecnej rady).

V príspevku sme poukázali na vplyv Chalupkovho *Kocúrkova* na slovenskú romantickú veselohru. Spracovanie témy v súvislosti s autorským zámerom sa v období romantizmu líšilo od Chalupkovej hry. Pritom najviac podobností vykazujú veselohry J. Palárika a V. Paulinyho-Tótha. Hoci V. Pauliny-Tóth prišiel s námetom ako prvý, J. Palárik mu dal svižnejšiu umeleckú formu. Ferienčíkova hra nie je (zdá sa) natoľko vlastenecky zameraná, jej dosah nie je národný, čo dokazuje i voľba prostredia, postáv a celkovej zápletky hry. Súvisí to azda so zmenou spoločenskej situácie, čomu sa prispôbil i autorský zámer hry. Reč postáv už neobsahuje maďarčinu či nemčinu. V práci sme analyzovali len vybrané hry, no do budúca by bolo vôbec zaujímavé (i žiaduce) zistiť, ako sa kocúrkovská tematika uplatnila vo zvyšných drámach (ale i v próze) z obdobia romantizmu.

Sumárne možno konštatovať, že výsmech dobovej (meštianskej) spoločnosti v „kocúrkoviádach“ nie je nadradený nad otázky všeobecné súvisiace hlavne s duševnou a rozumovou zaostalosťou, t. j. morálnym deficitom ako takým (ktorý je v podstate prítomný v každej dobe a v každej spoločnosti). Tým, že sa tieto dve stránky výsmechu prelínajú a podnecujú, získava hra nadčasovosť a zachováva si potenciálny komický účinok (a umeleckú hodnotu) i dnes. „Kocúrkoviády“ predstavujú teda možnosť neustáleho tematického návratu (najmä čo sa týka kocúrkovských charakterov), ktorý sa pritom nemusí nevyhnutne vnímať ako regres či zastaralosť, pokiaľ sa námet prispôsobí dobe a autorskému zámeru. Tu možno hovoriť o literárnej aktualizácii témy. Problematické však zostáva najmä sprístupnenie dobovej jazykovej komiky „kocúrkoviád“ dnešnému čitateľovi (resp. divákovi). Na ich jazykovej stránke („makarónčina“) možno zreteľne badať dôsledky tendenčnej funkcie literatúry. Problém by mohla vyriešiť snáď adaptačná aktualizácia témy, čo však je už záležitosť viac divadelná ako literárna.

¹⁶ Určitý národný prvok však môže predstavovať novoročný príhovor richtára (napísaný však notárom Krížikom a prednesený senátorom Mrkvajom) nesúci sa v duchu zanechania starých útrap a optimizmu z očakávania splnených nádejí: „Nechže zmizne nárek, nech i plač a lkanie / Na svahoch nech radosť našich sa rozleje! [...] Ty rok nový novú vzbud' v nás počínanie / Vzbud' i nové túžby a nové nádeje!“ (Ferienčík, 1877, s. 17). Keďže však bezprostredne po príhovore sa po odkrytí opony (za ktorou richtár pôvodne očakával sošku Apolla ako symbol múdrosti) zjaví hlúpy komicky vyzerajúci Utap, intencia môže súvisieť i s nevierou autora v získanie rozumu verejných činiteľov, ako aj s kritikou pohanstva (v protiklade s kladnou postavou Krížika nesúcou v mene znak kresťanstva).

Literatúra:

- BERGSON, Henri. 1966. *Smiech*. Bratislava : Tatran, 1966. 149 s.
- BORECKÝ, Vladimír. 2000. *Teorie komiky*. Praha : Hynek, 2000. 210 s. ISBN 80-86202-65-8
- CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena a kol. 1967. *Kapitoly z dejín slovenského divadla od najstarších čias po realizmus*. Bratislava : SAV, 1967. 590 s.
- ČAHOJ, Peter. 2006. Dramatik Viliam Pauliny-Tóth. In: *Slovenské divadlo*, 2006, č. 3, s. 469 – 492.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav. 1991. Kocúrkovo za nami, Kocúrkovo pred nami. In: *Javisko*, 1991, č. 10, s. 515 – 517.
- DVONČ, Ladislav. 1991. O pôvode názvu Kocúrkovo. In: *Kultúra slova*, 1991, č. 9, s. 299 – 302.
- DVORSKÝ, Ladislav. 1984. *Repetitorium jazykovej komiky*. Praha : Novinář, 1984. 205 s.
- FERIENČÍK, Mikuláš Štefan. 1877. *Silvester v Kocúrkove*, 1877. 20 s. ALU SNK B 685.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. 1992. *Kniha o komedii*. Praha : Scéna, 1992. 159 s. ISBN 80-85-214-12-1
- CHALUPKA, Ján. 1995. *Kocúrkovo*. Rohovce : Interpopulart Slovakia, 1995. 94 s. ISBN 80-88834-25-2
- PALÁRIK, Ján. 1956. *Inkognito*. Praha : Orbis, 1956. 80 s.
- PAULINY-TÓTH, Viliam. 1862. Kocúrkovský bál. In: *Černokňažník. Letopis na rok 1862*, Budín : Tiskom Martina Zagó, 1862, s. 5 – 32.
- SEDLÁK, Imrich a kol. 2009. *Dejiny slovenskej literatúry I*. Martin : Matica slovenská, 2009. 596 s. ISBN 978-80-7090-935-5
- ZAJAC, Peter. 2005. Kocúrkovo ako slovenský antimýtus. In: *Slovenská literatúra*, 2005, č. 4 – 5, s. 348 – 368.

Adresa autorky:

Petra Kelčíková
Katedra slovenského jazyka a literatúry
Fakulta humanitných vied
Univerzita Mateja Bela
P. O. BOX 263
Tajovského 40
974 01 Banská Bystrica
Slovenská republika
email: petra.kelcikova@gmail.com

SATIRICKÝ ROZMER HODŽOVEJ POÉZIE

Ľubomír Kováčik, SR

Katedra slovenského jazyka a literatúry, Fakulta humanitných vied, Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, SR

Abstract:

The study concerns a satire in poetry Michal Miloslav Hodža, with emphasis on specific side of satire and its function in slovak romantic poetry.

Kľúčové slová:

Hodža; satira; poézia; romantizmus

Slovenský romantizmus posunul do popredia také poetické žánre, ktoré primárne neboli uspôsobené komickému ladeniu, a synkretizmus v jeho poetike nepostúpil ešte tak ďaleko, aby spájal veselé s vážnym, komické s tragickým. Nedovoľoval mu to pevný systém etických hodnôt v literatúre, kde vysokým hodnotám vždy zodpovedala dôstojnejšia a vznešenejšia forma. Poézia bola vnímaná ako sféra vyšších hodnôt, preto komické sa do nej dostávalo len marginálne. Komika sa sporadicky objavovala vo veršoch, ktoré boli písané akoby na okraj a boli predovšetkým spoločenskou a príležitostnou záležitosťou, čo sa prejavovalo použitím ľahkého konverzačného humorného tónu, ďalej v žartovných ponáškach na ľudovú slovesnosť alebo v básňach, čo dvíhali varovný hlas a odsudzovali. Výnimkou v tejto oblasti literárnej tvorby bol len Viliam Pauliny-Tóth, zakladateľ, redaktor a najplodnejší prispievateľ *Černokňazníka*, prvého humoristického časopisu na Slovensku, ktorý pod jeho vedením vychádzal štyri roky (1861 – 1864). O tom, že komická literatúra sa u nás v tomto období veľmi nepestovala, svedčí aj fakt, že nedostatok pôvodnej slovenskej tvorby musel byť v časopise vyvažovaný prekladmi z iných jazykov, ako o tom píše Karel Krejčí (Krejčí, 1964). Pozoruhodné je aj to, že časopis poskytoval priestor i vážnej poézii, ktorej politický podtón tu ľahšie ušiel pozornosti cenzúry. Pauliny je jediným autorom, ktorý v tomto období využíval komiku nielen okrajovo, ale ako dôležitú súčasť literatúry so špecifickým poslaním. V jeho veršoch má významné miesto politická satira, čo je žáner v poézii slovenského romantizmu zvlášť výnimočný.

Vráťme sa však teraz k poézii so zdvihnutým tónom i prstom, obídme v nej hlasy namierené proti alkoholizmu a zamerajme sa na poéziu Michala Miloslava Hodžu, na jeho skladby *Matora* a *Vieroslavín*. Sú to skladby naplnené filozofickým pátosom, náboženským a národným horlením i výchovným didaktizmom. Silná zanietenosť a persuzívna tendencia však básnika-kazateľa strháva k expresívnemu a silno obraznému výrazu metaforického, symbolického, alegorického a exemplického charakteru, miestami nadobúdajúceho satirickú podobu.

Satira bola však v tomto období vnímaná trochu inak ako dnes a zrejme aj to je jedným z dôvodov, prečo sa ocitla v dielach vážneho charakteru. Čo sa týka dobovej terminológie, používal sa v nej najmä termín komika, zaužívaný od antických čias ako opozícia k tragike. Tento termín používal aj Jungmann vo svojej *Slovesnosti* (1820, rozšírené vydanie 1845), najvýznamnejšom normatívnom literárnoteoretickom diele tohto obdobia. O jej význame pre slovenskú literatúru a literárnu vedu Cyril Kraus píše: „bola orientačným bodom, jedným zo základných prameňov. Z nej sa preberali charakteristiky, definície, bola východiskom pre systematické triedenie i oporou pri riešení niektorých špecifických problémov súčasnej slovenskej literatúry“ (Kraus, 1979, s. 58), pričom uvedené platilo až do začiatku realizmu. Z uvedeného je zrejmé, že kniha odráža i vnímanie komiky v literárnom priestore Slovenska v období romantizmu.

Jungmann hovorí o komike v súvislosti s krásou, prezentujúc jej znaky („důvody kochací, delectantia“), a charakterizuje ju zmiešanostou estetických „citov“, a síce príjemného s nepříjemným: „Když neshoda řečená částek w jednotu spojení býti majících příjemna jest, vzniká komičnost vůbec, která slowe směšnost, jestli neshoda bez rozmyslu, neschwalně powstala; žert, jestli s rozmyslem, naschwále“ (Jungmann, 1845, s. 45). Uvedená zmiešanost „citov“ nie je ich syntézou ani statickým spojením oboch protikladov, ale osciláciou medzi nimi: „Příjemný a nepříjemný cit nemohau stejným časem w mysli spolu býti, protože by obapolně se zničili, anobř smíšení jich záleží w tom, že se w mysli naší tak rychle střídají, by toho střídání ani znamenati nebylo“ (Jungmann, 1845, s. 45).

Dôležité je, že satiru Jungmann ku komike nezaraďuje. Tá síce tiež vzniká v dôsledku zmiešania „citov“, ale „připojením k citu esthetickému jiného citu“, v tomto prípade ide o cit „smyslný“ (zmyslový), ktorý obsahuje „odvrátení“ mysle. Satira je takto interpretovaná ako opozícia idyly, ktorú charakterizuje „náklonnost mysli“ (Jungmann, 1845, s. 46). Satira je chápaná žánrovo, jej úlohou je pranierovať ľudské nedostatky, a to tie, ktoré sú produktom doby a spoločenského priestoru. Kritizovanú vec musí autor urobiť smiešnou, pričom smiešnosť vzniká tak, že sa ukáže „odpor mezi widau člowěctwa bytující, a zrušenau“ (Jungmann, 1845, s. 149). Aj keď základným znakom satiry je žartovnosť, Jungmann okrem žartovnej satiry uvádza aj satiru vážnu (oprawdowou), práve toto jej ambivalentné vnímanie možno považovať za dôvod, prečo ju vo svojich básnických skladbách akceptoval aj Hodža. Popri satire ako žánri Jungmann rozlišuje ešte satirickosť ako prvok, ktorý môže byť prítomný i v dielach, ktoré nie sú satirami.

Komika v Hodžovej poézii má predovšetkým podobu satiry, irónie a sarkazmu. Práve v súvislosti s jeho tvorbou by sa dalo hovoriť o satire v Jungmannovom poňatí, ktorá nadobúda vážny charakter. V takejto podobe je prítomná v lyricko-reflexívnej skladbe *Vieroslavín*. Keďže predmetom tejto štúdie je satira vzbudzujúca smiech, zameriame sa len na tú časť Hodžovej poézie, ktorá mu dáva šancu (hoci niekedy len v symbolickej podobe) a ktorej zdrojom je *Matora*. Satira je v tejto veľbásni prostriedkom výsmechu protivníka, presnejšie hodnôt, ktoré vyznáva, pričom výsmech sa realizuje priamo zo strany rozprávača/lyrického subjektu alebo postavy voči negatívne hodnotenému objektu alebo je to výsmech, ktorého pôvodcom sú negatívne postavy a ktorý je prvotne nasmerovaný voči pozitívnym hodnotám, druhotne sa však stáva odsúdením a výsmechom svojho pôvodcu a toho, čo reprezentuje.

V *Matore* sa Jánošík stáva objektom výsmechu temných síl, ktoré sa ho tak snažia zlomiť. Keď sa po prepustení z väzenia vracia domov, do cesty sa mu stavia Posmech, aby ho zvedol z nastúpenej púte:

*„Hahá, vojta velebný, hajže prevelebný,
seba s celým národom obesil na – keby!
Čo by každé prestalo na tom svete, keby
vy by ste ním večitým boli, darmotreby.
Hahá, vojta národný, „kebská“ je to snaha,
Komu svet je „kebyšte“, tomu h---- slaha.“*

Vulgárna dehonestácia národných ideálov Posmechom využíva ľudový hovorový jazyk, z tohto priestoru čerpá aj vyjadrenie protikladu „reality“ a jej vnímania Jánošíkom, z ktorého komickosť pramení. Po neúspechu tohto útoku pokračuje Posmech útokom na vernosť Jánošíkovej manželky:

*„Ide domov z áreštu, z blata do kaluže,
má tam i tu enóno – myslí, že sú ruže.
Myslí, nedomyšľa sa, že mu k žene cesta,
u ktorej pán Asmodej má sním spolu miesta.“*

Posmech si na pomoc privoláva aj strigu Reksu. V jej zjave nastupuje najskôr výzorová komika: „Reksa zuby vyškiera, žmeňou šuchoravou / bozky z úst si vyberá, kývnuc zavše hlavou, / zdúbnelému Vojtovi cmukave ich hádže“ a potom prichádza samopašný spev o radodajnosti žien: „a tá mladá, tak je rada, / kto ju žiada, tomu sa dá“ a o nevere Jánošíkovej ženy:

„Jánošík je chýrny vojta,
do roka bol z domu,
žena jeho tomu –
mihi, čihi, komu, tomu –
aha, mhm, nejednému...“

Všetky tieto útoky sú vedené s cieľom degradácie rodiny, domova a vlasti ako prekážok na ceste za veľkými individuálnymi cieľmi: „Hanba ti to, vedomec, behy sveta vedieť, / a chcieť doma na sráči by na tróne sedieť“, a zároveň aj s cieľom priviesť Jánošíka k odvráteniu sa od Boha, ktorého stvoriteľské slovo je nazvané márnym:

„... to je tvoja osoba v božstve satanovom,
živá duchom svojetným – a nie márnym slovom,
ktoré, vraj, z úst pochodí, kýchsi Božích, veru,
lenže ústy jednu má, druhú zadkom dieru.

...

Nechod' domov, nehodno je to tvojho ducha,
Jánošík tam nebudeš, len tá serimucha.“

Slovo, ktoré náš romantizmus – a mesianisti zvlášť – vnímal čisto duchovne ako atribút Boha, je odpadlíkmi od Boha interpretované materiálne a je stavané na úroveň ostatných telesných produktov a ústa, s ktorými súvisí ako s miestom zrodu, sa kladú na úroveň ostatných telesných otvorov, podobne ako v obrazoch tzv. groteskného tela v období stredoveku a renesancie a v neoficiálnych ľudových prejavoch: „groteskní obrazy tela prevažujú v neoficiálnim mluvním projevu lidu, zvlášť tam, kde jsou tělesné obrazy spjaty s haněním a smíchem; témata haněním a smíchu se vůbec soustřeďují, jak už jsme uvedli, skoro výlučně ke grotesknímu tělu. Tělo, které figuruje ve výrazech neoficiální a familiární mluvy, je tělo oplodňující a oplodňované, rodící nebo právě rozené, pohlující a pohlcované, pijící, vyprázdňující se...“ (Bachtin, 1975, s. 250).

Do ľudovo vulgárnej expresívnej komiky prerastá ďalšie presviedčanie Jánošíka, kde to, čo v rôznych kontextoch fungovalo vo verbálnej rovine hovorovej ľudovej komunikácie, prerastá do dejových motívov. Napríklad potvorské zjavy „lajniac smradným trusom“ sa obracajú na hrdinu so slovami: „To ti je – vraj – dobrota, masť a rozum zeme / h...o pánu svetu – my doma si ho zjeme“. Tieto skatologické motívy vrcholia v zjavení sa nahej starej strigy Reksy (zostarnuté telo je tiež jedným z typov groteskného tela), obracajúcej sa na Jánošíka so slovami: „Ach – vraj – vitaj Adamko, ja som Eva tvoja,“ ktorá dbajúc na didaktickú zásadu názornosti demonštruje Jánošíkovi perspektívu jeho snaženia takto:

„Na to striga na vojtu gebrou chrákne, siakne,
svojacínek vyondiať čupom dolu kvakne:
,tu – vraj – pravda, chalane domársky, ti táto,
mysel', srdce, robota – vše ti vyjde na to...‘

...

Hnusom vojta utečie, ona žmenidlaňou
chrýlne naňho mokercu: ‚bud‘ – vraj – doma staňou,
domadrndoš prostiansky – to ti voda svätá,
tak ťa krstím vo meno domaboha Skräta.‘“

Nájdeme tu teda pokope všetky ľudové spôsoby dehonestácie v reálnej (nie len vo verbálnej) podobe – od oplútia chrchlom až po obliatie močom. Obliatie močom zo strany strigy má zároveň podobu paródie posvätného rituálu krstu a je signálom jednoznačnej negativity tejto postavy a jej opozície voči všetkému kresťanskému. Bachtin (1975, s. 141) píše: „Výkaly, to je veselá matérie. V dávných skatologických obrazoch, jak jsme už uvedli, byly výkaly spojovány s produktivní silou a s plodností. Na druhé straně se výkaly chápou jako něco uprostřed mezi tělem a zemí, jako něco, co vyjadřuje jejich spřízněnost.“ V Hodžovej poézii síce výkaly zostali veselou matériou, ale je to veselosť spojená s posmechom, čo sa týka plodnosti a plodenia, je to plodenie nečisté, a spojenie so zemou je tu spojením s mŕtvou matériou bez ducha. Jeho skatologické obrazy sú vytvárané jednoznačne ako prostriedok signalizujúci najhrubšie telesno a najnižšie materiálne.

Ešte intenzívnejšie ako oblasť vylučovania funguje v Hodžovom inventári prostriedkov výsmešnej dehonestácie sexuálna oblasť a oblasť rozmnožovania, a to v reálnom i obraznom význame, čím sa dovršuje groteskný obraz tela: „Proto hrají v groteskním těle nejpodstatnější úlohu ty jeho části a místa, kde samo sebe přerůstá, překračuje vlastní hranice a počíná nové (druhé) tělo: břicho a falus. ... Co do významnosti následují po břichu a pohlavním orgánu v groteskním těle ústa, kudy vchází pohlcovaný svět, a po nich zadnice. ... Reliéf groteskního těla tvoří „hory“ a „propasti“ nebo (řečeno jazykem architektury) věže a podzemní sklepení“ (Bachtin, 1975, s. 249). Sem patria najmä scény parodizujúce veľkú časť antickej literatúry a mytológie, považovanú autorom nie za doklad kultúry, ale za obraz skazenosti starovekého gréckeho a rímskeho sveta, ktorý nie je hodný nasledovania, preto zmýšľanie tých, ktorí chcú antické ideály nasledovať, paroduje takto: „Ustúp Iliade, Biblia ty sprostá, / presláveným právom Achillovho chvosta!“ Jeden z ústredných motív *Iliady*, spor Agamemnóna s Achilom o krásnu Achilovu zajatkyňu a milenku Briseidu, ktorý takmer privodil porážku Achájcov, tu Hodža redukoval na čisto sexuálnu záležitosť, aby tak znevážil kultúrne hodnoty, ktoré považoval z hľadiska kresťanstva za nebezpečné. Rovnaký postoj má aj k antickej filozofii, v súvislosti s ktorou využíva fakt prítomnosti hetér, vzdelaných luxusných spoločníčok, na starogréckych sympóziách a robí z nich kategóriu žien, ktoré Gréci označovali ako pornai (neviestky): „Z Epikureovej pôrčatá tu čriedy / na hetérach robia skúšku svojej vedy“ a histórii, pars pro toto reprezentovanej Alexandrom Macedónskym, v súvislosti s ktorým vyberá jediný prípad, keď tento vojvodca zničil kultúrne dedičstvo na dobytom území, a síce zapálil palác perzských kráľov v Perzepole, na čo ho podľa historika Kleitarcha naviedla práve aténska hetéra Thais: „Tuto líči Thais, svetochýrna fľandra / ľavou rukou drží za... Alexandra“. Hodža tu prostredníctvom až pornograficky ladenej paródie vytvoril maškarádu tej časti európskej kultúry, ktorú považoval za pohanskú a útočiacu na kresťanské cnosti. Preto je to kultúra, ktorá „neznáči... slovenského Ďura“ (Jánošíka) a ktorej obdivovatelia sa stavajú k tým, čo ju odmietajú, takto:

„A hlas bahoboha zdola, zhora zvolá:
„Samorody pravdy daj sa užiť holá!
Chlipáč slavorodný, chlipáč teloplodný,
blaholiz si nájdí savečnosti hodný.
Svetoslávna fysis sprostákom len hyzda,
neslávnym Slovákom“

Aj keď Hodža nemá veľký problém s vulgarizmami a nájdeme u neho kurvínce i kurvy a slová chuj či pizda si čitateľ vo vybodkovaných častiach vďaka rytmu a rýmu ľahko doplní, občas siahne po meióze, napr. perifrastického charakteru, a to práve s cieľom dosiahnuť komický efekt: „S čím sa sama narodila, / s tým sa potom obchodila, / za päťák – dva sa živila.“

Finále *Matory* prerastá do heroikomickej podoby, keď Jánošík so Samoknižníkom letia na šarkanovi k slnku. Termín heroikomika sa používal predovšetkým v súvislosti s eposom, keďže jej

pravzorom je starogrécka Batrachomyomachia, dnes sa však už žánrovo neobmedzuje a je chápaná ako spôsob videnia a zobrazovania. Karel Krejčí v knihe *Heroikomika v básnictví Slovanů* píše, že heroikomika spočíva v „změně zorného úhlu, z něhož to, co se jinak jeví velkým a vznešeným, představuje se jako směšné a malicherné. Takovýto pohled může vést k pokřivení a deformaci reality, ale může se v něm odrazit i přesnější vidění skutečnosti, zbavené umělých dekorací. V mnohých případech pomocí deformace a rozrušení konvenčního obrazu je možno odhalit pravdu pod zkreslující stylizací...“ (Krejčí, 1964, s. 19). Z obdobia slovenského národného obrodzenia Krejčí k heroikomickým dielam zaraďuje Tablicovu *Zuzanu Babylonskú*, čo zdôvodňuje burleskným štýlom rozprávania a travestovaním antických božstiev. Druhým dielom takéhoto charakteru je podľa neho *Faustiáda* Jonáša Záborského – „prozaická odrůda heroikomické poesie“ (Krejčí, 1964, s. 391) – ako travestia hrdinského eposu, nadväzujúca zároveň na travestované Eneidy a ďalšie satirické diela. Z romantických diel sa teda do tejto kategórie v rámci Krejčího klasifikácie nedostáva ani jedno. Je tomu tak zrejme preto, lebo k rukopisu (v tom čase) *Matory* sa autor nedostal. Po heroikomike Hodža iste nesiahol náhodne, ale využil ju ako možnosť parodovať jeden z najväčších literárnych žánrov antiky a s ním hodnoty, ktoré predstavovali jeho hrdinovia. Záverečná časť *Matory* je však predovšetkým paródiou materialistickej filozofie a moci vedy, kde autor rieši vzťah ducha a hmoty, vedy a viery. Cesta na slnko ako symbol neobmedzených možností človeka a vedy je realizovaná „dopravným prostriedkom“ patriacim do sféry mýtov, rozprávok a povier (teda už tu sa objavuje jej dehonestácia) a končí sa nezdarom, prepadnutím sa šarkana spolu s posádkou do pekla, keď pri páde prerazí zemskú kôru. Cesta na slnko je archaicko-moderným a naivno-vedeckým ekvivalentom stavby babylonskej veže. Stieranie hraníc medzi pokrokom a zaostalosťou, vedou a pavedou je zámerné a umocnené je aj obľúbeným prostriedkom staršej poézie, kombinovaním latinského a slovenského textu. Latinčina ako jazyk vzdelancov a jazyk vedy sa objavuje v prehovoroch Samoknižníka, výsledkom je makarónsky typ veršovania, parodujúci Samoknižníkov materializmus, ktorý je dotiahnutý ad absurdum tak, že aj myšlienka dostáva podobu hmotného trojrozmerného produktu, samozrejme fekálneho:

„Jánošík:

A ty čo vieš?

Samoknižník:

Cogito.

Jánošík:

A čo je to – myslieť?

Samoknižník:

To je záha žalúdka, zjel si, musíš misieť...“

Keďže pre Hodžu je veda bez viery neprijateľná, jeho Jánošík odmieta Samoknižníkovu snahu o čisto racionálne vysvetlenie všetkých javov, aj záhadných: „*A čo by mu tisíc ráz divom rozum zastal, / všakdyby sa vedeckým nerozumom chvastal.*“ Na Samoknižníkovo prijímanie všetkého ako prirodzeného Jánošík reaguje:

*„Keby tvoja frajerka kozou da sa stala,
ako by sa príroda tvoja k tomu mala?
Divu by ti nebolo, sám bys divy robil,
bezpochyby na capa bys sa prepodobil.“*

A dostáva od neho odpoveď:

„Deos, bár bol bujakom, i tak zostal bohom,
prirodzeným i vtedy predsa pichal rohom.
Lebo lúbosť prírody je kvet samý sterý,
pre ktorý sú bohovia, ľudia vlastne zvery.
Ba i sám duch zmýšľaný, vašich kňazov chlúba,
z lúbsti sa obrátil kedys na holuba.“

Hodžov výsmech materializmu dosahuje vrchol v paralele medzi Duchom Svätým v podobe holuba a Diom v podobe bujaka, vytvorenej Samoknižníkom, ktorý nepoškvrnené počatie Panny Márie z Ducha Svätého interpretuje ako sexuálny akt so zvierateľom (bohom v podobe zvierťa) v duchu antickej mytológie.

Komika v Hodžových dielach nemá čitateľa zabávať, má u neho vyvolať ak nie smiech, tak aspoň úsmešok nad tým, čo verše odsudzujú, čomu sa chcú vysmiať. Zdrojom smiechu je tu vedomie duchovnej prevahy nad protivníkmi, ktorými sú pre autora materialistickí filozofi, filozofi ohrozujúci vieru v osobného Boha – Hegel, ktorého „Svetoduch“ (povedané s Hodžom) sa stáva terčom jeho častých útokov –, veda zbavená viery, spoliehajúca sa len na ratio a európska kultúra predkresťanského (antického) sveta. V tomto spore ducha a hmoty, ktorý je pre Hodžu aj sporom verných Bohu a odpadlíkov, je všetko hmotné, pokiaľ pri ňom absentuje duchovno, degradované a zosmiešňované.

Keď chcel autor urobiť hmotné smiešnym, musel ho konkretizovať, preto siahol po ľudskom tele a jeho základných životných prejavoch – prijímaní potravy, vylučovaní a rozmnožovaní. Vytvoril tak telo, ktoré má svojou podobou blízko ku grotesknému telu v bachtinovskom zmysle, na Hodžom vytvorenom tele však na rozdiel od stredovekého a renesančného groteskného tela nie je nič vnímané pozitívne a jeho prejavy sú len prostriedkom degradácie človeka na úroveň zvierťa, pričom zdrojom komiky sa stáva práve táto paralela. Takéto fungovanie tela a telesných prejavov má oporu v ľudových verbálnych prejavoch dehonestácie spojených s pohlavnými orgánmi, sexuálnym aktom a telesnými exkrementmi, ale i v kresťanskej kultúre, kde už samotná nahota bola vnímaná negatívne a spájala sa s výsmechom.

Svoju satiru Hodža stavia predovšetkým na situačnej komike (predstava pohlavného styku s kozou) zostrenej použitím vyslovených či naznačených vulgarizmov a ľudových hovorových výrazov (Alexander Macedónsky je „pripustiakom“), a na metaforizácii zosmiešňovaných javov do podoby objektov z oblasti sexuality a vylučovania. Jeho interpretácia sveta využíva prvky stredovekej karnevalizácie, nevytvára však ich prostredníctvom obraz veselého karnevalu, ale zvrátenej maškarády.

Literatúra:

- BACHTIN, Michail Michajlovič. 1975. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha : Odeon, 1975. 407 s.
- HODŽA, Michal Miloslav. 2003. *Matora*. Bratislava : Petrus, 2003. 750 s. ISBN 80-88939-63-1
- HODŽA, Michal Miloslav. *Vieroslavín*. SNK Archív literatúry a umenia.
- JUNGMANN, Josef. 1845. *Slowesnost*. Praha, 1845.
- KRAUS, Cyril. 1979. *Impulzy a inšpirácia slovenského romantizmu*. Bratislava : Veda, 1979. 136 s.
- KREJČÍ, Karel. 1964. *Heroikomika v básnictví Slovanů*. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1964. s. 552.
- KREJČÍ, Karel. 1964. Slovenský Černokňažník. In: *Zborník FF UK. Philologica 16*, 1964, s. 207 – 214.

Rozsmiat' človeka je hotová veda alebo Podoby komiky v umeleckej literatúre. Edične pripravili Zuzana Bariaková a Martina Kubealaková. Banská Bystrica, 2010. [online]. © 2010. Dostupné na: <http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=4242> [http://www.fhv.umb.sk / katedry / KSJL / fotogaléria]

Adresa autora:

Ľubomír Kováčik
Katedra slovenského jazyka a literatúry
Fakulty humanitných vied
Univerzita Mateja Bela
P. O. BOX 263
Tajovského 40
974 01 Banská Bystrica
Slovenská republika
email: Lubomir.Kovacik@umb.sk

PODOBY HUMORU V SLOVENSKEJ PROZAICKEJ TVORBE OBDOBIA ROMANTIZMU

Zuzana Vargová, SR

Katedra areálových kultúr, Fakulta stredoeurópskych štúdií, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, SR

Abstract:

The study draws attention to the figures of humour in the Slovak romantic prose of the pre-revolution period emphasizing mainly ways of utilized artistic practices (characteristics, situations, dialogues) as well as contextual linguistic means due to which the text gains its humorous features. A good example might be Hurban's work.

Klíčové slová:

romantizmus; predrevolučná próza; J. M. Hurban; Korytnické poháriky; Od Silvetra do troch kráľov

Úvod

Romantizmus v slovenskej literatúre je úzko spätý s dobou a situáciou, v ktorej sa „Slovensko“ ako súčasť mnohonárodnostného útvaru nachádzalo: nemalo štátoprávne tradície a netvorilo hospodársko-politicky ani administratívny celok s vlastným centrom. Literatúra mala predovšetkým „tlmočiť“ nové idey národného bytia a spolu s ním i nového nastávajúceho sveta. Mala tvoriť v duchu ideí, ktoré sa stali nosnými pri vyvíjaní úsilia o konštituovanie samostatného, neskôr i politicky nezávislého národa. Takéto stručné hodnotenie literatúry obdobia romantizmu by mohlo vytvárať dojem, že humoristický žáner a romantizmus sa v slovenskej literatúre navzájom vylučujú. Práve preto je potrebné korigovať názory akcentujúce v súvislosti s nastoleným obdobím predovšetkým „nostalgické patetizovanie minulého, elegické heroizovanie tradícií“ (Čepan, 1980, s. 335). Veď v nepriaznivých podmienkach obdobia romantizmu rovnako aj humoristicky ladená próza plní svoju spoločensko-kritickú funkciu, ale aj funkciu výchovnú a zábavnú.¹ O. Čepan na margo uplatňovania humoru v romantickej tvorbe kriticky poznamenáva: „Romantickej generácii akoby poetická vzvyšenosť, prílišná zádumčivosť, seabidelizácia, extrovertnosť a nepotrebnosť kritiky smerujúcej do vlastných radov bráni ostrejšiemu pohľadu dovnútra národa, hnutia. Satirické ostrie sa dlho zacielfuje jednostranne len na maďarónov, ako keby iné neduhy a deformácie ani nejestvovali“ (Čepan, 1963, s. 15). S takýmto hodnotením možno súhlasiť len relatívne. Čepan upieral umeleckú hodnotu literárnych foriem s prvkami humoru. Prekážkou „písaného humoru“ v období romantizmu bola podľa O. Čepana národná angažovanosť autora, resp. diela tých niekoľkých autorov, ktorí „zablúdili na pole humoru“, sa vyznačovali monotematickosťou. No ako vieme, bol to jeden z možných spôsobov „vysloviť nevysloviteľné“. A aj keď to boli žánre stojace na rozhraní literatúry a publicistiky (literárna črta, arabeska, humoreska, mozaika a iné, i vzhľadom na uverejňovanie v rámci almanchov a časopisov), nemožno podceňovať ich umelecké ambície, pretože predstavujú dôležitý článok vo vývine slovenskej humoristickej a satirickej prózy.

V rámci nášho príspevku upozorníme na podoby humoristickej prózy v predrevolučnom období na pozadí tvorby J. M. Hurbana.

1 Okrem umeleckej funkcie, ktorá súvisela s úsilím o spestrenie literárnej tvorby, vystupuje najviac do popredia funkcia kritiky a výchovná. Kritikou istých spoločenských javov a negatívnych charakterových vlastností bolo možné vstúpiť isté ideály. Pokiaľ ide o „zábavnosť“, tá bola neodlúčiteľným predpokladanom satiricky zameranej tvorby.

1 Predrevolučná humoristická próza

Začiatky satirickej prózy v „štúrovskej“ literatúre, rovnako ako ostatnej tvorby, sú české. Aj keď nie je v našich možnostiach na tomto mieste venovať adekvátnu pozornosť po česky písanej tvorbe, aspoň – aj keď marginálne – uvádzame, že k rozvoju tohto žánru prispeli v období romantizmu pred J. M. Hurbanom aj J. Kalinčiak svojimi „prozaickými prvotinami“ *Cesta na knížecí pole*, *Poslední počestnost spící dýmky* uverejnenými v humoristicko-satirickom časopis *Buben* (1841) a L. Paulíny (pod pseudonymom B. Podolinsky) prózou *Výlet do kocúrkova* (Nitra I, 1842). J. Kalinčiak i L. Paulíny nadväzujú na dielo J. Chalupku, rovnako ako neskôr je to príznačné aj pre J. M. Hurbana.

J. M. Hurban patrí k tým osobnostiam, ktoré majú zásluhy v procese konštituovania sa slovenského národa. „Všetko, čím sa zmocnil sveta, čím prerástol dobu, alebo jej aspoň vtlačil svoju neopakovateľnú stopu, všetko si vydobyl prácou pre nás takmer nepredstaviteľnou, obrovitou“ (Mináč, 1974, s. 19). Nebudeme analyzovať jeho kultúrne zásluhy, ani sa sústreďovať na celú jeho literárnu tvorbu. Za jeho prácu hovoria snád' aj hodnotenia jeho aktivity: „Nedalo sa žiť, ale on písal; nedalo sa písať, ale on vydával časopis“ (Mináč, 1974, s. 95), ba môžeme povedať, že Hurbana „treba vidieť nielen na pozadí doby – to je len tieňová fotografia. Treba ho pristihnúť pri čine, vo chvíli, keď spolu s inými miesi cesto svojho času, keď pečie jeho chlieb v ohnivej peci. Treba ho vidieť aj ako jedného z mnohých, ale aj ako jedinečnosť...“ (Mináč, 1974, s. 20). Z hľadiska rozvoja humoristického žánru v predrevolučnom období bol však jedinečný, nielen z hľadiska formulovania nového literárneho vkusu, ale po uzákonení spisovnej slovenčiny bol prvý, kto uverejňoval svoje humorne a satirické prózy „v novej slovenčine“. V tejto súvislosti je zaujímavé hodnotenie J. Bédera, ktorý akcentuje osobitosť Hurbanovho naturelu, tvorby i rozvinutie nového chápania funkcie a možnosti literatúry: „Už v prvom období jeho tvorby prejavovali sa u neho sklony k humoru a satire, ktoré sa neskôr plne rozvinuli aj v jeho ďalšej tvorbe... V humoristickom a satirickom tóne Hurban predniesol aj niekoľko svojich diskusných príspevkov a posudkov... Hurban aj vo svojich oduševnených rečiach, ktorými upevňoval pracovnú morálku a národné cítenie svojich vrstovníkov, jediný zdôrazňoval potrebu veselej mysle a optimistického pohľadu na svet. Veselosť pokladal za zvláštnu známku Slovákov“ (Noge, 1969, s. 169). J. Noge však prekročil hranice strohého konštatovania, na osobitosť Hurbanovho upozorňuje prostredníctvom porovnávania jeho tvorivých postupov uplatňovaných v jeho prozaických prácach: „Ak Prítomnosť a obrazy zo života tatranského a Prechádzka po považskom svete interpretujú a ilustrujú štúrovskú ideológiu pozitívnym spôsobom, o tri roky neskôr v Nitre IV (1847) Korytnické poháriky a noveletka *Od Silvestra do troch kráľov* okrem takého pozitívneho hlásania názorov siaha aj k negatívu, k satirickému zobrazeniu protivníka. Hoci v podtitule obidvoch prác Hurban naznačuje, že ide o humor, respektíve o satiru..., predsa pozitívna zložka je v obidvoch prózach dôležitá. Táto symbióza satiry a priameho hlásania ideálov tvorí špecifikum Hurbanovej satiry“ (Noge, 1969, s. 167).

A skutočne, Hurbanove práce sú jednak prienikom názorov generácie, ktorá sa postavila na čelo národnooslobodzovacieho zápasu, ale aj odrazom kritiky spoločenských neduhov. Základným inšpiračným zdrojom sa pre Hurbana, ale i viacerých slovenských autorov nami sledovaného obdobia, stáva slovenská realita: „*Načo inde chodiť, veď sa máme na čo tu doma dívať, dosť pri čom tu doma pozastaviť,*“ uvádza Hurban v rámci svojej literárnej publicistiky (Hurban, 1983, s. 421). Hurbanova tvorba implikuje v sebe reálie zo života a „citovosti“ slovenského meštianstva, no je tu spredmetnený aj obraz slovenského vlastenca, ako je to napr. v próze *Od Silvestra do troch kráľov*, kde ho zosobňuje postava slovenského spisovateľa Milkovského.

Inšpiračným prameňom okrem životného štýlu vyšších i ľudových vrstiev sa stala aj romantická sentimentálna próza. Môžeme tak zdôrazniť, že Hurbanova tvorba vyrastá zo širšieho spoločenského základu „štúrovskej“ generácie, v ktorej navyše „nejde o prispôsobovanie sa čitateľovi, ale o čitateľa

ako stimulus, ktorý pôsobí ako diferenciačný proces literatúry a jej žánrové členenie“ (Noge, 1969, s. 146).

Diferenciácia žánrov bola v romantickej literatúre dôležitá. Využívaním rôznorodých žánrov sa totiž dokazovala aj životaschopnosť jazyka a živelnosť literárnej tvorby. No vytvárala sa tým i perspektíva konkurencieschopnosti s inonárodným či inojazyčným literatúram, i keď práve tento aspekt bol podľa J. Francisciho zanedbateľný. J. Francisci sa k žánrovej rôznorodosti bol v prvom ročníku *Orla tatranského*: „S rodiacou sa literatúrou našou zrodila sa aj potreba tá, aby sa spisovatelia naši v rozličných oddeleniach literatúry poskusovali, ale nie na to, žeby sa svetu ukazovalo, že aj my máme i z toho i z tamtoho oddielu literatúry také diela ako cudzozemci... Nie pre takéto parády sa zrodila u nás potreba, aby sa spisovatelia v rozličných oddeleniach literatúry poskusovali, ale preto, žeby obecnstvo na rozličných stupňoch stavu vzdelanosti, potrieb atď. Postavené v literatúre našlo zabavenie, poučenie, obživenie...“ (Noge, 1969, s. 146).

V našom príspevku sa nebude zaoberať celou koncepciou výstavby Hurbanových dvoch próz, interpretačným prienikom upozorníme len na prostriedky humoru.

1.1 Ad rem *Korytnické poháriky*

V kontexte Hurbanovej tvorby nezostali bez povšimnutia *Korytnické poháriky alebo Veselé chvíle nezdravého človeka*. Druhovo označil Hurban túto prózu ako mozaika, čím – citujúc J. Nogeho – „priamo dáva najavo, že ide o útvar hybridný, o montáž situácií i názorov“ (Noge, 1983, s. 167). Práve tento široký tematický rozptyl sa stal – ako môžeme len predpokladať – príčinou absencie hlbavejšej sondy. Tematickú dištanciu môžeme demonštrovať transparentnosťou nastoľovaného problému a témy. Jednoznačne sa všetky rodia zo spoločenského kontextu doby a akcentujú Hurbanove ideové a výchovné ciele.

Ani v jednej pritom nejde o priamočiare rozvíjanie deja, skôr o nastoľovanie istých obrazov, scén. Citujúc Hurbanu (1983, s. 414): „Zato ja nemôžem ináč robiť ako tak, keď také poháriky dávať budem, aká bude chvíľa. Dajedny budú vrtať v nose, dajedny sa len tak prešmyknú dolu do brucha. A veď viem, že sa všetko ani tak, ani tak páčiť nebude. Nuž teda, keď som sa už len tak dal do korytnických pohárikov – budem už len tak písať, ako budem sám najlepšie vedieť.“

Hurban postupuje pritom od miernej satiry k irónii až pamfletu, voľne radí za sebou kapitolky („poháriky“), podmienené atmosférou doby a úsilím podčiarknuť miesto cenzúry pri eliminovaní neprímeraných autorských postojov. „Lebo je to teraz veľmi nevďačná vec písať dač pre Slovákov. Hovorím teraz, totiž pri terajších povodniach, nemociach, pálenkových moroch, hlade a smäde z jednej strany, a pri Vavrových nemociach lenivosti, bachratosti a sadlovitosti, pochádzajúcich z presýtenosti. Bo sa teraz nič nepáči“ (Hurban, 1983, s. 409). V zúženom pohľade Korytníc, zvýznamňujúcich síce ich geografickú intenzitu, máme možnosť nahliadnuť aj do ovzdušia doby či „čínorodosti“ Slovákov. Autorova stratégia subtilne reflektovať reálnu situáciu tak rozširuje zúžený obraz predstavovaného javu či predmetu. Izolovanosť priestoru Korytníc modeluje situáciu v slovenskom prostredí: ohraničený svet pohltý zdanlivo ženským princípom. „Korytnica je krásna dolina na liptovskom vidieku v susedstve Zvolenskej stolice do jedného kúta tak stisknutá, že musíš pochybovať o tom, či by sa ešte ďalej mohla vytisknúť a či tam za ňou nie sú už tie dosky, ktorými je svet zadbenný. Od východu [...] zavalená je táto dolinka veličným, ohromitým vrchom, ktorý ale ženské meno má“ (Hurban, 1983, s. 412).

Doménou autorovho spôsobu nazerania sa stáva spoločenská kritika. Veď aj keď píše o Korytnici, predsa hľadá „liek“ na ozdravenie ľudských neduhov: „Keby som bol doktorom (pravda, riadnym, lebo to doktorstvo, aké vykonávam, keď – ma brucho bolí, alebo má kto veľa samospašnosti, nepostačuje až na dno týchto korytnických studničiek), keby som bol – hovorím – takto riadnym doktorom, len by som skusoval tie vody, či by sa reku takto v nich nenašli aj daktoré duchovné

čiasťochy a živly, napríklad proti pýche, proti bláznivosti, spisovateľského furore, proti ziskuchtivosti pri geniálnych filistrov!“ (Hurban, 1983, s. 412). Ambíciou satiricky koncipovanej prózy – ako reflektuje aj uvedená ukážka – je zhodnotenie aj mravného deficitu. Prenikavým výsledkom je tak kritický postoj autora sprostredkujúci mravné „kvality“ svojho ľudu. Hlbavým prienikom dokázal pomenovať cez predvádzaný objekt niečo iné. Odchýlkou od tradičného naračného postupu dospieva k podstate, akcentujúc nutnosť transformácie spoločnosti.

Konflikt s K. H. Borovským² sa stal rámcom ďalšej kapitoly – pamfletu, v ktorom konturuje K. H. Borovského negatívny postoj k slovenčine, slovenskej literatúre i k Slovensku publikovaný v *Českej včele*. „Ale predsa najväčší vtíp pritom bol tento: totiž celý pán Havlíček nepodpísal sa ani ako Kubo, ani Bambas, ani ako Holofernes, ani ako Havel Borovský, ale si nad svoje odpovede položil obrázok predstavujúci maštal' s kravou, hrotkom a stolcom! Nechcem hovoriť, že by tá krava pána Havla Borovského, tá maštal' Českú včelu, tie rohy jeho žihadlá, ten hrotok jeho rozum a ten stolec jeho ducha predstavovali, to nie – pánbohchráň – len mi je čudné, že sa všade podpisuje, majúť dostatok mien, a iba pri týchto veľmi múdrych odpovediach si nie literárny znak, ale obrázok dal“ (Hurban, 1983, s. 424). Uvedená ukážka evidentne odhaľuje autorov postoj ozvláštnený kontrastnosťou účinne pôsobiacej v danom prípade ako aktant funkčného modelovania umeleckej kritiky.

Sugestívne pôsobí aj anekdota o slávikovi. Autor totiž subsumuje do „sujetovy sveta“ dobu s jeho veľkými i malými nuansami, i keď je potrebné pripomenúť, že Hurban nešetri „ostrím svojho pera“: „Quid rides stulte, de te fabula narratur!“ (Hurban, 1983, s. 424). Sukrescencii novej generácie alternuje verbalizácia negatívneho charakteru exponovaná symbolom „krkavca“, „vtáka nešťastia“, ktorá objektivizuje autorskú subjektivizáciu: „Slovenskí sláviky, aké je to milé stvorenie! Prosím vás pekne, čo sa hen s jedným, čo to práve teraz tjú, tjú, tjúka, nedávno nestalo. Neborák, dal sa v háji hlasno vyspevovať, len ho krkavci lapili a ho obžalovali, že vraj ich svojím spevom krkavčej náture zbaviť chcel“ (Hurban, 1983, s. 424).

Charakterizačné paradigmy jednotlivých kapitoliek v tvárnom systéme diela vyplývajú z autorovej pronárodnej orientácie. Desiata kapitola sa vzťahuje k vývinu sociálnej skutočnosti na Slovensku, vzťahuje sa k otázkam biedy a hospodárenia, lebo s „peniažkom zatratenej hlúposti nekúpiš ani do deravého zuba korenia“ (Hurban, 1983, s. 425). Je to hľadanie pocitu istoty a duchovného povzbudenie. Sociálny stred sa stáva stálou historickou veličinou, aj keď v kontexte diela má byť akoby objektom zábavy. Ironizujúci opis reálneho stavu hyperbolicky podčiarkuje nutnosť hospodárskej prosperity: „Do nedeľných škôl sa valia dobré duše a tie mangulice hlúpe pri kartách voly utrácajú. Z pálenčiarov sa celý svet smeje. Na nohavice si poriadny a mierny a pracovitý môže pekné súkno kúpiť a nemusí zasmlené plundry po otcovi vláčiť. Namiesto svadbísku dávajú si múdri rodičia deťom kapitály do sporiteľnic a schované krštenie nesie krstniatku o pár rokov hodný interes, ale daromni corgoni a odroni lížu dlane!“ (Hurban, 1983, s. 424).

Hurbanova irónia predstavuje štylizovaný prostriedok, nástroj literárneho diskurzu. Sprevedza nežiaduce javy, ktoré rezonujú v ďalších kapitolkách (jedenásta až štrnásť kapitola pranieruje meštianske zvyklosti, osud *Slovenských národných novín* a almanachu *Nitra*). Celú túto tematickú disperznosť podriaďuje estetickému účinku, t. j. úsiliu o vyvolanie „zábavy, ale aj poučenia“. Dôležitým makrokompozičným prostriedkom výstavby textu sa stáva opis, ktorý je prítomný vo všetkých zaradených textoch, obsahujúcich najmä kategóriu komična, prostredníctvom ktorej sa posilňuje hodnota umeleckej výpovede, ale sa tiež dosahuje detenzia, nadľahčovanie „významu“. Teda podoby komického v textovej konfigurácii možno hodnotiť ako produktívne vo vzťahu k autorovmu umeleckému i personálnemu zámeru.

² K. H. Borovskému nevedeli Slováci odpustiť klasifikovanie slovenčiny a slovenskej literatúry ako tatárskej, a Slovenska ako nejakého „prasídla“.

Hurban touto širokou paletou mal tiež možnosť zdôrazniť „možnosti literárnej publicistiky“, využívajúc pritom rôzne formy počnúc „od faktografického opisu cez pamflet až po veršovanú satiru“ (Noge, 1969, s. 340). Teda nájdeme v tejto mozaike rôzne žánrové formy: satirický fejtón, pamflet, anekdotu, črtu i veršovanú satiru, no o úplnej „žánrovej diferenciacii krátkych foriem prózy“ v tomto období byť reč nemôže, teda dá sa uvažovať skôr o istých tendenciách smerujúcich k vývinu jednotlivých žánrov a žánrových foriem, pre ktoré je príznačné humoristické zafarbenie. Spoločným menovateľom jednotlivých kapitoliek i napriek tematickej disperznosti je ironizovanie vznešeného, patetického štýlu prítomného v klasicizme: „*Vám ale opatrní, slovutní, mnohovážni, múdri, rozumní, praktickí a skúsení páni vopred sa osvedčím, že verím všetkému tomu, čo vy o týchto výjavoch duchov za súd vynesiete!*“ (Hurban, 1983, s. 430). Ako príznakové pôsobia porekadla a latinské výrazy a spôsob ich rozvinutia: „*Hľa, braček, komu hus, komu prasa; komu satirami plnená klobása! A ako vedel za starodávna ktosi povedať: – Difficile est satiram non scribere, – tak sa môže nájsť teraz dakto, čo povie: – Ťažko je nehovoriť Slovákom pravdu!*“ (Hurban, 1983, s. 411). A Hurban skutočne nastavuje zrkadlo.

1.2 Charakterizačná a situačná komika v noveletke *Od Silvestra do Troch kráľov*

„Noveletka“ *Od Silvestra do Troch kráľov*, ako ju bol označil aj sám Hurban, je „*dačo najčerstvejšie v našej literatúre tohto nielen roku, lež aj tohto storočia!*“, pri ktorom sa podľa autora čitateľ zabaví tak „*ako pri nijakej inej*“ (Hurban, 1983, s. 452). Pri vymedzení tohto žánru si vypomôžeme názorom J. K. Tyla: „Noveletka je zakrnělá novela – je něco, a není přece nic, jest ořízek z úplně povídky, je hračka do práce chutí nemajícího spisovatele, jest okamžitý nápad bez dlouhého promyšlení a zapletení“ (Nemcová, 1994, s. 18). Takéto vymedzenie je v súlade s Harpáňovým označením humoresky. Humoreska predstavuje vlastne žáner strednej a kratšej epiky humoristického, satirického alebo parodického zamerania, je označením humoristickej novely, poviedky, resp. črty (Harpáň, 1994, s. 233). Zovšeobecňujúc, ide o žáner s jednoduchou fabulou, lineárnym rozprávaním o jednej udalosti, v centre ktorej stojí „obyčajný“ človek, a výstižne je to „v zmenených spoločenských pomeroch staré Kocúrko s novými osobami. Hurban už nebije, ako Ján Chalupka, do zdegenerovaného feudálneho pána a skostnateného cechového majstra, ale pranieruje predstaviteľov nového spoločenského života, prvých slovenských kapitalistov“ (Noge, 1969, s. 171).

Humor v našej „noveletke“ spočíva predovšetkým v charakterovom humore ústrednej postavy – Ďorďa Šúplatu. So Šúplatom „*v rozpakoch lásky a ženby*“ oboznamuje Hurban čitateľa hneď v úvode: „*Nášho Šúplatu znali celé Bruchoslavice ako bohatého kapitalistu, všetky bruchoslavické panna mali vo svojich lajstroch ako mládenca zapísaného, klebety kmotier ho každú jeseň a každý fašiang ženili a páni Bruchoslavičania, čo dolu Váhom išli, znali ho tiež dobre a vyhýbali mu na ulici jeden pred druhým. Mal on všetkého dost, len jedného sa mu nedostávalo, len jedno šťastie ho naháňalo, a to bolo – neborák Šúplata nemohol sa oženiť*“ (Hurban, 1963, s. 453). Exponovanie bohatstva a ľudského nešťastia vyznieva paradoxne, no dotvára satiricko-parodický pohľad nielen na ústrednú postavu, ale aj spoločenské konvencie: „*Ale predsa najmúdrejši vec je, že tá starenka už tak zostarievá. Myslí si ona síce, myslí, že ešte požije, ale horké jej požitie, veď je už taká ako tá hrachovina. Budeže to kedysi komasácia tých šúpatovskohovorovských statkov, lúk, kapitálov*“ (Hurban, 1983, s. 494). Ak sa pozeráme na ústrednú postavu z hľadiska etiky jeho úmyslu, ťažko hovoriť o akomkoľvek mravnom princípe, totiž eticky či duchovný rozmer bytia protagonistu sa pretavuje číro do materiálneho princípu. Ontologická reflexia, ktorú nám tu autor ponúka, je reflexiou spoločenských noriem a zaužívaných praktík v 19. storočí.

Hurban však necháva posúdenie Šúplatu na samotného recipienta. No pritom fixuje jeho ďalšie charakterové vlastnosti, ktoré vyúsťujú až do karikatúrneho obrazu jeho zovňajšku:

„Pán Šúplata sedel pred zrkadlom, a my, aby sme sami nemuseli opisovať nášho Ďorďa, postavíme len to zrkadlo pred láskavé čitateľstvo... Cez prostriedok beží hrubá čiara, a to je rozpuklina skla... V tomto puknutom zrkadle vidieť krivý nos a nadrapené oko. Ale to sa len tak zdá, lebo Šúplata má nos ešte dosť rovný a jeho oko je tiež na svojom mieste. Vlasy sa mu na hlave trochu pobelievajú, ale čo sa ktorý len trochu väčšmi zabelie, hneď ho pán Šúplata čímisi potiera, takže keď vstal od zrkadla, jeho hlavička ani len nemyslela na šediny. Ale aké sú oči, to sa v zrkadle nedá dobre vidieť. Už neviem, či sú ozaj také akési pomútené, a či je sklo na ňom zaprášené a pomastené, keď ho Šúplata vždy prstami utieral, aby len dobre mohol všetky biele vlásky vidieť a tak každý natrieť. Zuby mal pekné, čierne ako havran a komu sa také páčia, nemá nič nad ne krajšieho. Postava sa celá síce v zrkadle nevidí, lebo nevážilo päť centov a neviselo na dvoch klincoch od povaly až po zem, ale nakoľko sa dá súdiť podľa hlavy, ktorá celé zrkadlo zapíňa, nie je malá.“

(Hurban, 1983, s. 454)

Cez autenticnosť opisu výzoru Hurban anticipuje v etickej rovine obraz „degenerácie človeka“. Vnútorňá zainteresovanosť vytvára priestor pre zobrazenie známych ľudských neduhov: chlebarstvo, „klebetárstvo“ a „bizárne“ spoločenské konvencie. Cez jednoduchý sujetový plán – úsilie výhodne sa oženiť – vystupuje do popredia motív peňazí a lásky, ktorým sa dokresľuje konvenčný charakter ziskuchtivého meštiaka.

V konečnom vyznení však Šúplata nevystupuje ako číro negatívna postava, jeho správanie vyvoláva skôr úsmev, ako pobúrenie. Humor sa tak stáva konštitučným prvkom deskripcie. Z percepčnej pozície sú zaujímavé nielen Šúplatová životná orientácia, ale aj rozvíjanie obrazu doplneného o explicitnejšie hyperbolizujúce vyjadrenia a komentáre autora:

„Ani by si očiam skoro neveril, ani ty láskavý čitateľ, ani ja, ale keď sa len dobre prizrieme obaja, obaja sa presvedčíme, že Šúplata sedí pri stolíku. Ale to je ešte nič také čudné, veď on viac ráz pri stolíku sedel – lež číta knihu, lež ani to by ešte nič také nevidané nebolo, Šúplata sa zaiste nejeden raz vo svojom Poklade prehŕňal, ale čo je čudné na jeho sedení pri knihe, to je: Šúplata má pred sebou najnovšiu slovenskú knihu – Domovú pokladnicu!... Keď sa už bol hodne nadíval... zakrútil hlavou a sám so sebou sa dal do rozprávky o Domovej pokladnici. My ten jeho monológ od slova do slova podáme, aby náš čitateľ videl mentem positivam všetkých filisterských kritikov tejto našej slovenskoprostonárodnej knihy.“

(Hurban, 1983, s. 493 – 494)

Teda charakterizácia Šúplatu zaznamenáva dva prístupy: počnúc odsúdením jeho konania k neutrálnemu postoju. Tematicky sa tak v sujetovom pláne zdôrazňujú hodnoty, ktoré by mali byť axis mundi mravného konania.

No pre Šúplatu sú modus vivendi peniaze. „A Šúplata vytiahol okrúhly, veľký grošiak, strčil ho štedro Dorke do ruky, ale táto figliarka, obrátiac sa vo dverách a ani spánombohom nepovediac, utekala z chyže a pustila grošiak, ktorý sa až k Šúplatovým nohám kotúlal. Ako je to dobre, že sú tie peniaze okrúhle – hľa, k Šúplatovi, bár ich rozdáva, spiatkom sa kotúľajú! – Hľa, hľa, čo tá ich skúposť robí! – hundrala s posmechom Ilona – takú hanbu by som si ani ja nedala urobiť pre pár groší“ (Hurban, 1983, s. 486 – 487). Uvedený úryvok dokumentuje prepojenosť charakterového humoru so situačným, prítomným pri ďalších opisoch. Humor sa realizuje prostredníctvom špecifických kontextových jazykových prostriedkov. Týka sa to napríklad aj Šúplatovho predsavzatia. „Hja – predplatiť jeden zlatý v striebre a za rok z neho nič nebudem mať – to je tiež škoda! Lež čože už robiť, keď som ja len ozaj taký onakvý, taký, aby som si pravdu povedal, trochu prisprostý, a tá moja budúca sa do tých kníh tak rozumie! Eh, ber ho reku čert – už aj ja sa musím len dačo učiť – bár

to štyri dvadsiatniky koštuje!“ (Hurban, 1983, s. 494). Humorný pohľad súvisí aj s úvahami protagonistu o svojej laickosti a nevedomosti.

Na podobnom charakterizačnom princípe je zobrazená aj ďalšia z postáv – Ilona Škrabáčková, Šúplatova kuchárka. „*Jeho Ilona bola kus obyčajného človečika s tým, pravda, neobyčajným znamením, že na jednu nôžku trochu ztrhala, pritom ale hrbatá nebola, aj zuby ešte dosť husté mala, sprostučká bola tiež, to je síce pravda, ale keď si pomyslíme, že bola zas veľmi schránlivá, verná a spravodlivá, teda aj to ta ušlo a pre pána Šúplatov tichý a pokojný dom mala aj tú krásnu cnosť, že bola už väčšmi stará ako mladá a mladá chasa nemala sa za kým vláčiť*“ (Hurbana, 1983, s. 456). Stavebným princípom humoru je obraz postavený na kontrastnom princípe jednoduchý človek – neobyčajné znamenie. Objektom humoru sa stáva práve jej naivita.

Zápletka sa vytvára okolo výherného žrebu, ktorý si kúpila Ilona za 15 zlatých. Úsilie predať, resp. odkúpiť žreb sa stáva dynamizujúcim činiteľom deja a vytvára niekoľko komických situácií. Šúplata, mysliac si, že Ilona je šťastnou výherkyňou žrebu, zosobáša si s ňou. Rozuzlenie deja vyznieva trochu bizarne, avšak vďaka naivite ústredných postáv autor stvárňuje situácie s príslušnou dávkou irónie:

„Prichodí mi hovoriť o Šúplatovi. Nebola uňho veľká svadba, ako sa to aj čakať mohlo. A bár by ani tak nebola trvala – ako trvala. Prečo? Preto, že Šúplatovi aj to dlho bolo čakať, keď maličká rodina a svedkovia sobáša do večera pri pohárikú vína a dobrej husacine vyesedávali. Rád by bol býval už sám so svojou Ilonou. Hľadel si to síce nahradiť tým, že zakaždým čo len von vyšla, vždy za ňou vybehol, ale nič si s tým nepomohol. Lebo mu nikdy nemohla vyrozumiť, čo chce, čo pýta. – Pane bože, čo len chce vždy odo mňa? Takto sa sama seba spytovala Ilona, – čo len, aký črep chce? A že vraj aby som ho nestratila. Ale ja budem črepy opatrovať? Aký črep, čo za črep?“

(Hurban, 1983, s. 531)

Komický charakter tak nadobúda neočakávané riešenie Šúplatovho „staromládenectva“, ktoré je výsledkom žartu advokáta Brožika s cieľom prekaziť Šúplatov sobáš s Ľudmilou, milou jeho priateľa slovenského spisovateľa Milenského. Zo stručne reprodukovanej dejovej osnovy je evidentné, že je to variant sentimentálnej poviedky so šťastným koncom: Pani Hovorková nakoniec súhlasí so sobášom vnučky Ľudmily so spisovateľom Milenským, šťastným majiteľom žrebu s hlavnou výhrou:

„Čože by mi bola za satisfakcia za Šúplatu – dať moju Ľudmilku za pána Milenského? [...] takto lapala Hovorková Brožka za slová, hľadajúc stadiaľto sa vyklízuť. – Hej – hej, pravda je. Nuž a čože by chceli, akú satisfakciu? Keby som im takto preukázal – že si Šúplata Ilonu vzal len zato, že vyhrala tých 200 000 zlatých z lutrie – mali by v tom satisfakciu? – No to – on by sa aj so svojou šmatlaňou uspokojil, to ja viem, keby mu len doniesla toľkú sumu, ale pre mňa by to nijaká satisfakcia nebola. – Tak odpovedala na Brožkovu otaázku Hovorková. – Dobre, dobre – ale keby som potom mohol vykonať, že by sa Šúplata bol prenáhlil a namiesto 200 000 len šmatlavú Ilonu dostal? – spytoval sa zas Brožek. A keď budú oni takým bosorákom, že mi budú schopný túto satisfakciu za toho chumaja dať – potom privolím, dobre, nech si pán Milenský vezme moju vnučku za ženu.“

(Hurban, 1983, s. 527)

Uvedený úryvok satiricky zdôrazňuje „ľudskú hlúposť“ i obmedzenosť meštianskych pomerov: výhodným výdajom zveľadiť vlastný majetok.

Humor v noveletke je založený na jednoduchom dianí, v ktorom sa odhaľuje charakter konajúcich postáv. Komicky v texte vyznievajú aj ďalšie postavy: pani Hovorková i krčmárka Hurdáľková. Za príznakové prostriedky je možné považovať aj mená účinkujúcich postáv (Šúplata, Škrabáčková,

Hovorkovová, Hurdáľková), ktoré výstižne charakterizujú svojich nositeľov, typizujú podľa pohnútok konania. Postavy vstupujú do deja sformované, dokonca úvod a záver rámcujú rovnaké rečnícke otázky, s ktorými sa Hurban obracia priamo na čitateľa: „Kto nezná pána Šúplatu? A jeho šmatlavú ženičku kto nevidel na rínku v Bruchoslaviciach? Hop, ale hop! Čože sú to za otázky v zábavníku Nitra? Tak je, páni moji a panie moje, prosím za odpustenie. Ja som veru myslel, že som v bruchoslavickom kasíne, a medzitým to nie je tak, lebo stojím teraz pred veľacteným slovenským obecenstvom, najmä tým, ktoré číta Nitru“ (Hurban, 1983, s. 534). Z Hurbanovej formulácie je to teda nanajvýš evidentné, že sa obracia na čitateľa ako „pasívny objekt“, ktorého je potrebné poučať, uvádzať príklady (Noge, 1969, s. 146).

Prostredie, v ktorom sa dej odohráva, rovnako odkazuje na humornú situáciu, vystupňovanú do satirickej polohy: „Tu naše Bruchoslavice sú naozajstná kvintesencia zo slovenského národa... Krása a peniaze podmanili už inakšie svety, čo by teda nie Bruchoslavice? Bár ináč o Bruchoslaviciach sa musí povedať, že nie sú mesto posledné na svete...“ (Hurban, 1983, s. 463, 468).

Hurbanov humor sa neprejavuje len rozvíjaním „duchovnej obmedzenosti“ slovenských mešťanov, ale aj uplatňovaním umeleckých postupov a jazykovej – slovnej – komiky. Jazykový humor (slovná komika) tvorí imanentnú súčasť všetkých ostatných foriem humoru: komických situácií, satiry, paródie i karikatúry. Osobitosťou Hurbanovho jazyka je aj využívanie latinských, maďarských i nemeckých výrazov, ktoré zapadajú do celkovej sémantiky viet. Aj keď dotvárajú kolorit bývalého mnohonárodnostného Rakúsko-Uhorska, primárne zosmiešňujú aj súveké malomeštiacke spôsoby používať v bežnej komunikácii maďarčinu a nemčinu ako jazyky vyšších kruhov.

Záver

Humor a satira sa v slovenskej romantickej próze predrevolučného obdobia uplatňuje, aj keď v obmedzenej miere. Objektom humorného pohľadu sú predovšetkým spoločensky nežiaduce javy. Príkladom toho je aj Hurbanova tvorba, ktorá jednoznačne „vystihuje onen neobmedzený priestor, ktorý sa štúrovcom slovenčinou otváral, do ktorého vnikli a chceli ho ovládať v celom rozsahu“ (Noge, 1969, s. 143).

Literatúra:

- ČEPAN, Oskár. 1963. Krátke formy prózy (besednica, anekdota, humoreska v 60. rokoch 19. storočia). In: *Slovenská literatúra*, roč. X, 1963, č. 1, s. 15 – 20.
- ČEPAN, Oskár. 1980. Humoristický žáner. In: *Slovenská literatúra*, roč. 27, 1980, č. 4, s. 334 – 340.
- HURBAN, Jozef Miloslav. 1983. *Dielo I*. Bratislava : Tatran, 1983, s. 452 – 534. 744 s.
- CHMEL, Rudolf. 1973. Jozef Miloslav Hurban – literárny kritik, polemik a životopisec. In: HURBAN, Jozef Miloslav. 1973. *Životopisy a články*. Bratislava : Tatran, 1973, s. 275 – 291. 320 s.
- NOGE, Július. 1969. *Slovenská romantická próza*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1969. 512 s.
- NOGE, Július. 1983. Slová, ktoré pripravili činy. In : HURBAN, J. M. 1983. *Dielo I*. Bratislava : Tatran, 1983, s. 15 – 30. 744 s.
- ŠMATLÁK, Stanislav. 2001. *Dejiny slovenskej literatúry II (19. storočie a prvá polovica 20. storočia)*. 2. vyd. Bratislava : LIC, 2001. ISBN 80-88878-68-3
- ŽILKA, Tibor. 2004. *Vademecum poetiky*. Nitra : UKF, 2004.

Adresa autorky:

Zuzana Vargová
Katedra areálových kultúr
Fakulta stredoeurópskych štúdií

Rozsmitáť človeka je hotová veda alebo Podoby komiky v umeleckej literatúre. Edične pripravili Zuzana Bariaková a Martina Kubealaková. Banská Bystrica, 2010. [online]. © 2010. Dostupné na: <http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=4242> [http://www.fhv.umb.sk / katedry / KSJL / fotogaléria]

Univerzita Konštantína Filozofa
Dražovská 4
949 74 Nitra
Slovenská republika
email: zvargova@ukf.sk

TRPKÁ KOMIKA V APOKALIPSE JONÁŠA ZÁBORSKÉHO

Anna Kobylińska, PL

Inštitút západnej a južnej slavistiky, Varšavská univerzita vo Varšave, PL

Abstract:

The study deals with the phenomenon of the pungent comic in the literary works of Jonáš Záborský on the base of his short work entitled „Apokalipsis” which was written in the second half of the 19th century and firstly published in 1989. Especially it discusses the issue of parody as a comic strategy. The conclusions emerging from the analysis of this issue indicate ambiguous, ambivalent characters of Záborský’s parody, which changes his irony into sarcasm. In this case the parody as a comic strategy acquires a new ideological meaning, connected with a category of the moral evil.

Kľúčové slová:

komika; paródia; irónia; Jonáš Záborský; slovenská literatúra

Dá sa povedať, že Jonáš Záborský je nešťastným stroskotancom slovenskej literatúry. Jeho morálne víťazstvo nad ideovými rivalmi, nad celým tým „hurbanovským balahurstvom“ (Záborský, 1989/II, s. 317) ako v *Apokalipse* označuje ľudí, ktorých mal za svojich vrahov (na tomto mieste, ešte celkom nežným slovom), je pochybné. V Záborskom avšak tvrdošijne zostáva heroická vlastnosť, vďaka ktorej bojoval až do konca. Aj keď kvôli tomu musel nechať ušľachtilé formy výpovede a prebral od smejúceho sa Demokrita – predsa Demokrita, ktorý smiechom kamufloval melanchóliu (Bartol, 2007, s. 28) – celkom „podozrivé“ metódy. Aj toto boli cesty, ktorými sa dostal Záborský ku komike.

Asi prvou a poslednou jeho skutočnou rapsódiou, veľkým epickým dielom, v ktorom sa snažil vyrovnáť sa s traumatickým zážitkom, akým bola preňho až nezrozumiteľne drsná kritika *Žehier*, je epos *Vstúpenie Krista do raja* (dostupný len v rukopise). V ňom dáva prostredníctvom ušľachtilých slov svedectvo o vlastnom presvedčení a o klasických ideáloch (no jednak chápaných v hellenskom, synkretickom, viac – v hermetickom duchu)¹. Spomínam toto dielo v súvislosti so zlomkom *Apokalipsis* (Záborský, Rkp. 1869, s. 43 – 46; 1989, s. 316 – 317) lebo na ten fragment, ktorý sa Záborský rozhodol ukrývať počas svojho života a dokonca aj istý čas po smrti a ktorý je podľa môjho názoru vyvrcholením jeho – ako som to naznačila v titule príspevku – „trpkkej komiky“, sa dá pozeráť ako na akúsi *codou*, symbolické finále zakotvenej v biblickom príbehu rapsódie. Životná skúsenosť vo svete, pripomínajúc osobnú apokalypsu, sa stáva metaforou duchovného stavu, z akého pramení jeho svetonázor „po zlome“. Treba však zdôrazniť, že to je apokalypsa chápaná svojrázne, krajne egoisticky a svetsky – na jednej strane: ako predtucha osudu samoničiacej sa slovenskej kultúry, ktorá poháda „múdrostou otcov“; na druhej: ako univerzálna predpoveď krutých pravidiel kolobehu života, v ktorom mladší nahradia starších, aj keď Štúr či Hurban dočasne prevezmú úlohu samozvaného proroka a spasiteľa.

Avšak nielen ideová náplň spája úryvok *Apokalipsis* s filozoficko-náboženským eposom *Vstúpenie Krista do raja*. Diela korešpondujú so sebou na úrovni titulu (čo je samozrejme vzhľadom na biblickú

¹ Viac na túto tému som písala v iných svojich článkoch: *Jonáš Záborský – Vstúpenie Krista do Rája*. In: *Podoby outsiderstva v umeleckej literatúre*, ed. Z. Bariaková, M. Kubealaková, Banská Bystrica, 2008, s. 59 – 62; *Konflikt ideí w eposie religijnym Jonáša Záborskiego Vstúpenie Krista do Rája*. In: *Biblia Slavorum Apocryphorum. Novum Testamentum*, ed. G. Minczew, M. Skowronek, I. Petrov, Łódź, 2009, s. 151 – 166; *Labirynty herezji w twórczości Jonáša Záborskiego (na podstawie rękopisu Vstúpenie Krista do Rája)*. In: *Z warsztatu współczesnego słowacysty*, ed. H. Mieczkowska, A. Hudymač, Z. Babik, Kraków, 2010, s. 201 – 213.

nadväznosť), ale aj ikonických kódov. Príkladom môže byť figúra archanjela Gabriela. Na rozsah autorovej intertextuálnej stratégie upozorňuje aj spôsob, aký Záborský začlenil tú postavu do svojej verzie *Apokalipsy*. Použitý motív vlasov pripomína dobrodružstva Fausta a Towiaňského z *Faustiády*, čo nie je náhodné vzhľadom na symboliku tohto motívu (por. Lurker, 1989, s. 268 – 269), ale pri tom odhaľuje akýsi sémantický trojuholník, aký sa vytvára medzi spomenutými dielami. Pre *Vstúpenie Krista do raja* a heroikomický, a v podstate ironický² epos *Faustiáda* úryvok *Apokalipsa* je akousi nadstavbou. Spoločná „semiosféra“ (aj ikonosféra) týchto troch diel sa dá vyčítať už z úvodného úseku: „Pod’ a vidz a napíš, čos’ videl, riekol archanjel Gabriel, keď ma chopil za vlasy a vliekol až do siedmeho neba. Trochu nepohodlná príležitosť, ale sa odplatila. Bo čo som tam uzrel, tomu nič podobného v celom svete nenájdeš“ (Záborský, 1989/II, s. 316). Po takom úvode nasledujú pásma zakotvené v biblickej symbolike apokalyptických obrazov nekončiacej sa vojny, ktoré spisovateľ využíva na vyjadrenie svojej vízie slovenských dejov.

Princíp paródie, ktorému je podriadený obsah tejto pomerne krátkej alegorickej výpovede, cez jej sémantickú a topickú nadväznosť na *Zjavenie svätého Jana*, je pilierom efektu komičnosti, hoci autor používa viaceré komické stratégie: grotesku, persifláž, karikatúru či absurditu. V dôsledku – z typologického hľadiska – v Záborského *Apokalipse* sa objavuje forma zložitej komiky, čiže takej, v ktorej prameňom komického dojmu je reflexia, ku ktorej je čitateľ prinútený – tým viac, že autor naplno využíva alegorickú kamufláž, ktorú si vnímateľ musí zrekonštruovať. V priebehu uvažovania nad umeleckým, v prvom rade estetickým zážitkom, aký vyplýva z lektúry tohto úryvku, komika sa mení na svojrázne chápanú „trpkú komiku“ a nadobúda etický rozmer, čo podľa mňa – z funkčného hľadiska – je jej zlomovým momentom. Kľúčovú rolu v odhalení spomenutej premeny zohráva literárnohistorický kontext. On umožňuje nielen dešifrovať tváre skrývajúce sa za maskami „jedného Oravca“, proroka, spasiteľa, Saňí o troch hlavách či Baškírie Draka – alegorických protagonistov „slovenskej“ verzie apokalypsy, ale generuje reflexiu o osobnom vzťahu autora k fikčnemu svetu. Prekrývanie estetického s etickým, ku ktorému dochádza na semiotickom pozadí komickosti tohto úryvku, nepriamo odkazuje na základný prameň komického efektu – kontrast vysokého a nízkeho (čo je všeobecne známe). Lenže Záborský – vďaka naplno, až krajne využitej paródii, ktorá dvíha celú architektonickú a intelektuálnu výstavbu textu; zopakujem: vďaka paródii, v oblasti ktorej dochádza k už spomínanému premiešaniu estetického s etickým – vytvára akýsi symbolický skok do sveta profanum. Zneužíva vo svoj prospech základné sväté texty, ktoré boli európskou kultúrou vybudované na kresťanskom fundamente. Samozrejme nie je prvým, ale aj tak sa v slovenskom kontexte javí ako výnimočný profanizátor.

Apogeuum tejto umeleckej stratégie – inak nám dobre známej z iných textov „národného hriešnika“ – je práve úryvok *Apokalipsis*. Našiel sa v rukopisnom zošite, uloženom v Archíve Národného múzea v Prahe. Po prvýkrát bol tento zlomok publikovaný v roku 1989, v 2. zväzku výberu z diela Jonáša Záborského, ktorý zostavil Oskár Čepan (Záborský, 1989/II, s. 316 – 317). Čepanovým zámerom bolo rozhodnutie zapojiť tento fragment do súboru polemických paškvilov a invektív proti Jozefovi M. Hurbanovi; súbor je označený rekonštruovaným titulom *Hurbaniáda*. Podľa mňa je to len čiastočne dobré redakčné rozhodnutie. Niet pochyby, že do úlohy Antikrista Záborský obsadil Hurbana a v alegorickom zlomku zrkadlí kritický, oponentský postoj k nemu a takmer celej štúrovskej generácii. Ale jeho *Apokalipsa* je čosi viac ako rafinovaná pomsta Hurbanovi – autor v nej dáva do zátvorky celú svoju umeleckú činnosť. Tým spôsobom sa v jeho tvorbe, na akejsi meta-úrovni, zdôrazňuje opozícia vysokého, reprezentovaného apokryfným eposom a nízkeho, parodického, profánneho, ktorého vyvrcholením je rozoberaný zlomok.

² Viac na túto tému som písala v inom článku: *Enfant terrible slovenskej literatúry 19. storočia. Jonáš Záborský – demýtologizátor*. In: *Legends a myty české a slovenské literatury*, ed. S. Fedrová, A. Jedličková, Praha, 2008, s. 56 – 63.

Zmienila som sa o výnimočnosti profánneho gesta v *Apokalipse*. Treba si však spomenúť na stredovekú tradíciu sakrálnej paródie, na ktorú, ako sa zdá, Záborský priamo nadväzuje. Využite Biblie (prípadne liturgických textov) spôsobom začlenením do jej semiotického systému vulgárnych tém má starú tradíciu (por. Petrů, 2002). Súčasný taliansky filozof Giorgio Agamben, ktorý urobil rekonštrukciu paródie z hľadiska jej genézy, zdôrazňuje jej sémantickú súvislosť so sacrum (Agamben, 2006, s. 56). V takom zmysle by paródia otvárala možnosť opäť nadviazať pretrhnutú väzbu so svetom hodnôt. Záborský, hoci z paródie urobil istý princíp, ide proti tomu. Zosmiešňujúce stvárnenie témy personálneho konfliktu so súčasníkmi, z ktorého vyvodil univerzálny zákon o generačnom zápase, ho nevedie k revitalizácii hodnôt! Je svedectvom úplného rozpadu sveta ideálov a formou fatalistického proroctva, zároveň expresiou nepriaznivých citov. Katastrofický scenár zosilňuje zmena poetiky vo finále tohto textu – alegorická kamufláž súvislá s biblickým vzorom konca sveta sa vytráca a na jej miesto prichádza už len intertextuálna narážka na slovenskú realitu, a preto všetkým na vlastný osud autora v slovenskom mikrosvete – *Apokalipsu* Záborský končí nasledujúcim úsekom:

„Videl som ešte mnoho chlapcov, sediacich na zlatých trónoch a utierajúcich si sople. Mužovia sa im klaňali a podkurovali ich vonnou myrhou. Povzbudzovali ich k veľkým a slávnym podvihom: vy, rodení vodcovia kráľovského národa, vy bystroumné hlavy, vy ďalekovidní politici, vy zvrchovaní spisovatelia, vy divy sveta, preč s tými starcami! Budúcnosť je vaša. A chlapci vysiakali si nosy a hádzali svojimi soplami do starcov. Nadávali im do starých bláznov, do národných hriešnikov. Starci zutekali a chlapci zostali sedieť na zlatých trónoch. Nebudú tam sedieť vždy, ale len potiaľ, dokiaľ sami nedozrejú v mužov. Vtedy príde, tak hovorí prorok, chlapci druhí, odplašia chlapcov starých, a posadia sa na ich miesto. Tak to pôjde z pokolenia na pokolenie, až do toho všetkého udrie hrom a celé hurbanovské balahurstvo sa prepadne.“

(Záborský, 1989/II, s. 317)

Vzniká otázka, prečo parodický pilier *Apokalipsy* stráca svoju žánrovú, katarznú funkciu a v čitateľovi vzniká dojem – aj keď sa možno aspoň trochu pousmial – že ide o akýsi mŕtvy smiech, v ktorom sa zrkadlí nielen utrpenie, ale aj zlo?

Kým sa pokúsím odpovedať na túto otázku, chcela by som odhaliť ďalší zlomový moment v type komiky, ktorý sa objavuje v rozoberanom fragmente. Myslím na – po prvé: blízkosť smiechu a silného negatívneho zážitku, čiže utrpenia ako jeho príčiny (čo sa objavuje aj v aspekte telesnom, ktorý rozoberal Bergson, aj v aspekte čisto intelektuálnej reakcie); po druhé: na prvky zla, ktoré komika môže nielen obsahovať, ale aj generovať. Ako vidno – druhý zlomový moment a prvý sa prelínajú – víťazstvo estetického nad etickým, kde sa mravný základ rozpadá v dôsledku silnej negatívnej skúsenosti (a tak to bolo v prípade Záborského) vedie k zlu, často ukrytému v rafinovaných estetických formách. Poľský bádateľ Juliusz Kleiner zdôrazňoval, že smiech zneškodňuje zlo (Kleiner, 1961, s. 79 – 80). Príklad autora aforistických *Žihadlic* učí, že to nie je pravidlo bez výnimky a existuje typ smiechu – metaforicky povedané – démonického, zrodeného z nenávisti, ktorý je nástrojom pomsty a v ktorom sa skrýva zlo. Práve preto komika v *Apokalipse* nemá povznášajúci účinok; aj keď vyvoláva úsmev, je akýsi krivý a späť s myšlienkou na čierny humor autora, ostrého ako britva. Paródia pozorovateľná v tomto fragmente vystupuje ako komická stratégia, ktorá je celá podšitá sarkazmom! A jedovatý sarkazmus, možno najviac podozrivý komický prostriedok, uzatvára všelijakú možnosť symbolického očistenia – aj autorovi, aj čitateľovi prostredníctvom estetického zážitku. Záborský sa stáva väzňom sarkazmu, ktorý trápi jeho dušu. Aj keď sa snaží udržať si ironický odstup, vo finále víťazí sarkazmus.

Zmysel pre humor do istej miery chránil Záborského pred ním samým. V tom zmysle bol stratégiou sebaobrany, umožňoval mu sublimovať pocit sklamaní do umeleckého diela. Spisovateľ veľmi dobre ovládol rôznorodé komické nástroje a techniky, o čom svedčí *Faustiáda*. Uvidíme tam i burleskný, karnevalový smiech „rozliateho“ ľudového živlu, i ironické žmurknutie okom (por. Kruláková, 1978, s. 123, 129, 132). Samozrejme nájdeme tiež istú dávku sarkazmu. Lenže vo fantastickom hrdinskom epose Záborský ešte dokáže byť vtipný. V *Apokalipse* je už len sarkastický. Nepochybne stále je preplnený hnevom i nenávisťou na Hurbana, „súkromného“ obetného baránka, na ktorého preliť svoje fóbie (por. Girard, 1991), ale zároveň bezvládnosťou. Je to zvláštne – bezmocnosť spisovateľa sa objavuje pri výbere žánru umeleckej výpovede. Paródia nie je schopná stotožniť sa s dielom, ktoré parodizuje, a preto sa vždy nachádza popri „spevu“; je ako paraontológia (Agamben, 2006, s. 50 – 55). Spisovateľovi dáva falošnú štruktúru, v ktorej sa chráni, ale vnútorný svet paródie sa zakladá na nemožnosti – jazyk nemôže nadviazať vzťah s popisovanou vecou a naopak – vec s jazykom. Tým spôsobom vzniká ďalší dojem – spätosť paródie s absurditou, ktorá v istom zmysle je jej hranicou.

Na záver by som chcela zdôrazniť, a preto zopakujem, že na dve spomenuté diela Záborského – *Vstúpenie Krista do raja* a *Apokalipsis*, by sa malo pozerať v sémantickej spätosti. Náboženský epos bol napísaný po rokoch mlčania a zrkadlí v ňom proces očistovacej vnútornej transformácie – autor hľadá cestu, ktorá mu umožní dostať sa von zo svetonázorovej pasce a ju nachádza: vytvára nový mýtus počiatku, symbolicky spája Atény s Jeruzalemom. Potreba mystickej participácie sa tu stretáva so snahou udržať si racionálny prístup k svetu, najmä k vede (v podobe osvietenскеj utópie náuky), čo privádza Záborského k mystickej predstave ľudského rozumu. V epose *Vstúpenie Krista do raja* zaniká svet neistých hodnôt. Obraz sveta založený na tomto diele je viacrozmerý, popletený, plný vnútorných rozporov, je to svet na hranici roztržky, ale predsa je to svet polaritný, priezračný vo svojom gnozeologickom a axiologickom projekte. Na pozadí *Apokalipsy* sa odhaľuje charakteristická vlastnosť toho „nového poriadku“, ktorý si vykonštruoval Záborský – pocit sklamaní a ustavičného ohrozenia toho „vykombinovaného“ sveta rozpadom. Práve preto spisovateľovi ostáva len trpký smiech ironistu, ktorý – ako učí príklad starovekých sofistov – pramení zo skrýše nebytia (Wodziński, 2006, s. 20 – 21), a – čo je ešte horšie – jedovatý sarkazmus, čiže druh humoru, ktorý sa rodí zo zla a otráva všetko dokola a v ktorom sa odráža temná strana ľudskej obrazotvornosti.

Literatúra:

- AGAMBEN, Giorgio. 2006. *Profanacje*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006. 120 s. ISBN 83-06-03042-7
- BARTOL, Krystyna. 2007. Wstęp. In: Pseudo-Hipokrates. *O śmiechu Demokryta. Listy 10-23*. Gdańsk : Słowo/Obraz Terytoria, 2007. 137 s. ISBN 978-83-7453-795-7
- BAUDELAIRE, Charles. 1999. O istocie śmiechu i ogólniej o komiczności w sztukach plastycznych. In: *Literatura na świecie*, 1999, č. 10 – 11. ISSN 0324-8305
- BEREZA, Aleksander. 1965. Parodia wobec struktury groteski. In: *Styl i kompozycja: konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i Ustroniu*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1965. 355 s.
- BERGSON, Henri. 1977. *Śmiech. Esej o komizmie*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1977. 249 s. ISBN 83-869-89-66-1
- BIELIK-ROBSON, Agata. 2003. Granice ironii. In: *Teksty Drugie*, 2003, č. 3. ISSN 0867-0633
- ČEPAN, Oskar. 1978. Paradoxy Jonáša Záborského. In: *Biografické štúdie VIII. (Zborník referátov z vedeckej konferencie o Jonášovi Záborskom usporiadanej v Martine 22. – 23. 1. 1976)*. Martin : Matica slovenská, 1978. 282 s.

- ČEPAN, Oskar. 1989. Staromilský novotár Jonáš Záborský? In: ZÁBORSKÝ, J.: *Dielo I.* Bratislava : Tatran, 1989, s. 9 – 26. ISBN 80-222-0102-2 (zv. 1)
- DAROVEC, Peter. 1996. *Násmešné rozmlúvanie o štyroch knihách, ktoré sa zjavili v dejinách slovenskej literatúry.* Levice : L. C. A., 1996. 132 s.
- ECO, Umberto. 2003. Ironia intertekstualna i poziom lektury. In: *O literaturze.* Warszawa : MUZA SA, 2003. 313 s. ISBN 83-7319-358-8
- GIRARD, Rene. 1991. *Kozioł ofiarny.* Łódź : Wydawnictwo Łódzkie, 1991. 328 s. ISBN 83-218-0608-2
- JARIABEK, Viliam. 1981. *Jonáš Záborský – župčiansky samotár. Život a dielo v dokumentoch.* Martin : Vydavateľstvo Osveta, 1981. 228 s.
- KLEINER, Juliusz. 1961. Z zagadnień komizmu. In: *Studia z zakresu teorii literatury.* Lublin : Towarzystwo Naukowe KUL, 1961. 164 s.
- KOBYLIŇSKA, Anna. 2008. Enfant terrible slovenskej literatúry 19. storočia. Jonáš Záborský – demýtologizátor. In: *Legends a myty české a slovenské literatury.* Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, s. 56 – 63.
- KOBYLIŇSKA, Anna. 2008. Jonáš Záborský – „Vstúpenie Krista do Rája“. In: *Podoby outsiderstva v umeleckej literatúry.* Banská Bystrica : Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela, 2008, s. 59 – 62. ISBN 978-80-8083-578-1
- KOBYLIŇSKA, Anna. 2009. Konflikt ideí w eposie religijnym Jonáša Záborskiego „Vstúpenie Krista do Rája“. In: *Biblia Slavorum Apocryphorum. Novum Testamentum.* Łódź : Wydawnictwo Piktora, 2009, s. 151 – 166. ISBN 978-83-60604-57-1
- KOBYLIŇSKA, Anna. 2010. Labirynty herezji w twórczości Jonáša Záborskiego (na podstawie rękopisu „Vstúpenie Krista do Rája“). In: *Z warsztatu współczesnego słowacysty.* Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010, s. 201 – 213. ISBN 978-83-233-2884-1
- KREJČÍ, Karel. 1964. *Heroikomika v básnictví Slovanů.* Praha : Československá akademie vied, 1964. 549 s.
- KRULÁKOVÁ, Anna. 1978. *Komično v diele Jonáša Záborského.* [Rkp. dizertačnej práce.] Bratislava : Filozofická fakulta Univerzity Komenského, 1978. 193 s.
- KRULÁKOVÁ, Anna. 1986. Podoba satiry v historických textoch Jonáša Záborského. In: *Literárne rozhľady.* Bratislava : Smena, 1986. 222 s.
- LAZAR, Ervín. 1956. *Jonáš Záborský. Život – Literárne dielo – Korešpondencia.* Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956. 342 s.
- LURKER, Manfred. 1989. *Słownik obrazów i symboli biblijnych.* Poznań : Pallotinum, 1989. 301 s. ISBN 83-7014-119-6
- de MAN, Paul. 2000. *Pojecie ironii.* In: *Ideologia estetyczna.* Gdańsk : Słowo/Obraz terytoria, 2000. 372 s. ISBN 83-88560-75-1
- MARCISZUK, Piotr. 1983. *Groteska i absurd.* In: *Przegląd Humanistyczny,* 1983, č. 4. ISSN 0033-2194
- PETRŮ, Eduard, 2002. *Zrcadlo skutečnosti. Kniha o středověké, renesanční a barokní parodii.* Praha : ISV nakladatelství, 2002. 172 s. ISBN 80-85866-90-0
- RAKÚS, Stanislav. 1978. Humor a satira v Záborského diele. In: *Biografické štúdie VIII. (Zborník referátov z vedeckej konferencie o Jonášovi Záborskom usporiadanej v Martine 22. – 23. 1. 1976).* Martin : Matica slovenská, 1978. 282 s.
- STANKOWSKA, Agata. 2004. Ironia bez roszczeń? Ironia bez obrazu? (O związkach ironii z podmiotowością). In: *Narracja i tożsamość. Antropologiczne problemy literatury.* Warszawa : IBL PAN, Fundacja „Centrum Międzynarodowych Badań Polonistycznych”, 2004. 492 s. ISBN 83-89348-41-1
- SZTURC, Włodzimierz. 1992. *Ironia romantyczna: pojęcie, granice i poetyka.* Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992. 266 s. ISBN 83-01-10817-7

Rozosmiať človeka je hotová veda alebo Podoby komiky v umeleckej literatúre. Edične pripravili Zuzana Bariaková a Martina Kubealaková. Banská Bystrica, 2010. [online]. © 2010. Dostupné na: <http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=4242> [http://www.fhv.umb.sk / katedry / KSJL / fotogaléria]

WODZIŃSKI, Cezary. 2006. *Nic po ironii. Eseje czwarte.* Warszawa : Wydawnictwo IFiS PAN, 2006. 190 s. ISBN 83-7388-094-1

ZÁBORSKÝ, Jonáš. 1871. *Vstúpenie Krista do Rája. Náboženské epos, 1871, s. 7 – 237.* SNK – Archív literatúry a umenia. Signatúra: 170 A 3.

ZÁBORSKÝ, Jonáš. 1868. *Apokalipsis, 1868, s. 43 – 46.* Rkp. SNK – Archív literatúry a umenia. Signatúra: 170 A 5.

ZÁBORSKÝ, Jonáš. 1989/II. *Dieło II.* Bratislava : Tatran, 1989. 433 s. ISBN 80-222-0103-0 (zv. 2)

ZAJAC, Peter. 2005. Kocúrkovo ako slovenský antimýtus. In: *Slovenská literatúra, 52, 2005, č. 4 – 5, s. 348 – 368.*

Adresa autorky:

Anna Kobylińska

Instytut Sławistyki Zachodniej i Południowej

Uniwersytet Warszawski

ul. Krakowskie Przedmieście 26/28

00 927 Warszawa

Polsko

email: a.kobylinska@uw.edu.pl, annakob@poczta.onet.pl

LASKOMERSKÝ – KUBÁNI – ZÁBORSKÝ: KOMIKA KONTRA ROMANTIZMUS

Henrich Jakubík, SR

Katedra slovenského jazyka a literatúry, Fakulta humanitných vied, Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, SR

Abstract:

The author of the paper deals with various forms and images of comic in short prose by three writers of Slovak literature between Romanticism and Realism – Gustáv Kazimír Zechenter Laskomerský, Ľudovít Kubáni, and Jonáš Záborský. Methodology of the paper has a background in incongruence theory, which helps the author to analyze principles of genesis and function of comic aspect in the works of the writers as a consequence of stress, contrast and disharmony between particular parts of his texts. The author of the paper uses a method of analysis and interpretation of chosen pieces of their short prose texts.

Kľúčové slová:

komika; humor; irónia; paródia; satira; krátka próza; tragikomickosť

Oskar Čepan charakterizoval obdobie 50. a 60. rokov 19. storočia v slovenskej literatúre ako dobu, „kedy staré hodnoty strácali svoju platnosť a nové neboli ešte sformulované“, dobu, kedy „všetko ústilo do beztvarej karikatúry“ (Čepan, 1969, s. 244). V týchto slovách je zachytená všetka dočasnosť, pochybnosť, neistota a deformovanosť prechodného obdobia od romantizmu k realizmu – (medzi)času, v ktorom sa rodili texty troch prozaikov – Gustáva Kazimíra Zechentera Laskomerského, Ľudovíta Kubániho a Jonáša Záborského. V ich tvorbe sa odohráva „neprogramový pokus odromantizovať slovenskú literatúru“ (Kruľáková, 1991, s. 130) podporovaný „neštúrovský“ racionálnym naturelom. Ak hľadáme nejaké „generačné spojivo“ medzi tak rozdielnymi osobnosťami, nachádzame jediné opodstatnené – komiku v rôznych podobách ako reakciu na prežitost' romantických princípov a postupov, z ktorých sa stali už len schémy a klišé. Jediným spôsobom, ako z ich ešte čosi literárne zmysluplné vyťažiť, bolo – vysmiať sa im.

„Nepíšem román, ani novelu; nikto sa nezaľúbi, neožení, nezastrelí, neutopí, nezakole, ani neotrávi; nebudú domy horieť, ani nebude potopa lomoziť, nič, ani len máčny mak toho všetkého. Kto toto čítaš, neboj sa, nebudú ti vlasy dupkom vstávať, ani neupadneš do mdloby, iba ozaj ak do chrápania – no, a v tom prípade budeš mať sny pokojné, to som presvedčený“ (Laskomerský, 1922, s. 83). Pri tejto známej pasáži z Laskomerského humoresky *Cestovanie na vakácie* musíme konštatovať: nenapadá nám nijaký dobový autor či dielo (hádám s výnimkou Záborského parodickej „žihadlice“ *Veselohra na súbehu*), kto by na pár riadkoch tak pregnantne a pritom duchapľne sformuloval vlastný literárny program a zároveň postoj k romantickému páťosu a sentimentalizmu.

V súvislosti so štyrmi základnými konfiguráciami komiky (tak ako ich uvádza napr. *Teorie komiky* V. Boreckého, 2000) možno konštatovať, že u Laskomerského dominuje modus humoristický, ktorý sa však nebráni synkretizmu s ďalšími modmi, najmä s iróniou a absurditou. Ak chápeme humor ako prejav komiky vzbudzujúci pozitívne emócie, potom je Laskomerský predovšetkým humoristom. „Laskomerského humor je plný úsmevnosti, ide o humor bez strachu“ (Báľentová, 2004, s. 109). Jeho vnímanie skutočnosti, opreté o dôveru v ľudský pokrok, je vo výsledku optimistické a prudko tak kontrastuje napr. so Záborského skepticko-pesimistickou víziou sveta. V prevažnej časti Laskomerského tvorby ide o „čistý“ humor bez prítomnosti politika (na rozdiel od Záborského, ktorý svoju verziu komiky založil práve na extrémnom spoločensko-politickom kriticizme), maximálne o ironizáciu ľudských nedostatkov (prízemnosti, poverčivosti); len občas sa medzi riadkami mihne

satirická narážka (výnimkou z pravidla sú *Listy Štefana a Ďura Pinku*). Porovnaniu týchto dvoch autorov sa zrejme nevyhneme viackrát: Laskomerský v mnohom predstavuje Záborského literárny protipól, čo však nevyučuje, aby obaja autori nepoužívali niektoré podobné, ba identické postupy a výrazové prostriedky – pravda, každý s rozdielnou intenzitou i frekvenciou (obaja autori majú v obľube napr. prácu s hyperbolou, slovné hračky typu Bismarck – Bismoriak či komické figúrky z rodu doktora Lesebuchy). Zároveň ale nemožno prehliadnúť, že Laskomerský je formálne i tvarovo disciplinovanejší, menej expresívny a konzistentnejší vo výraze, pretože preňho „poriadok je duša všetkých vecí“ (Laskomerský, 1960, s. 44).

Jedna zo základných teórií komiky – teória inkongruencie – je založená na téze, že komické vyplýva z nesúladu, kontrastu, konfliktu. U Laskomerského komické pramení z kontrastu medzi vysokým (vzletný, patetický štýl rozprávania) a nízkym (každodenná skutočnosť), z napätia medzi tým, čo je zobrazované, a tým, ako je to zobrazované (postavy, prostredie, ale napr. aj nesúrodosť v názve a v texte, ktorá je často prostriedkom humoristickej anticipácie, ako na to upozornila P. Báľentová, 2003). Ak Ján Jurčo hovorí o uplatnení „princípu antinómie medzi predstavou o živote a životom samým bez silnej postromantickej štylizácie“ (Jurčo, 1974, s. 49), treba dodať, že toto zcivilnenie v oblasti témy či vo výraze je „polovičaté“, pretože často platí len pre východiskovú situáciu Laskomerského textov. Postromantickú štylizáciu nahrádza vysoko štylizovaná konfrontácia „veľkého“ a „malého“ sveta, pričom „veľké“ je bagatelizované a „malé“ podrobené hyperbolizácii: „malý“ človek Štefan Pinka ako priamy účastník a komentátor „veľkých“ vojnových dejín, osudový konflikt hrdinov shakespearovskej tragédie verzus malicherné spory hašterivých radvanských jarmočníkov, Napoleon a paholok Ďuro, Venécia a Brezno – takéto paralely sú u Laskomerského príznačným zdrojom zväčša slovnej komiky. Gustáv K. Zechenter-Laskomerský teda zobrazuje „iba“ obyčajný život, avšak robí tak veľmi neobyčajným spôsobom.

Komickému efektu sú u Laskomerského podriadené prakticky všetky zložky textu, počínajúc žánrom a končiac (vrcholiac) jazykom. Jeho parketou je „humoristická beletria a satirická fejtonistika“ (Pišút, 1974, s. 16), teda krátke a ešte kratšie prozaické útvary, často v rozsahu prerozprávanej a rozvinutej anekdoty, respektíve niekoľkých anekdot. Nech už ich označíme ako humoresky, besednice, črty alebo fejtóny, prítomnosť komického v nich je žiaduca a nevyhnutná. Komické je však v Laskomerského tvorbe prítomné aj tam, kde sa to príliš neočakáva – napr. vo vlastnom životopise alebo v romantickým schémam poplatnej výnimočnej *Lipovianskej maši* (kde však komická scéna „vyháňania plcha“, čiže špehuňa Ravassyho, nezapadá do melodramaticky poňatého celku).

Popri dominujúcom rozprávaní má v jeho prózach nezastupiteľnú funkciu opis. To, čo je u iných súdobých autorov skôr „vatovou výplňou“, retardačným prvkom príbehu, je uňho silnou zbraňou; prezentuje sa ako hutný, živý a veľmi dynamický prvok štruktúry jeho textov, občas dokonca supľujúci samotný dej (ako to dokazuje napr. humoreska *Radvanský jarmok*, doslova postavená na autorovej schopnosti opisovať jednoducho a pritom netriviálne, so zmyslom pre detail). Práve detail v spojení s kontrastom je jedným zo zásadných stavebných prvkov Laskomerského próz. Nadvláda rozprávačského postupu súčasne prináša minimalizáciu dialógov a naopak takmer absolutizovanú pozíciu (najčastejšie priameho) rozprávača: autor spravidla ako (hlavná) postava často využíva formu ja-rozprávania, čím umocňuje dojem autentickosti často reálneho východiska zážitku (bližšie pozri napr. štúdiu P. Petrusa, 1974).

Laskomerský, našťastie, nie je autorom jednej komickej polohy; v rámci žánrových hraníc nachádzame uňho viacero odtieňov či stupňov humoru – od nenáročného, „ľudového“ (*Upečený kocúr*), cez grotesku (*Prvý tanec*) až po intelektuálnejšie ladené „štúdie“ a úvahy na najrôznejšie témy (*Alopatia*, *Pokrok umelectva*, *zázrak vedy*). Špecificky recesívny humor, tematicky sa viažuci k istej societe, ktorá večný hlad a prázdne vrecká kompenzuje drsnými, v zásade však dobre

mienenými a objektom výsmechu napokon akceptovanými „kanadskými žartíkmi“, predstavuje celá skupina textov (*Študenti, Študentský majáles, Cestovanie na vakácie*). Drsnosť študentského humoru je však tlmená spomienkovým rámcom rozprávania; sám autor síce hovorí o snahe zachovať či „odfotografovať“ (teda v súlade s realistickou metódou autenticky zdokumentovať) dobu vlastnej mladosti – sú to však fotografie kolorované nostalgiou za „starými zlatými časmi“. Všetky uvedené podoby komiky však spájajú konštantné znaky Laskomerského rukopisu: napr. mottá a introdukcie, kombinácia slovnej a situačnej komiky s prevahou prvej, slovné hry, prekvapivá metonymia, hyperbolizácia v opisoch i originálnych prirovnaniach, parodovanie „vysokých“ žánrových foriem, prvky absurdnosti a grotesky. A tiež nadhľad. Nech už píše o čomkoľvek, vždy je „nad vecou“, udržiava si istý odstup, nadhľad nad životom, neberie za každú cenu vážne seba ani svet. Možno aj každodenná lekárska skúsenosť a záujem o najnovšie vedecké a filozofické poznatky (viac ako tradičné kresťanstvo štúrovskej generácie, ku ktorej generačne ešte prináleží) prispeli k jeho vecnému, triezvemu, až exaktne opisnému pohľadu na život i na smrť ako súčasť života. Niekomu mohlo vadiť jeho zdanlivé zľahčovanie vecí verejných, postoj, ktorý mohol byť pocitovaný ako cynický. Práve tento „cynizmus“ mu však dovoľuje humorom odľahčiť aj smutné a tragické v živote národnom.

Ak sa v súvislosti s Laskomerského krátkou prózou ohýba slovo grotesknosť, myslí sa tým jeho veľké nadanie pre „vizuálnu komiku“, ktorá má základ vo fyzickom, „akčnom“ humore, v situačných gagoch a ich reťazení: autor sa priam vyžíva v prehusťovaní priestoru, vo vytváraní, rozvíjaní a pointovaní chaotických situácií, ako to dokazuje napr. v *Radvanskom jarmoku* alebo v ďalšej z jeho „bujných grotesiek“ (Novák, 1936, s. 583) – značne (seba)ironickým *Prvom tanci*. Občas dáva spomenúť na brutálnu fyzickú komiku stredovekých a barokových jarmočných príbehov, ktorých tradícia v slovenskej ľudovej kultúre bola stále živá (ľudové kalendáre, knižky ľudového čítania), najmä pri zobrazovaní odpudivých, morbídnych či naturalistických detailov. Jeho intelekt a rozhladenosť však cítiť aj tam, kde je námet banálny a humor hrubšieho razenia (pitva kocúra, vylúpnuté oko...).

Menej pozornosti sa v Laskomerského prozaickej tvorbe venovalo aspektu tragikomického, prípadne tragigroteskného – to sú tie chvíle, kedy rozosmiatemu čitateľovi náhle mrzne úsmev na perách, kedy sa do Laskomerského „hrania sa“ vkráda až prekvapivo vážny tón. Najčastejšie takéto momenty objavujeme v *Listoch Štefana a Ďura Pinku*. „Pinkovské“ zážitky z putovania vzdialenejším i celkom blízkym svetom vyznievajú ako svojrážna podoba (autorom obľúbeného) cestopisného žánru. Ak analyzujeme *Listy* v chronologickej postupnosti, nadobúdame dojem, akoby postupne naberali na satirickej intenzite a odvahe. Autor v nich z pozície tzv. naivného rozprávača interpretuje dobové udalosti a scivilňuje, poľudšťuje ich. Štylizácia do úlohy chytrého sprostáka, nie nepodobná neskoršiemu „švejkovaniu“, umožňuje autorovi hodnotiť udalosti v nečakane odvážnych paralelách. Umelecky najúčinnnejšie vyznievajú práve tie momenty, v ktorých sa smiešne a hrozné spája v jednu sugestívnu výpoveď, ako je to napr. v liste *Z francúzskeho bojišťa*: hrdinský kaprál Pinka sa práve po ťažkom boji chystá oddýchnuť si a posilniť sa na jednom kopci.

„Tu ti ma nešeredne voľačo uhryzne. Vyskočím, obzriem sa v okamihnutí. Sedel som na polozabítom francúzskom bubeníkovi, ten sa mi tak odslúžil. Zubami sekal ako v stupách. Bočiac od neho, vidím, že celá cesta padlými burkovaná, hrúza ma ale lapala, keď som videl, že celý ten kopec pozostáva zo samých padlých vojakov. Od strachu mi saláma – a bolo jej asi funt z ruky vypadne, a myk tomu bubeníkovi medzi klovy. Akoby dlaňou udrel, zosekaná na kúsky zmizla. Pochytím bič a pod’ trapom dolu kopcom.“

(Laskomerský, 1958, s. 345)

Z kritérií komickosti (tak ako ich formuloval Borecký, 2000) naplňajú Laskomerského kompaktné texty predovšetkým kritérium jazykové. Práve jazyk je tým segmentom Laskomerského textov, kde má najďalej k romantizmu a najbližšie k realizmu. S jazykom sa Laskomerský boril (na rozdiel od ťažkopádneho Kubániho) iba v začiatkoch, postupne si vypracoval nezameniteľný štýl – tak ako uňho dochádza k miešaniu hodnotových prvkov „zhora nadol a naopak“ (Jurčo, 1974, s. 50) v myšlienkovej oblasti, aj vo sfére jazyka sú kľúčové odvážne a nečakané stretnutia vysokého s plebejským, spojenia (dovtedy) nespojiteľného. Pôvab tohto iskrenia spočíva v momente prekvapenia: po sústredenom, často až faktograficky presnom vstupe postupne rozpúta „frazologický ohňostroj“ (Šimon, 1974, s. 78). Takto sa napr. ľudové úslovie a slovné spojenia stretávajú s odbornou terminológiou (lekárskou, námorníckou), jazykom určitej society (študentský, poľovnícky žargón), resp. kváziterminológiou (kde už vstupuje do hry výmysel a nezmysel). Suverénne prechody medzi jednotlivými štýlovými vrstvami jazyka a ich súčasná parodizácia znovu avizujú „haškovský“ štýl. Laskomerského slovník je bohatý na kalambúry, oxymorá, paradoxy, alúzie, ale rozhodujúcim identifikačným prvkom sú prirovnania – neošúchané, prekvapivé a pochopiteľne zveličené. Napr. v *Listoch* nemá rozprávač najmenší problém priblížiť našincovi akúkoľvek neznámu či exotickú realitu a pripodobniť ju slovenským reáliám: november v Taliansku je „horúci ako hriato“ (Laskomerský, 1958, s. 305), more je „tiché ako tvarožník“ (Laskomerský, 1958, s. 309) a benátske lagúny vyzerajú približne ako breznianske močariny. Laskomerský má cit pre jemné nuansy jazyka, napr. vytváraním napätia medzi doslovným a preneseným významom slova („Kaprálsku šaržu som dostal za to, že som sa v ostatnej bitke dobre držal – a nepadol; preto tí, čo sa dobre nedržali – a padli, nedostali nič“ (Laskomerský, 1958, s. 306).). Ako tvrdí Šimon, „akt pomenúvania je Laskomerskému priam zábavou“ (Šimon, 1974, s. 79); výsledné synonymické reťazce možno chápať nielen ako demonštráciu vlastných schopností, ale aj možností hovorového jazyka (čosi podobné realizoval už Kalinčiak vo svojej *Reštavrácii*). Komický efekt vzniká aj konfrontáciou klasických jazykov (latinčiny, nemčiny) s hovorovou slovenčinou; vznikajú tak skomoleniny, deformácie jazyka spôsobené poslovenčením cudzích slov a mien, prípadne ich parodovaním – pred čitateľom defilujú Muchamedvedáni, Somár-paša, Šworcenpiarg, Garýpaly alebo čiernohorskí („čiernohronskí“) hrdinovia Kožidralovič a Zubyškrypálovič; reč postáv (Lesebuch, Štefan Pinka) je potom čistá makarónčina.

Od spisovateľa, ktorý ostentatívne tvrdil, že sa „vždy viac zaujímal o telo ako o dušu“, ktorý chcel ponúknuť „nášmu národu dačo ľahké, aby sa navykol čítať“ (Laskomerský, 1962, s. 360) a podriadil všetko zábavnosti svojich textov, nemožno očakávať psychologicky prepracované charaktery (tie by v literatúre tohto typu pôsobili nepatrične), ale len skvelo načrtnuté karikatúry a jednorozmerné figúrky. Napokon aj jednoduchá charakterizácia postáv prostredníctvom ich mien (Mamľas, Omáčka...) nie je v slovenskej literatúre ničím novým – dávno pred ním tento osvedčený prostriedok komiky použil Ján Chalupka, vedno s ním Palárik či Záborský a po ňom Kukučín alebo Tajovský. Laskomerský neprišiel s nijakou komplexnou literárnou revolúciou, skôr s čiastkovými inováciami. Ako by povedal anonymný mudrc: „Langsam, aber entschieden vorwärts!“ („Pomaly, ale odhodlane napred!“ (Laskomerský, 1922, s. 90).).

Literárne dielo Jonáša Záborského sa v kontexte doby javí ako vývinová anomália, vzpierajúca sa akémukoľvek poetickému škatuľkovaniu. Do romantickej spisby ho možno zaradiť iba na základe chronologickej zotrvačnosti, pretože inak pôsobí ako jej priama opozícia. Je prapodivnou a veľmi svojráznou regresívno-progresívnou kombináciou prvkov klasicizmu, romantizmu i „kvázirealizmu“ a súčasne polemikou s (predovšetkým) romantickým estetickým kánonom. Tým je daná aj jeho atypická druhová a žánrová pestrosť: historický epos sa tu stretáva s bájkou či fraškou. Väčšinu tohto nesúrodého a umelecky značne nevyrovnaného materiálu však spája niť úsmevu, lepšie povedané úškrnu. Na rozdiel od Laskomerského nejde o smiech ľahký, uvoľnený a oslobodzujúci; je

to skôr krčovitý úšľabok a zúfalý rehot šialenca tancujúceho nad vlastným hrobom. Tragikomický životný pocit preniká s nebývalou intenzitou prakticky celou literárnou spovedou „divného Jonáša“, niekedy v dosť nečakaných súvislostiach. Asociácie s gogoľovským smiechom cez slzy sú tu na mieste, ale zdroje inšpirácie sú v tomto prípade oveľa rozmanitejšie: siahajú od úcty k sofistikovanej vtipu antiky po kalendáre ľudového čítania, od nevedomých paralel k Cervantesovi až po zámerné nadväzovanie na Jozefa Ignáca Bajzu a Jána Chalupku. Racionalizmus v Záborskom zakorenil vieru v „zdravý“ rozum a vo „viditeľný“ život; odkazom osvietenскеj éry boli jeho sklony k moralizátorstvu a mentorstvu; neprajný osud a depresia porevolučných rokov urobili jeho pohľad na svet hyperkritickým. Nie náhodou sa jeho literárna púť začína práve *Bájkami* – tradičným žánrom priam vyžadujúcim poučný príbeh a vtipnú pointu. K bájkam, ktoré písal prakticky po celý život, sa najmä v poslednom tvorivom období pripojili kratšie „uštípačné“ žánrové útvary: *Žihadlice* (výstižné pomenovanie pre epigramy), *Násmešné listy*, *telegramy*, *rozmluvy* atď. Vo všetkých prípadoch ide o aforisticky a epigramaticky ladené „správy z domova i zo sveta“, viac či menej vtipne glosujúce súdobú spoločenskú a politickú realitu. Napr. „list“ *Veselohra na súbehu* strieľajúci si zo zmanipulovaných konkurzov a parodujúci pôdorys „realistickej“ drámy by mohol byť vzorovou ukážkou autorovho rukopisu: „... hlavné postavy sú nemé... majú úplnú slobodu, ich konanie zhoduje sa celkom so životom. Jedia, pijú, fajčia, smrkajú, vyvaľujú sa na pohovkách, poprdujú. Jedno dejstvo mám, kde vyzlečú sa do gatí a košieľ, ľahnú si do postele a cez celé dejstvo spia a chrápu tak, že i diváci prídu do pokušenia zaspáť“ (Záborský, 1989, s. 263).

Nemožno však prehliadnúť, že mnohé z týchto aktualít poslúžili iba na vybavovanie si osobných účtov prostredníctvom literatúry. Vyznačujú sa preto jednostrannosťou a samoúčelnosťou, sú plné invetív a niekedy aj trápne – a to nie sú práve indície kvalitnej komiky. Od Boha nadaný autor svoj talent rozmieňal na drobné v často jalových pseudosporoch a slovných potýčkach. Extrémnym príkladom je v tomto smere persona non grata – Jozef Miloslav Hurban. Je až neuveriteľné, koľko negatívnej energie dokázal Záborský zhromaždiť a koľko času premárnil na výpady voči jedinej osobe. „Venoval“ Hurbanovi desiatky „žihadlicových“ útvarov, urobil z neho svojho osobného démona a povýšil ho na najväčšie nešťastie slovenského národa. Niektoré jeho útoky sú pritom vyslovene podpásové (napr. obviňuje Urbana, že „... i Kollára zabil“ (Záborský, 1989, s. 302).). „*Hurbančík*“ bola u Záborského tá najpotupnejšia nadávka, ktorou častoval prívržencov „*hlbokého doktora*“. Na ceste za svojou pravdou vedel byť nekompromisný, ale aj bezohľadný; stíhaný stihomamom a pocitom krivdy krivdil aj nevinným (napríklad Andrejovi Sládkovičovi, známemu svojou nekonfliktnosťou). Bol by však Záborský bez týchto stretov tým, čím bol? Celú svoju výpoveď postavil na vzdore, provokácii, na negácii a negácii negácie, čo bolo značne riskantné. Ak tvorba jeho literárnych súbežcov vychádza viac či menej z romantického konfliktu sna a skutočnosti, Záborský je priam programovo deziluzívny. Zatiaľ čo oni riešia spor dobra a zla, pravdy a lži v intenciách rozprávkového, on proti jednému klamstvu stavia iné, ešte väčšie, lebo „každý klame a býva klamaný“ (Rampák, 1978, s. 110).

Vo svojich satirických prózach využíva overenú kombináciu situačnej a charakterovej, resp. slovnej komiky. Z Bajzovho *Reného* a Chalupkovho *Bendeguza* prevzal napr. osvietenскую fabulu pikaresknej prózy, v ktorej sa ťažisko presúva z cestovateľských zážitkov na ich komentovanie a analýzu jednotlivých epizód. Spojenie spoločenskej tematiky s darom výrečnosti autora tak predurčilo prevažne monologický charakter jeho próz. Dialogické pasáže, najmä v rozsiahlejších prózach (*Faustiáda*) skladá autor z množstva aforisticky pointovaných „minidialógov“ v relatívne uzavretých výstupoch (skečoch). K tomu sa pripája veľký zmysel pre vizuálnu komiku, pre „akciu“: jeho postavy sa fackujú, okopávajú, narážajú do všetkého naokolo, padajú im nohavice a príčesky – skrátka gagy ako vystrihnuté z nemých grotesiek.

Film Záborského satirického videnia sa odvíja od spôsobu, akým charakterizuje svoje postavy „zvonku“ – smiešnou, odpudivou fyziognómiou (hyperbolizáciou istých telesných črt) alebo menom (Chruňo, Frndolína, Capinos a pod.). Do ich „vnútra“ sa nepúšťa, psychologizácia mu nič nehovorí, keďže vytvára typy, resp. ich karikatúry. Netreba zdôrazňovať, že ide o typy takmer výhradne negatívne, o kreatúry, ktoré robí ľudskými všetko neľudské: animálna krvilačnosť, erupcia najnižších pudov, verejne demonštrovaná zvrhlosť a sexuálna posadnutosť. K tejto brutálnej metóde ho vedie jediný cieľ – poukázať na totálnu absenciu charakteru. Jeho smutnosmiešne ohavy sa menia a vyvíjajú len zdanlivo, manipulujú s nimi náhle metamorfózy všadeprítomného politika; vo svojej podstate však zostávajú stále rovnaké – zlé a ešte horšie. A taký je aj postoj autora k nim. Záborský pripravil pre svojich (anti)hrdinov celý reťazec trestov, nehôd a katastrof. Vystavuje ich slovným i fyzickým atakom, necháva ich ponižovať, padať do nastražených pascí a niektorým „dopraje“ aj tragický koniec. Je to krutý, ale (podľa neho) zaslúžený trest za ich nekonečnú hlúposť, naivitu a zlobu. Tak končia napr. bratia Šofráncovci – Panderlák a Kakerlák – vo vodách Oravy „*mútnych ako ich život*“ (Záborský, 1953a, s. 272). Týmto bezbrehým cynizmom však zároveň bičuje sám seba za svoje chyby a nedostatky. Vôbec, vzťah autora k vlastnej osobe charakterizuje v kontexte súdobej literatúry ojedinelý druh zžieravej sebaíronie. Vlastné literárne počiny sú preňho „trudovinami“, vhodnými iba ako „pastva molí“; svoje diela podpisuje zásadne v sarkastickom štýle ako „majiteľ opravdivého križa, spoluúd mnohých neučených spoločností a národný hriešnik“ (Lazar, 1956, s. 122). Niekedy sa však zdá, že prílišným zdôrazňovaním „nálepky“ vyvrheľa prechádza do opačného extrému – k sebaľútosti a martýrskej póze (napr. v najautobiografickejšej a „najserióznejšej“ postave *Panslavistického farára Žarnoviča*, stoicky prijímajúceho nepriazeň osudu).

Túžba ambiciózneho literáta rozosmievať (aj) za každú cenu bola niekedy dokonca silnejšia ako „logické“ fabulovanie príbehu. Preto je u neho veľmi frekventovaná „barlička“ náhody alebo zásah osudu – teda romantickej rekvizity(!). Záborský však z núdze urobil cnosť: náhle a ničím nemotivované dejové zvraty zapadajú do jeho improvizovanej „konceptie“ bláznivých feérií. Najlepšie sa cíti v kontrolovanom chaose. Popri improvizovaných danostiach je jeho najsilnejšou zbraňou fantázia – schopnosť krásne a nehorázne si vymýšľať. Jeho najlepšie „rozprávky“ (*Chruňo a Mandragora*, *Šofráncovci*) a „povesti“ (*Faustiáda*) sú jedinečné práve neustálym prelínaním fantazijného do reálneho a späť. Ozveny ľudového rozprávačstva sa tu stretávajú s podivuhodnými alúziami na donquijotský pôvab nonsensu. Sú to nezmysly, ktoré zväčša majú svoj presný zmysel. Do Záborského poňatia satirického totiž vstupuje ďalší „erbový“ prvok – aktualizácia. *Faustiáda* je doslova vystavaná na desiatkach dobových narážok, anekdot, parafráz a odkazov na iné literárne a filozofické diela „postavené na hlavu“. Javy dovedené do krajnosti však obvykle vyvolávajú inú krajnosť. A tak ingrediencie, ktoré stačilo pridávať po štipkách, Záborský sype do textov ako z práškovacieho lietadla. Čitateľ je tak vystavený obrovskému preťaženiu „prevtipnými“ komentármi a ohlušený mnohosťou a faktami. Menej by bolo niekedy viac. Ak sa k urozprávanosti pridá aj občasná grafomanská „úchylka“ a autor sa snaží dodatočne vysvetľovať ironickú narážku, skrytá irónia prestáva byť skrytou.

Z takto konfrontačne orientovanej tvorby nevyhnutne vyplynuli isté obmedzenia: redukcia vo výbere tém i vo výstavbe charakterov postáv a figúrok, ku ktorým sa pripája ďalší limitujúci faktor – obmedzený arzenál výrazových prostriedkov. Nemožno si nevšimnúť isté „leitmotívy“, ktorými je prepojená celá Záborského tvorba bez ohľadu na literárny druh či žáner. Ak však viaceré motívy, postavy, ale aj celé pasáže nielenže putujú z textu do textu, ale zopakujú sa v takmer doslovnom znení, je to skôr príznak manieri než ucelenosti autorskej výpovede (napr. dialóg „*Goetheho Faust*“ z *Násmešných rozmlúv*, v ktorom sa autor stretáva so svojím literárnym hrdinom, je v nezmenenej podobe zakomponovaný aj do *Faustiády*). Tento transfer možno súvisí s neblahou skúsenosťou

autora a so snahou zachovať to najlepšie z rukopisov aj v publikovaných prácach. Zároveň to môže byť aj dôkaz istého konzervativizmu až dogmatizmu v pohľade na isté osoby, procesy a javy. Romantizmus bude preňho vždy len „streštený“ a „blúznivý“, ľud „nevďačný“ a „zhovadilý“; fanatikom budú pri zápalistých prejavoch večne „frkať z úst sliny“ a on sám sa bude do omrzenia titulovať ako „národný hriešnik“.

Práve v jazykovej rovine Záborský hádam najdôslednejšie praktizuje svoju zásadu zosmiešňovania vysokého nízkym. Vo *Faustiáde* sa štylizuje do polohy grobiana a otvorene sa priznáva, že svoje dielo písal „vcele vo vkuse sedliackom“ (Záborský, 1953b, s. 110). Prirodzenou súčasťou tejto rafinovanej hry na primitivnosť sa tak stáva aj nadužívanie pejoratív a vulgarizmov, často v kombinácii s hyperbolou. Jeho postavy zasadne nehovoria, ale *vreštia*, nemajú nos, ale *fafák*; skôr výnimkou je opačná teda eufemisticky ladená metafora (palicovanie sedliakov označuje ako „lieskový koniec kočujúcej spravodlivosti“ (Záborský, 1953a, s. 142)). Príznačné je preňho aj dôsledné uplatňovanie ironických podtitulov, často s absurdným nádychom. Napr. *Kniha Džefr* pojednáva „o všetkom, čo nemá byť až do skonania sveta, *Faustiáda* má už ‚tretie vydanie, pričom prvé a druhé ešte nevyšlo‘ a pod. Jeho aktualizované prirovnania sú väčšinou širokorozvinuté („obor kýchol a všetko sa rozutekalo ako zemianska insurekcia pri Komárne“) (Záborský, 1953b, s. 17), lakonické a úderné („zmizol ako rakúske vlastenectvo“ (Záborský, 1953b, s. 128)), ale kde-tu aj vykonštruované a ťažkopádne („ako židík, keď ide cez šábés na špacírku a palička mu vypadne z ruky, tak pohneval sa Puchor“ (Záborský, 1953b, s. 114)). Sklony k travestii badať aj v narábaní s biblickými a antickými odkazmi a paralelami (napr. Panderlákove apokalyptické vízie alebo podarená dvojica Faustových pomocníkov – Gog a Magog).

So zjavným potešením Záborský vymýšľa slovné hračky, využívajúc pritom eufóniu (dedinský táraj – *bajazzo*, teda pajác sa volá *Zajac*), podobne znejúce slová v príbuzných jazykoch (*myslivcovi* to *myslí*), prípadne prešmyčky (Herkules – *Herr Kuleš*, kritici – *k-riti-kusy*). Záborský má výnimočné nadanie sparodovať čokoľvek: formu (Kollárov sonet), obsah (z *Odyssey* do *Faustiády* „vypožičaný“ motív úniku z obrovej jaskyne), prípadne oboje (skvelé básnické a piesňové paródie). Neodolateľný je napr. jeho polopatistický výklad preintelektualizovanej Heglovej dialektiky („... *pravda je tá, že niet nič iného mimo Ja, ktoré večne vychodí zo seba a stáva sa mimo seba ako Neja a do Ja sa zase navracia, čo všetko spolu je absolútne Ja*“ (Záborský, 1953b, s. 216)). Ale rovnako suverénne dokáže zosmiešniť štylistické cvičenie neschopného škrabáka, afektovanú jazykovú makarónčinu („*Mon Dieu! Ako to môžu gens des lettres a gentilhommes interesovať sa za takú pöbelsprache a ten parászt nemzetség?*“ (Záborský, 1953a, s. 351)) alebo židovský dialekt (nápis v hostinci: „*Nyeslyebodno ku-riti!*“ čiže Zákaz fajčiť! (Záborský, 1953b, s. 57)).

Dva nosné motívy Záborského satirickej tvorby – motív sveta ako veľkého blázince a „chalupkovský“ motív Slovenska ako permanentného Kocúrkova, sa spojili v jeho najkomplexnejšej prozaickej práci, v univerzálnych dejinách ľudskej tuposti – vo *Faustiáde*. V tomto šíalenom panoptiku ľudských kreatúr si to odniesli všetci: Slováci i Nemci, Maďari i maďaróni, Židia i antisemiti, národovci i nacionalisti, národy, národnosti, etniká i náboženstvá. Nič preňho nie je tabu, nič mu nie je sväté – ani ten „*starý židovský bradáč, o ktorom je pochybné, či on stvoril človeka, či človek jeho*“ (Záborský, 1953b, s. 19). Prorokuje, provokuje, relativizuje, posmieva sa, uráža, preháňa. Je malicherný, pomstychtivý, jedovatý, oplzlý, chrapúnsky. Už sa nesnaží logicky uvažovať, racionálne vyvracať prízemné ľudské predstavy, povery a nezmysly. Naopak, ešte ich podporuje a nafukuje. Neustále si pchá prsty do krku, zo všetkého a zo všetkých je mu do smiechu a do plaču, vrátane seba samého. Uťahuje si aj z čitateľa, vodí ho za nos a necháva v neistote: čo je pravda a čo iba hra na ňu? Pre Záborského nastal Súdny deň už včera. *Faustiáda* je jeho zlomyseľným a zúfalým zúčtovaním s celou spoločnosťou. Národu, ktorý ho odvrhol a ktorý predsa

tak boľavo miloval, zanechal strašný závet – budú sa smiať na vlastnej hlúposti. Budú sa smiať tak, až im z toho bude zle...

„Jedným som romantik, druhým chlebár! Rád bych vedel, ako sa tieto dva extrémny môžu sústreďovať v jednej osobe!“ (Kubáni, 1956, s. 9). Známa myšlienka autora, opakujúca sa v rôznych obmenách vo viacerých jeho textoch by mohla byť aj mottom jeho života i tvorby: je v nej obsiahnutý zásadný rozpor, kľúčová dilema, od ktorej sa odvíja všetko reálne i literárne – nesúlad, rozpor medzi možnosťou (teda romantickou ilúziou, eufóriou a energiou) a skutočnosťou (skôr neromantickou ako realistickou, každopádne relativizujúcou všetko romantické). Táto inkongruencia je potom rovnako zdrojom vážneho i nevážneho – romantické schémy sú spochybňované a komicky (najmä parodicky) zľahčované. Ak Čepan tvrdí, že „v jeho (Kubániho) literárnom diele žije vedľa seba svorne tragický, komický a sentimentálny prvok“ (1969, s. 254), táto svornosť neplatí vždy a všade – na niektorých miestach sa staré priam bije s novým a výsledkom je žánrovo, kompozične, výrazovo i myšlienkovy nevyvážený prozaický text; najmarkantnejším príkladom je najrozsiahlejšia z jeho krátkych próz *Mendík*.

Pokiaľ v prípade *Mendíka* bolo jeho snahou „dačo okrúhleho, do života siahajúceho podať“ (Kubáni, 1956, s. 19), teda vytvoriť kompaktný a vyvážený prozaický útvar, vzápätí vníma výsledok svojho snaženia iba ako „zlátaninu tragikomických výjavov, ako sa to vôbec v živote deje“ (Kubáni, 1956, s. 19). Aj tento sebakritický výrok je pre nás potvrdením úvah o *Mendíkovi* ako jednom z najtypickejších literárnych produktov prechodného obdobia so všetkými pozitívami i negatívami tohto „poetologického zmätku“. Jeho literárna „dvojdornosť“ (ako to nazval Čepan) je tu mnohodomosťou, pretože do seba absorbuje celý rad starších i novších literárnych podnetov, zďaleka sa neobmedzujúc len na romantické a realistické vplyvy. Každá z postáv akoby bola modelovaná podľa iných poetických princípov: humoristické poňatie Šipikovcov podľa „kocúrkovského strihu“ strieda „zhovievavá irónia“ (Čepan, 1956, s. 20) k mladému kaplánovi Trnovskému, reprezentujúcemu charakterný, národne oduševnený, pre autora v zásade sympatický a pre súdobú spoločnosť celkom neperspektívny typ človeka. Kubáni si neskrývane uťahuje z jeho rojčivej povahy (na stole mu leží *Slávy dcera*, „predtým jediná družica jeho“ (Kubáni, 1956, s. 54)). Vyslovenou paródiou romantických tvorivých múk je scéna Trnovského skladania ódy Trpezlivosť nešťastnej lásky („Práve na ‚srdce‘ hľadal rým, lebo sa mu ‚prudce‘ nevidelo, keď v lieskovine zašušťalo a ktosi stenajúc zavzdychol“ (Kubáni, 1956, s. 55).). Takto, v podobe utrápenej mendíckej sirotky, vpadne do romantického blúznenia surová sociálna realita – jeden z identifikačných znakov a zároveň výrazných determinantov Kubániho prozaickej tvorby. Aby otvorene ukázal, k akému myšlienkovému pragmatizmu tlačí toto „chlebárstvo“ čisté duše typu Trnovského, nerozpakuje sa autor siahnuť aj po čiernom humore („... a tu jeho myseľ blúdi po všetkých okolitých a vzdialených evanjelických cirkvách, aby dakde vyšpehovala k hrobu nakloneného pána farára“ (Kubáni, 1956, s. 55).). „Temer grotesknou karikatúrou“ (Čepan, 1956, s. 21) je potom postava mäsiara Volovca: či už svojím výzorom („skutočne, jeho zovňajšok nebol na zaľúbenie“; „Endymion“; „šereda“; „telivo“), alebo názorom („... sám sa zasmial na svojej výhovorke, lebo sa mu páčila; nie tak richtárovi“ (Kubáni, 1956, s. 79).). predstavuje hyperbolizovanú podobu ľudskej prízemnosti a obmedzenosti, teda vlastností príznačných pre človeka novej doby.

Paródia (ako na to upozornila A. Kruláková, 2001) však nie je systematická a dôsledne dotiahnutá do konca (a to doslova) – popri sentimentálnej lúboštnej línii a niektorých (najmä ženských) postavách je to predovšetkým „dodatočný happy-end“ (Kruláková, 2001, s. 290), spôsob pointovania príbehu, ktorý výrazne oslabuje údernosť Kubániho komiky i kritickosť jeho výpovede. Záver, v ktorom sa priam rozprávkovy náhle a bez hlbšieho opodstatnenia všetko na dobré obráti, zlí sú potrestaní a dobrí a trpiaci odmenení, pôsobí ako popretie predchádzajúcich postojov autora, ako paródia seba samej a teda skôr nechcene komicky. Najmä ak romantizujúci faktor náhody či

osudovosti vypomáha až nepríjemne často... Možno to boli požiadavky dobového čitateľského vkusu, ktoré spôsobili, že Kubáni tesne pred cieľom stratil umeleckú odvahu, ktorá ho dovtedy zdobila a ukončil príbeh nanajvýš konvenčne. Ak podstata komična má vyplývať z tenzie medzi romantickým a neromantickým, toto napätie sa v závere vytráca do stratena.

Kubániho kratšie prozaické práce, podľa niektorých konštantných postáv i odkazov priamo v textoch zamýšľaných zrejme ako voľný cyklus, spája niekoľko spoločných znakov. Z formálneho hľadiska ide o poviedky s jednoduchou epizodickou štruktúrou; sám autor ich výstižne charakterizoval ako „humo-smutnoresky“ – teda „tragikomicky vyznievajúce epizódy zo života, postavené na strete ideálu so skutočnosťou, ktorých konflikt nie je absolutizovaný, ale čiastkový alebo dočasný, neústi do tragédie, vedie len k relativizovaniu hodnôt dovtedy uznávaných za absolútne“ (Kruláková, 2001, s. 289). Prakticky vo všetkých je zápletká a z nej vyplývajúce komické situácie založené na osvedčených prvkoch komiky – nedorozumeniach a zámenách identít postáv – ktoré v širších súvislostiach možno interpretovať aj ako metaforu porevolučného života plného dvojtvárnosti, kde sa to len tak hemží pseudo- a quázi- hrdinami a kde každý je niekto iný (Čepan, 1969). Neriešia sa v nich nijaké fatálne konflikty a neprekonateľné rozpory, iba smutné „smiešnosti“ každodenného žitia a prežitia: akákoľvek snaha o duchovne vyššiu kvalitu života naráža na permanentný hmotný nedostatok. Vo väčšine próz nacionálny pátos buď úplne absentuje, alebo je ironicky relativizovaný. Všetky majú východisko v autorovej súčasnosti, v jeho vlastných zážitkoch, v reálne nadobudnutej skúsenosti. Silný autobiografický prvok je umocnený aj dominujúcou ich-formou rozprávania, ktorá má umocniť dojem autentickejšosti. Ak Čepan hovorí o Kubániho krátkych prózach ako o „rámcovaných epizódach“ (1956, s. 22), potom tento rámec zabezpečujú najmä prologické a epilogické vstupy rozprávača a hlavného hrdinu v jednej osobe. Často u svojich hrdinov zdôrazňuje aj jemu vlastné romantické korene („*nás stredovekých romantikov*“ (Kubáni, 1956, s. 134)), ale so zámerom (seba)ironickým; je pre nich typická neistota a nerozhodnosť. „Tento hrdina a jeho životný pocit, ktorý je v zhode s danou historickou situáciou po revolúcii, je najvlastnejším Kubániho prínosom do vývinu slovenskej prózy“ (Čepan, 1969, s. 246).

Že to Kubáni s paródiou myslel prevažne vážne, dokazujú premyslené podtituly jeho krátkych próz. Za avizovanými „kriminálnymi epizódami“ a „svätojánskymi“ či „turistickými dobrodružstvami“ sa skrývajú „výseky“ zo všedného „obyčajného“ života. V názve prózy *Hlad a láska* i v jej podtitule *Svätojánske dobrodružstvo* je prítomný jasný autorský zámer odpätetizovať romantizujúcu tému lásky – romantický sentiment sa v ňom stretáva s elementárnou živočíšnou potrebou, vysoké s nízkym.

Po próze *Pseudo-Zamojski* – „nenáročnom obrázku s hlbším významom“ (Čepan, 1956, s. 23), skôr úsmevnom ako smiešnom „zacvičovaní sa“ v komike – prichádza formálne i motivicky úzko prepojená dvojica próz *Hlad a láska (Svätojánske dobrodružstvo)* a „*humo-smutnoreska od Hladovanského*“ *Čierne a biele šaty*. Kontrastnosť je tentokrát obsiahnutá explicitne už v názvoch a podnázvoch oboch próz. Ani jedna z postáv, ale HLAD je tu skutočným hlavným aktérom diania i katalyzátorom vzťahov: HLAD likviduje akúkoľvek vzletnosť citov („*Láske hlad kope hrob*“ (Kubáni, 1956, s. 124).); HLAD zásadne determinuje nevyspytateľné konanie autobiografického hrdinu (zaťatnosť, sekírovanie, podráždené reakcie, zúrivosť, sebatýranie), dokonca mu dáva meno (autorovo alter ego Hladovanský). Viacerými prvkami v nich Kubáni pripomína uvoľnený humoristický štýl Laskomerského: využitie komického kontrapunktu medzi vzletnosťou slov a prízemnosťou myšlienok; kvetnatý štýl rozprávania (čiasťočne vysvetlený pozdvihnutou náladou rozprávača a jeho kumpánov); tendencia k hyperbolizácii banálnych javov (útrapy jednoduchého hladu), najčastejšie prostredníctvom rozvitých prirovnaní najmä biblického alebo antického pôvodu, ktoré u Kubániho občas prechádzajú do úvahy („... *pozeral som hore ako Eliáš, keď čakal na krkavca. Nevyčkal som nič – ani krkavca, ani pečeného holuba. Bohvie, čo to, že v našich časoch už divy*

prestali, hádam – že už nieto prorokov“ (Kubáni, 1956, s. 116).). Často zdôrazňovaná tragikomická rozpoltenosť života má zasa výrazovo (v niektorých formuláciách takmer doslovne) blízko k Záborskému (porovnaj s Predmluvou z *Faustiády*): „Či sa smiať, či plakať, či sa hnevať – či čo – sám som nevedel /Moji svedkovia mi potomne povedali, že sa mi v tom okamihu tvár smiala – a z očí perlili slzy/“ (Kubáni, 1956, s. 136).

Emigranti boli napísaní s istým časovým odstupom a tento odstup je citeľný aj v texte. Autor, ktorý „vytriezvel zo všetkých ilúzií“ (Čepan, 1969, s. 254), je tu ironický už od prvej vety („Závidím emigrantom!“ (Kubáni, 1956, s. 141).). Próza je dosiaľ najotvorenejšou polemikou autora s romantickou generáciou; s jej ideálmi a modlami sa tu rozhodne nenarába v rukavičkách. Dve postavy „emigrantov na pár hodín“ – to sú dva výrazne diferencované pohľady na svet: „... merník ako idealista, pozrel k nebu; ja ako chlebár k zemi...“ (Kubáni, 1956, s. 145); v „zechenterovsky“ hyperbolizovanom prirovnaní („Stáli sme nad Detvou vo vytržení ako Vasco Nunez de Balboa navrchu panamskej úžiny“ (Kubáni, 1956, s. 143).) sa skrýva veľké očakávanie romantika („... Detva je vzor Slovenska; istotne nás tu čaká opravdivé pohostinstvo“ (Kubáni, 1956, s. 144).), ktorého však vráti na zem nemilosrdná realita: sládkovičovský topos Detvy ako srdca slovenskosti („Detva! vydýchol Ružan“ (Kubáni, 1956, s. 143).) je ironicky uzemnený („Syr a žinčica! zvolal som ja“ (Kubáni, 1956, s. 144).) a napokon realisticky spochybnený („... v Detve bolo ticho“ (Kubáni, 1956, s. 25).). Ideálne črty romantickej poetiky sú parodované: napokon príde rad aj na tradičnú „slaviansku“ spolupatričnosť a pohostinnosť („anjel“ či „pohostinná Héba“ menom Marína!), interpretovanú ale v celkom inom svetle...

„Rozpornosť je podstatnou a bytostnou črtou jeho literárneho naturelu,“ napísal svojho času o Kubánim Oskar Čepan (1969, s. 223). Výrazný rozpor vidíme aj v tom, čo autor chcel dosiahnuť, čo avizoval (viac v korešpondencii než vo východiskách svojich próz) a tým, čo dosiahol. V liste P. Dobšinskému síce privoláva „zakrnalému chlebarsťvu korbáč satír“ (Čepan, 1969, s. 245), ale na vyostrenú satiru alebo karikatúru v jeho tvorbe príliš nedôjde – prvé náznaky sa síce objavili už v próze *Čierne a biele šaty*, ale výraznejšie sa ako spoločenský kritik prezentuje autor až v tematicky „vhodnejších“ *Emigrantoch*: „Zdalo sa mi, že som v Austrálii, kde všetko naopak ako v Európe. Tu podlosť znamená charakter, anarchia poriadok, závislosť autonómiu, zrada vlasti milovanie národa“ (Kubáni, 1956, s. 142). Prekvapivo otvorené, sarkastické hodnotenie domácej spoločensko-politickej situácie je zrejme najodvážnejším literárnym výhonkom Kubániho satiry. Celkové kritické vyznenie a presvedčivosť autorskej výpovede sú však opäť (podobne ako v jeho ďalších krátkych prózach) oslabené nostalgizujúcim záverom („Dajedni sa zasmejú; dajedným útlocitnejším zahrá slza v očiach; druhí pocítia i to, i to – veď naše dobrodružstvo bolo skutočne tragikomédia!...“ (Kubáni, 1956, s. 164).).

Príkladom Kubániho nakladania s romantickým dedičstvom, premeny tragického v tragikomické môže byť hrdinova úvaha o únose svojej vyvolenej z *Čiernych a bielych šiat*; je to iba chvíľková slabosť, pretože vzápätí si uvedomí, že nie je „romantičný rytier“ (Kubáni, 1956, s. 133) a že „doby sa zmenili“ (Kubáni, 1956, s. 163). Platí teda, že Kubáni „spochybňuje romantizmus zvnútra“ (Kruľáková, 2001, s. 295). Spochybňuje, prehodnocuje, relativizuje – ale striktne neodmieta. „Neisto sa pohybuje na rozhraní clivého súcitu a humoristického nadhľadu“ (Čepan, 1969, s. 246); výsledkom je vždy väčší alebo menší kompromis, ústupok doznievajúcej dobovej poetike i ideológii. To spôsobuje, že Kubániho „smiešnovážnejšie či vážnosmiešnejšie“ (Kubáni, 1956, s. 220) dobrodružstvá nie sú v konečnom dôsledku ani veľmi smutné, ani veľmi smiešne – a vlastne to nie sú ani dobrodružstvá, skôr „tragikomické histórie“. Aj preto pôsobí realizácia komiky (najmä jej ironickej a parodickej konfigurácie) v Kubániho krátkych prózach ako čiastková, nedôsledná, a komický efekt tým pádom ako rozpačitý a nezavŕšený.

Kubániho na prvý pohľad nenápadný prozaický štýl sa v rámci „generačnej príbuznosti“ nemôže vyhnúť porovnaniu s vyhraneným rukopisom dvoch silných, komicky takmer bipolárnych osobností. Nemožno ho zaškatuľkovať ani ako humoristu (Laskomerský), ani ako satirika (Záborský). Kubáni má pritom čosi z jedného i druhého: od Záborského si „osvojil“ tragikomický pohľad na svet a tiež zmysel pre iróniu či sebaíroniu, hoci nie je tak satiricky provokatívny, výrazovo expresívny a didakticky mentorský; má v sebe aj Laskomerského pozorovateľský talent a zmysel pre detail, chýba mu však jeho rozprávačská suverenita. Vo výslednej konfrontácii sa tak zdanlivo stráca osobnosť autora, chýba viac originálnych, „svojských“ črt. Napriek tomu (alebo práve preto) Kubániho krátke prózy zrejme najvernejšie z tejto trojice odrážajú to, čo O. Čepan nazval „dobovosťou“ – nie však v zmysle spoločensko-politickej (ako u Záborského), ale individuálne prežívanej súčasnosti (pozri tiež Kruláková, 2001).

Literatúra:

- BÁLENTOVÁ, Petra. 2003. Prostriedky humoristickej anticipácie G. K. Z. Laskomerského. In: *Slovenský jazyk a literatúra v škole*, r. 50, 2003/2004, č. 7 – 8, s. 211 – 215. ISSN 1335-2040
- BÁLENTOVÁ, Petra. 2004. Laskomerského tragikomická a „groteskná“ koncepcia humoresiek. In: *Literárnovedné štúdie IV*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, 2004, s. 101 – 111. ISBN 80-8050-773-2
- BORECKÝ, Vladimír. 2000. *Teorie komiky*. Praha : Hynek, 2000. 210 s. ISBN 80-86202-65-8
- ČEPAN, Oskár. 1956. Ľudovít Kubáni a jeho prozaické dielo. In: *Valgatha a iné prózy*. 1. vydanie. Bratislava : SVKL, 1956, s. 9 – 33.
- ČEPAN, Oskár. 1969. Literárne dielo Ľudovíta Kubániho. In: *Literárne postavy Gemera I*. 1. vydanie. Bratislava : Obzor, 1969, s. 222 – 255.
- JURČO, Ján. 1974. Vzťah témy a jazyka v humoreskách Prvý tanec a Cestovanie na vakácie. In: *Gustáv Kazimír Zechenter Laskomerský. Život a dielo 1824 – 1908*. Zborník materiálov z vedeckej konferencie 6. – 7. 12. 1974. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1974, s. 46 – 55.
- KARVAŠ, Peter. 1980. *K problematike estetickéj kategórie komického: Umelecké a spoločenské priestory hry Petra Zvona*. Bratislava : Výskumný ústav kultúry, 1980. 166 s.
- KRULÁKOVÁ, Anna. 1991. K typologickým súvislostiam G. K. Zechentera-Laskomerského a J. Nerudu. In: *Studia Academica Slovaca*. Bratislava : Alfa, 1991, s. 129 – 135. ISBN 80-0500-953-4
- KRULÁKOVÁ, Anna. 2001. Prehodnocovanie témy lásky v próze šesťdesiatych rokov 19. storočia. In: *Slovenská literatúra*, r. 48, 2001, s. 289 – 296.
- KUBÁNI, Ľudovít. 1956. *Valgatha a iné prózy*. 1. vydanie. Bratislava : SVKL, 1956. 424 s.
- LASKOMERSKÝ, Gustáv Kazimír Zechenter. 1922. *Sosbierané žarty a rozmary*. Turčiansky Sv. Martin : Kníhtlačiarenský účastinársky spolok, 1922. 118 s.
- LASKOMERSKÝ, Gustáv Kazimír Zechenter. 1958. *Úsmevy nad životom. Spisy II*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1958. 562 s.
- LASKOMERSKÝ, Gustáv Kazimír Zechenter. 1960. *Cestopisy. Spisy III*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1960. 512 s.
- LASKOMERSKÝ, Gustáv Kazimír Zechenter. 1962. *Výlety po Slovensku. Spisy IV*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1962. 533 s.
- LAZAR, Ervín. 1956. *Jonáš Záborský. Život – literárne dielo – korešpondencia*. Bratislava : SVKL, 1956. 366 s.
- NOVÁK, Jan V. – NOVÁK, Arne. 1991. Přehledné dějiny literatury české. Olomouc : R. Promberger, 1936 – 1939, s. 583. Podľa: KRULÁKOVÁ, Anna. 1991. K typologickým súvislostiam G. K. Zechentera-Laskomerského a J. Nerudu. In: *Studia Academica Slovaca*. Bratislava : Alfa, 1991, s. 129 – 135. ISBN 80-0500-953-4

PETRUS, Pavol. 1974. Zechenterova poviedka (K štruktúrno-typologickej charakteristike Zechenterovej poviedky). In: *Gustáv Kazimír Zechenter Laskomerský. Život a dielo 1824 – 1908.* Zborník materiálov z vedeckej konferencie 6. – 7. 12. 1974. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1974, s. 24 – 34.

PIŠÚT, Milan. 1974. Generačná funkcia osobnosti G. K. Zechentera-Laskomerského a jeho diela. In: *Gustáv Kazimír Zechenter Laskomerský. Život a dielo 1824 – 1908.* Zborník materiálov z vedeckej konferencie 6. – 7. 12. 1974. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1974, s. 15 – 23.

RAMPÁK, Zoltán. 1978. Jednota a rozmanitosti v dramatickej tvorbe Jonáša Záborského. In: *Biografické štúdie 8.* Martin : Matica slovenská, 1978, s. 98 – 117.

ŠIMON, Ladislav. 1974. O štýle prózy Gustáva Kazimíra Zechentera-Laskomerského. In: *Gustáv Kazimír Zechenter Laskomerský. Život a dielo 1824 – 1908.* Zborník materiálov z vedeckej konferencie 6. – 7. 12. 1974. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1974, s. 78 – 83.

ZÁBORSKÝ, Jonáš. 1953a. *Výber z diela I.* Bratislava : SVKL, 1953. 498 s.

ZÁBORSKÝ, Jonáš. 1953b. *Výber z diela II.* Bratislava : SVKL, 1953. 356 s.

ZÁBORSKÝ, Jonáš. 1989. *Dielo II.* Bratislava : Tatran, 1989. 447 s.

Adresa autora:

Henrich Jakubík
Katedra slovenského jazyka a literatúry
Fakulta humanitných vied
Univerzita Mateja Bela
P. O. BOX 263
Tajovského 40
974 01 Banská Bystrica
Slovenská republika
email: Henrich.Jakubik@umb.sk

HUMOR V HISTORICKÝCH DRAMATECH JAROSLAVA VRCHLICKÉHO

Dita Křišťanová, ČR

Literární akademie (Soukromá vysoká škola Josefa Škvoreckého) v Prahe, ČR

Abstract:

The following text is about plays of the Czech writer of 19th century, Jaroslav Vrchlický. He is known as an author of one comedy Noc na Karlštejně, but he wrote many other plays. Some of them have a plot from Czech history or mythology. These plays are interpreted as serious historical plays, but there are very comical figures and characters in them. The question is why.

Klíčové slová:

Jaroslav Vrchlický; Julius Zeyer; obnovený obraz; Noc na Karlštejně; Radúz a Mahulena; historická dramata; Drahomíra

Julius Zeyer a o čtrnáct let mladší Jaroslav Vrchlický jsou autoři dnes řazení k lumírovské generaci, pojmenované dle periodika, kde se objevovaly jejich práce, Sládkova *Lumíru*. Název časopisu už jakoby předjímá dobu, kterou oba muži zachytí ve svých textech, dobu, o které dodnes písemné prameny mlčí a my ji můžeme rekonstruovat pouze na základě pramenů hmotných. Oba dva muži byli touto dobou nadšeni, Zeyer snad ještě více než Vrchlický. Zeyera český dávnověk fascinoval a věnoval mu řadu svých skladeb, Vrchlického přínos je o něco menší. Oba muži volili při zpracování tématu nejen verš, rozhodli se na diváka zapůsobit i skrze divadelní prkna. Ani jeden však nebyl dramatikem zrovna úspěšným. Nakonec se oba proslavili jednou divadelní hrou, Zeyer *Radúzem a Mahulenou* a Vrchlický *Nocí na Karlštejně*, roli v tom také hrají filmová zpracování obou dramát.

Pravdou je, že Zeyer si vybírá období starší, Vrchlický posléze přenáší svůj zájem na období 10. století, hlavně na postavu svatého Václava a svaté Ludmily.

Můžeme konstatovat, že jde o „obnovený obraz“, převyprávění již známého textu doplněného fantazií autorů. Sám Vrchlický o Zeyerových postupech píše příteli Eduardu Albertovi, známému lékaři: „Zeyer pak čerpá ze starých epopéjí národních, které jen zbytečně kazí, protkává je svými myšlenkami a nápady, takže nejsou ani překlad, ani originál, nýbrž divné mixtum a compositum dohromady.“ (Knoesl, 1954, s. 105) Toto ovšem Vrchlický pronese v roce 1894, kdy vztah mezi oběma básníky je již jen velmi formální, je-li vůbec nějaký. Vrchlický de facto činí totéž, co Zeyerovi vyčítá. Sám navíc vytváří příběhy ještě kurióznější než autor *Radúze a Mahuleny*. Narozdíl od Zeyera, jemuž jeho estetismus nedovoluje opustit vysoký styl, Vrchlického dramata se snaží být dramaty lidovými určenými pro všechny, aby i obyčejný divák mohl zažít velkolepou podívanou. Netřeba zde připomínat notoricky známou komedii *Noc na Karlštejně*, jejíž zápletka je obdobně jako v italských komediích del'arte postavena na záměně postav.

Jiné Vrchlického hry inspirované českou minulostí, sice zamýšleny jako komedie nebyly, přesto v nich nacházíme divnou směs spektaklu a komiky.

Do českého dávnověku situuje Vrchlický své drama *Záboj* (realizováno pouze jako libreto k opeře E. Chvály, 1918), v němž Záboj a Slávoji milují Milenu, dceru starého Lecha Lubora. Dílo se odehrává v pohraničním hvozdu šumavském, v době mytické. V textu najdeme české bohatýry utkvající se se zlotřilými Franky, v jejichž čele stojí Luděk. Záboj a Slávoji se místo, aby bojovali s nepřitelem, handrkují mezi sebou o Milenu. Vše dopadne smírně, Milena slyší, jak Slávoji vypráví o jeho lásce k ní, vyjeví mu své city. Záboj (na rozdíl od mírumilovného Slávoje) udělá gesto – Mileny se vzdá ve

prospěch vlasti. Místo hádek s druhým bohatýrem dá přednost lásce k vlasti – jeho milenkou se stává mlat a štít.

V závěru Vrchlický jako vyvrcholení představí Vrchlický celý herecký ansámbl, který nemá daleko k živým obrazům:

*„Nejdříve v plné záři poledního slunce jdou šiky vojnů s oštěpy a štíty, vše ověčeno lípovými věnci. Za nimi v bílém hávu zástupy dítek a dívek mávajících kvetoucími haluzemi. Nesou košíky a sypou kvítí z nich na cestu. Na to mezi šiky ozbrojenců jdou s hlavami k zemi schýlenými a rukama houžvemi a provazy vázanými řady zajatých Franků s Ludkem v čele. Většinou jsou v kožích a s přilbami, divé zvěře lebky a rohy trčí nad huňatými jejich hlavami. Pak Lubor, za ním Slávoj vedoucí Milenu kvítím ověčenu. Za nimi v malé přestávce Záboj sám, s mlatem v pěsti a štítem na rameni zavěšeným. Pak sbor pohanských kněží a žreců. Věštyně v bílých a šedých řízách. Naposled Straba v černé říze a s berličkou v ruce. Pak nové a nové řady vojska oštěpy, štíty a meči nad hlavami mávajících až při nejvyšší gradaci hudby opona spadne.
Sbor: Bud' sláva bohům! Svobodna jest vlast.“*

(Vrchlický, 1918, s. 67 – 68)

Dnešnímu divákovi by při sledování této hry závěrečné finále jistě připadalo komické, musíme však brát v potaz naprosto jinou tradici 19. století, kdy právě živé obrazy byly nesmírně populární. Dále i motiv hry, která v podstatě nemá žádný náboj, je hodný pousmání. Ačkoli ani o to autorovi nešlo, v duchu vlasteneckých snah, pořád mějme na paměti, že píše pro českou vlasteneckou společnost, je jeho téma sváru dvou mužů o jednu ženu alegorií k problémům jeho vlastní doby.

Další Vrchlického dramata jsou již zasazena do raného středověku. Jedná se o jeho českou trilogii, obsahující díla *Drahomíra*, *Bratři* a *Knížata*.

V prvním kuse Vrchlický volí oblíbený a osvědčený motiv 19. století – spor pohanky Drahomíry a křesťanky Ludmily.

Problematika zaujala i Zeyera a také a v jednom z mála dopisů, které se mezi oběma muži zachovaly, píše Vrchlickému, když naráží na to, že psal o tématu, které jej, myšleno Zeyera, také zajímá: „... vždyť Šarku jsme také oba psali, proč bychom nemohli sv. Václava a Drahomíru též každý dle svého způsobu podat? Nezdá se Ti to také? Je to divné, že jsme oba stejnou dobou se pohroužili do dob prvního křesťanství v Čechách. Mezitím, co jsi psal Václava, meditoval jsem o době před Bořivojem, když už první dopady nového učení a nové kultury se skvěly pod povrchem pohanství a barbarství“ (Literární archiv PNP, fond Vrchlický Jaroslav, č. inv. 3646-3649, č. př. 74/64). Zeyer dále pokračuje, že Tyra z Chýnova (vystupujícího v jeho dramatu *Neklan*) volí jako „jakousi předtuchu příštího svatého Václava“ (Literární archiv PNP, fond Vrchlický Jaroslav, č. inv. 3646-3649, č. př. 74/64).

Celý spor je tu sporem matky a babičky o výchovu dětí. Sněm zvolí Drahomíru po smrti Vratislava vladařkou, určí však, že děti má vychovat Ludmila. To se pohanské kněžně pranic nelíbí. Tajně unese děti na své sídlo – Kazín. Ovšem její oddaný služebník Palhoj vyradí, kde jsou synci schováni. Bohatýři se vypraví Kazín dobýt. Palhoj, aby napravil chybu, je připraven Drahomíru bránit.

„To dělá dobře, na smrt připíjím, na Zdraví Běsů, paní Moraně! Zmar kříži, Pavlovi a Ludmile. Nu pijte také, chaso bezhlavá, a hlásejte, že Palhoj veliký byl stejně v boji jak při džbánů“ (Vrchlický, 1931, s. 56). Při obraně hradu se zbabělý Palhoj skryje do sklepa, kde odhalí soudek medoviny: *„Hej, brachu, připij mně, slyš, já mám nos, já vyčuchal ten soudek ve sklepě! Snad Bivoj ještě kdys ho uložil pro příští časy!“* (Vrchlický, 1931, s. 57). Místo, aby bránil Kazín, rozhodne se Palhoj bojovat se soudkem, a válčí s ním tak dlouho, dokud ho nevypije celý. Tento motiv působí velmi komicky a je otázkou, proč postava Palhoje u Vrchlického vystupuje.

Ačkoli drama představuje závažnou událost z raných dějin českého státu, figura Palhojova ukazuje na českou malost, zbabělost a lásku k dobrému jídlu či pití. Palhoj je souputník Matěje Broučka známého z Čechových satirických próz. Nechce se do ničeho namočit, jde mu o jeho vlastní prospěch a v rámci vážného kusu musela již v 19. století jeho postava vyvolávat smích.

Dobová kritika si zřejmě se samotným dramatem nevěděla příliš rady, dílu bylo vyčítáno, že dramatická scéna je příliš roztržštěna, vadilo také mnoho postav a složité vztahy mezi nimi. Julius Nejedlý si v Českých novinách posteskl: „Jakkoli dramatická scéna ona pěkně založena i provedena, přičítáme jí velmi účinek tříštění dojmu a z příčin technických byli bychom proto, aby aspoň byla omezena na minimum“ (České noviny, 14. března 1882).

Nad postavou samotného Palhoje se zamýšleli zřejmě i Vrchlického současníci, v témže textu Julius Nejedlý uvádí: „Vrchlického Palhoj jest věrně oddaný sluha Drahomířin; dokud má sám sebe v moci, dokud sebou vládne je perlou. Ale když ho ovládne medovina, které je oddán, přestává být svým a škodí bezděky žvavostí“ (České noviny, 17. března 1882).

Pravdou, na kterou upozorňuje i dobová kritika, je to, že Vrchlický se pro svou divadelní hru inspiroval u německy píšícího autora. Předlohou pro *Drahomíru* byl text Josepha Weila (1828 – 1889) *Drahomira* z roku 1867. Shodou náhod se tento německy píšící autor Joseph Weil, Ritter von Weilen narodil na Tetíně, proto ho i rodný kraj inspiroval k budoucím divadelním hrám.

Vrchlický text proměnil dle svého mínění, původní postavy (včetně jmen!) Weilovy však ponechal. I v německé verzi postava Palhoje vystupuje. Žertovnou úlohu tam ovšem nemá, je to pouze oddaný lstivý Drahomířin sluha. Proč Vrchlický transformuje Palhoje v pijana a raracha, má několik důvodů.

Zprv Vrchlický chce ukázat dle jeho doby typizovanou povahu Čecha, kterému není nic svaté a který holduje pouze dobré krmi a dobrému moku a nic jiného ho v podstatě ani nezajímá – ač jdou okolo „velké dějiny.“ Zadruhé pak Vrchlický navazuje (nejenom v této hře) na tradici vídeňské frašky, kterou české prostředí dobře znalo a autoři se ji snažili použít i ve svých vlastních hrách. Postavy frašky tak mnohdy ožívají v kusech vážných.

Celá hra končí tak, že Václav i Boleslav jsou odvedeni na Tetín, kam se vydá Drahomíra, zavraždí Ludmilu. Sněm přisoudí vládu Václavovi. A zbývá otázka, co s Drahomírou? S tím si nevěděl rady asi ani Vrchlický sám. V první verzi dramatu, které vyšlo časopisecky v roce 1882 v Květech, ji nechá zemřít. Ovšem již o rok později, když dílo vychází knižně, Drahomíra zůstává žít.

Snad proto, aby mohl Vrchlický pokračovat „dvojkou“ – dalším obrazem z českých dějin – dramatem *Bratři* (1889), jež se týká svatého Václava a Boleslava.

Bratři nemohou pojednávat o ničem jiném, než o sporu Václava a Boleslava o moc vrcholícím vraždou Václava. Boleslav v tomto případě nevráždí ani tak z touhy o moc, jako ze žárlivosti. Vystupují také oblíbení hrdinové z „jedničky“ – Radslav, Mistivoj a hlavně Palhoj, který se opět stává hnacím motorem událostí. Vrchlický přidává také postavy nové, důležitý je Radslav a jeho dcera Běla.

Drahomíra se vydá ze svého ústraní, kde žije poté, co zavraždila svou tchýni za synem Václavem, aby ho přemluvila, aby neprodal zemi za sto dvacet volů a pět set hřiven stříbra.

Drahomíra je velkou zastánkyní Slovanů: „*Však sen byl sen – Slovanstvo není kmen, je pouze prokletí, které vichry rvou*“ (Vrchlický, 1931, s. 136). Na sněm dorazí i rozčilený Boleslav, který Václavovi toto jednání vyčítá. Drahomíra navede Palhoje, aby poštvál lid proti německému poselstvu Jindřicha Ptáčníka. To se pražskému cudaři povede a jeden z poslů je zabit a druhý zraněn. Václav musí komplikovanou situaci řešit. Palhoj, který se bojí trestu, prchne za Boleslavem, ten mu přislíbí, že ho ochrání, ale něco za něco, Palhoj musí splnit úkol. Jeden z Boleslavových lechů, Krajslav má dceru Bělu, kterou Boleslav miluje. Palhoj ji má unést. Mezitím je Krajslav spolu

s ďalšími lechy pozván na Boleslavovo sídlo, kde dojde medzi oboma mužmi ke konfliktu, Boleslav Krajslava propíchne, pretože tento lech ho nechce poslechnout a nechce sa podílet na stavbe nového Boleslavova hradu. Palhojovi sa podaří unést Bělu, přivede ji k Boleslavovi. Dívka tam najde mrtvolu otce, nechce se od mrtvoly hnout, za trest je přivázána ke stromu. Objeví se Václav se svým sluhou Podivenem, děvče osvobodí. K Boleslavovi dorazí opilý Palhoj (kupodivu tentokrát nebojuje se soudkem), prozradí, že se k nim blíží Václav. Kníže nechce bojovat, pošle posla, kterého však zabije Palhoj. Nastane boj, během něho však Radslav poklekne před Václavem a začne mu provolávat slávu, vidí ho totiž jako světce, u hlavy se mu vznášejí dva andělé s ohnivými meči. Ostatní Boleslavovi stoupenci také přestanou bojovat. Václav chce, aby se vše napravilo, chce, aby si jeho bratr vzal Bělu (ten to nyní tvrdošijně odmítá). Ze scény (zřejmě i k lítosti všech diváků) odchází Palhoj, který je za trest poslán k Jindřichu Ptáčnickovi. Ve čtvrtém jednání graduje spor mezi bratry, když Boleslav nachytá Bělu, se kterou je nakonec oddán, jak si povídá s Václavem. Svatý muž se svěřuje švagrové, že nechce vládnout. Boleslav si vyvodí, že mu bratr chce manželku přebrat a najme vrahy, aby bratra zabili. Při tomto hrozivém úkonu se Drahomíře zjeví Ludmila. Radslav se stává mnichem, Boleslav prožívá duševní muka. V zákulisí se ozývá píseň Svatý Václave, vojvodo české země. Boleslav prosí, aby Václav chránil český národ.

Zde je vidět, že i v tomto dramatu Vrchlický měl snahu celou záležitost zlehčit, nicméně postava Palhoje už nepůsobí tak komicky jako v první části. Přesto i tady můžeme nalézt shodnou motivaci – zesměšnění záporných stránek chování českého lidu, národní povahy. Palhoj je také za své kousky potrestán.

Psaní o českých dějinách se Vrchlickému zalíbilo, a tak v roce 1903 vydává pokračování, tentokrát s názvem *Knížata*. V této hře představí diváku období, které dnes trefně popisuje označení „příliš mnoho knížat“. Spor mezi syny Boleslava II. o český trůn situuje dramatik do let 999 – 1003. Kromě Boleslava III., Oldřicha a Jaromíra, pozve na jeviště také Boleslava Chrabrého, vršovce Kochana sídlícího na hradišti Motol, který ožení svého syna s Boleslavovou dcerou. Celé dílo zachycuje intriky Boleslava III. i jeho bratrů a také snahy vršovce Kochana a polského Boleslava. Sobecký Boleslav, tyran a podlec největší, je ve finále dramatu oslepen a uvrhnut do vězení.

Některé postavy Vrchlického vypadají, že mají diváka spíše pobavit, obdobně jako jeho další veselohra *Noc na Karlštejně*. Vrchlický však s tímto záměrem českou trilogii nepíše, narozdíl od *Noci na Karlštejně*.

Při své práci vychází z Hájka, zná však historické práce 19. století, během studia filozofické fakulty se setkává s Tomkem, Gindelym. V dramatech prožívá spor pohanství a křesťanství. Jeho příčinou však podle něj není ani tak náboženství, jako nějaký osobní spor – o výchovu synů, žárlivost v *Bratrech*, což zase více ukazuje blíže ke komediálnímu žánru, a i to jak je děj posouván, téma de facto degraduje. Tehdejšímu divákovi se již některé dialogy i scény mohly zdát komické, současný divák by už takovéto představení nevyhledal.

Ani životnost Vrchlického historických dramát nebyla velká. Prkna neobývala dlouho a na rozdíl od autorových komedií *Noc na Karlštejně* či *Soud lásky*, případně trilogie inspirované antikou (*Námluvy Pelopovy*, *Smír Tantalův*, *Smrt Hippodamie*) se ani mnohokrát nehrála. Přestože po hrách s historickou tematikou bývá obvykle poptávka alespoň v časech národního ohrožení, zřejmě roztržitost tématu – tj. rozkol mezi snahou pobavit a přinést poučení z dějin – byla zjevnou příčinou toho, proč první dvě hry *Drahomíra* a *Bratři* byly hrány málo. Nastudovány byly znovu, leč v nikterak velké míře oproti jiným Vrchlického dramátům. *Drahomíra* byla po premiéře v Prozatímním divadle znovu uvedena v Národním divadle v roce 1888 a hrána byla pouze šestkrát – do roku 1895. Podruhé byla nastudována v únoru 1918, poté již ji hlavní československá, potažmo česká scéna neuviedla nikdy. *Bratři* byli Národním divadlem nastudováni znovu už pouze jednou

v roce 1928 a na prknech vydrželi pouze jednu sezónu, za níž proběhlo šest repríz. *Knížata* nebyla znovu realizovaná vůbec.

Neuchopitelnost tématu, roztříštěnost koncepce a příliš mnoho postav, o jejichž funkci lze polemizovat, vysvětluje, proč tyto Vrchlického hry (obdobně jako Zeyerovy hry s historickou tematikou) upadly do zapomnění. Současný divák už by jim nerozuměl a působily by na něj směšně – pouze snad kdyby byly parodizovány, měly by šanci se stát novým textem, který by však s sebou nesl již úplně jinou funkci, než jakou měl Vrchlického původní záměr.

Literatúra:

České noviny, 14. března 1882.

České noviny, 17. března 1882.

KNOESL, Bohuslav. *Jaroslav Vrchlický — Eduard Albert, Vzájemná korespondence*. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1954.

Literární archiv PNP, fond Vrchlický Jaroslav, č. inv. 3646-3649, č. př. 74/64.

VRCHLICKÝ, Jaroslav. 1931. *Česká trilogie*. Praha : Rodina, nakl. akciová společnost, 1931.

VRCHLICKÝ, Jaroslav. 1918. *Záboj. Báseň k opeře bohatýrské o třech jednáních*. Praha : Nakl. F. Šimáčka, 1918.

Adresa autorky:

Dita Křišťanová

Holubova 15

150 00 Praha 5

Česká republika

email: dita.kristanova@gmail.com

III.

***Podoby komiky
v slovenskej a českej
umeleckej literatúre
20. storočia***

JAZYKOVÁ KOMIKA V DÍLECH J. ŽÁKA

Ladislav Janovec, ČR

Katedra českého jazyka, Pedagogická fakulta, Univerzita Karlova v Prahe, ČR

Klíčové slová:

Jaroslav Žák; intertextualita; komika; humor; stylistika; sémantika

Prozaické dílo J. Žáka není současnému čtenáři příliš známé, ačkoliv se velké popularitě stále těší filmy *Cesta do hlubin študákovy duše* a *Škola základ života*, jejichž scénáře byly napsány volně podle prozaických předloh *Študáci a kantoři*, *Cesta do hlubin študákovy duše* a pohádkového příběhu *Pan Posleda přítel študáků*.

Méně známá jsou další díla, z nichž se v této práci zaměřujeme na *Bohatýrskou trilogii*, tvořenou díly *Vzpoura na lodi Primátor Dittrich*, *Dobrodružství šesti trampů* a *Z tajností žižkovského podsvětí*. Jde o díla charakterizovaná vysokou mírou humoru a různých typů komiky, z nichž je v centru naší pozornosti komika jazyková. Prostředky jejího vyjádření jsou v analyzovaných textech velice bohaté, nicméně za nejvýraznější, který charakterizuje i jiná díla, považujeme intertextové navazování. Intertextovost chápeme ve shodě se současnými lingvistickými přístupy (z českých prací např. Homoláč 1994, Čapková 2005) jako navazování textu na jiný text, které je zároveň sémantickou (sémiotickou) komponentou výstavby navazujícího textu.

Intertextová navazování naznačují již názvy jednotlivých knih i celku. Zastřešující název *Bohatýrská trilogie* vyjadřuje návaznost na ruskou, resp. slovanskou folklorní literární tradici – bohatýrské zpěvy, zároveň jde o titul, který implikuje strukturu celého díla – odkazuje tedy ke třem knihám, jež celek tvoří, což lze považovat za projev architextuality (termín viz Homoláč 1994, Čapková 2008). Jednotlivé díly pak svými názvy evokují určité žánry, navíc v sobě nesou silné internetové odkazy na díla zábavné literatury, k nimž se hlásí a jejichž žánr napodobují (parodují). Lze tedy vidět úzké paralely mezi *Vzpourou na lodi Primátor Dittrich* (dále VLPD) a zároveň knihou *Vzpoura na lodi Bounty*, tedy typ námořního románu, *Dobrodružství šesti trampů* (dále DŠT) zase kromě titulů dobrodružné literatury jako *Dobrodružství Toma Sawyera* a *Dobrodružství Huckleberryho Finna* připomíná dobově populární trampskou literaturu a kovbojky. Třetí díl, *Z tajností žižkovského podsvětí* (dále TŽP) má intertextové navazování na tituly jiných děl asi nejbohatší, připomínáme z velkého množství próz *Tajnosti Londýna* (Paul Féval), *Tajnosti pařížské* (Eugène Sue), ale titul s podobným názvem si vysloužilo téměř každé větší evropské město. Název rovněž implikuje detektivní a gangsterské romány. Všechny tři sledované texty lze tedy charakterizovat jako parodie na určité žánry – ovšem texty jsou nejen parodiemi na žánry, která díla reprezentují, nýbrž jsou to parodie parodií, smíšené texty, do nichž jsou zasazovány další parodující texty – a to jak parodující žánr a jeho struktury, tak konkrétní texty. Např. díl druhý – *Dobrodružství šesti trampů* začíná *Prologem*, jenž je zároveň shrnutím celé kapitoly. Jeho forma představuje úvodník novin (či svolání) přerušovaný dějovou linií – který píše redaktor Ponrava:

„Občané kozodojští!

„Již celý rok žijete v míru a pokoji, vaše ženy a děcka vycházejí bez nebezpečí do lesa na borůvky, vaše slepice se toulají klidně po polích a vaše krásy oplývají mlékem a strdím.“
Redaktor Slavoboj Ponrava, dokončiv tuto zdařilou první větu svátečního úvodníku, Kozodjských Zájmu, poodstoupil vzad, sňal si delikátním gestem cvikříček a pozoroval se špatně utajovanou rozkoší svůj výtvar. Pak, zakrouživ slibně perem ve vzduchu, pokračoval: „Dnes je tomu právě rok, co náš dobrý zeměpán Kubát I. vypověděl

vyhlazovací boj divokým hordám trampským jako kdysi Karel IV. loupeživým rytířům a neustal, až poslední tramp, vylákaný z brlohu vůní slaniny, naběhl na chladnou ocel četnického bodáku.

Tehdy zavládla rajska pohoda, žižň a mír v zemi, jak říkávali naši předkové, a matička Čechie svobodně vydechla zbavena hrozně této metly.“

(DŠT, s. 6)

Z uvedené ukázky je patrný odkaz na žánr, dále odkaz na Jiráskovy *Staré pověsti české*, zároveň na texty dobových špatných novinářských pisálků – v duchu jejich textů autor hromadí atributy, užívá označení *naš dobrý zeměpán*, kterým implikuje rakousko-uherské noviny, dále se v textu objevují paralely, jež vytvářejí nápodoby dobově oblíbených klišé, zejména historizujícího charakteru, jako byly odkazy na Karla IV. nebo Jana Husa, a skutečná klišé (následně se v textu objevují *zlaté klasy pnoucí se k obloze*). Prostředkem komiky je rovněž odkaz na píseň *Hospodine, pomiluj ny* a zároveň na vlastenecká hnutí – obraz *matičky Čechie*. Sémiotickou funkci má rovněž vytvoření žánrového obrázku na začátku celého díla (sběr borůvek v lese, pobíhání slepic po poli a dojná zdravé krávy).

Intertextové odkazy jsou ve sledovaných dílech velice rozmanité, prostor tohoto příspěvku nám neumožňuje zpracovat všechny typy, pojednáváme proto pouze o poetických pretextech, a to zejména pretextech literatury první poloviny 19. století. Tyto texty, široce známé v době Žákova studia a v době jeho působení jako středoškolského profesora, byly již v druhé polovině devatenáctého století, ale i za Žákova života oblíbeným zdrojem parodování (erotickou parodií na baladu *Toman a lesní panna Balada o šišce* můžeme najít např. ve sborníku *Erotická revue*).

Již ve zmiňovaném prologu k DŠT se objevuje citace tzv. Rukopisů miletínských, které lkají nad neřestmi páchanými trampy:

*„Oy wy lesj, czernj lesj,
Lesj mjletjnsstj
Procz pak wy se czerwenáte
W zimje w letje rovno?“*

Jde tady o zjevnou parodii básní z rukopisu královédvorského a zelenohorského. Tyto pretexty jsou identifikovatelné nejen typem rýmu a poetiky, ale rovněž nápodobou pravopisného systému se zjevně záměrnými chybami a odchylkami.

Podobně je aktualizována stará lidová píseň, objevující se často v obrozeneckých sbírkách, *Zle, matičko, zle*:

*„Zle, matičko, zle,
Brandenburci zde.
Mají bílé čepice,
kradou husy slepice!“*

Aktualizovaný text je modifikován pro potřeby kontextu DŠT – *Brandenburci* jsou nahrazeni lexémem *trampové*. Lidovou či ohlasovou poezii napodobuje rovněž parodický text, který kromě samotného textu lidové písně, paroduje obrozenecké míšení slovanských jazyků, v tomto případě nové i staré češtiny a slovenštiny. Text (z DŠT) má za úkol vytvářet iluzi dlouhé historické tradice, táhnoucí se až k pravěku, což je jeden z typických znaků Žákova humoristického stylu:

*„Pásol Jano tri dinotérie
u presličkového hája,
uprostřed prahorní prerie,
u presličkového hája.*

*Prišli naňho hájníci
u presličkového hája,
ti Neandrtálníci
u presličkového hája.*

*Daj nam svú koženú halenu
u presličkového hája,
žes nám spásol prahorní květenu
u presličkového hája.*

*Leží Jano zabitý
u presličkového hája,
diluviální naplaveninou prikrytý
u presličkového hája.“*

Několikrát je v textech parodována *Slávy dcera* J. Kollára. V prologu DŠT má podtrhnout Ponravovu grafomanií, předzpěv *Slávy dcery* tvoří jakési rádobyintelektuální pozadí redaktorova textu:

*„Aj zde leží zem ta posetá mastnými papíry,
někdy kolébka, nyní národa trampů rakev.
Stůj, noho trampská! Posvátná půda je, kamkoli kráčíš!
Neboť malá, ale naše paďourova chyška (včetně auta)
více může pro vlast vykonat, nežli tábor divokého skauta!“*

Ve stejném díle se objevuje intertextový odkaz na *Slávy dceru* ve vyprávění staré služky Emílie, kde je zase text přizpůsoben nápodobě staré češtiny – celé vyprávění je aluzí na Hájkovou kroniku, včetně úpravy textu na stránce – autor využívá nejen Hájkův text jako východiskový, ale i z hlediska struktury zařazuje do vyprávění marginálie po straně textu:

*„Stój, noho! Posvátná půda
statkuóv zbytkoviých jesti, kamkoli kráčíš.“*

Intertextové odkazy na Erbenovu *Kytici* se projevují například v baladě o bezhlavém jezdcí, jednoznačné odkazy jsou nejen v motivické linii – v básni se objevuje motiv dívky, která se vydává na cestu s mrtvým, ale též v užívání analogických veršů:

*„Ležíce mrtvi bez hlavy
svědectvím jsou, že bezhlavý
tu jezdec jel a jel a jel
a nic před sebou neviděl.
A na cestě leží hřebíky
a jeden z nich zvláště veliký,
a ten hřebík byl z ocela
a propích gumu docela.
Tu gumu vzal a zahodil
a byli rázem deset mil.“*

Z dalších pilířů poezie devatenáctého století se objevují odkazy na Jana Neruda:

*„A jak ty skály, tak náš trampský lid.
Má duši zvláštní, trochu drsná zdá se,
však kanadí se v osobité kráse*

od Modřan po Štěchovice.
Vltavské to půdy květ;
přitiskneš k němu ret
a neodtrhneš více!“

Text je součástí závěrečné pasáže, která je stejně jako úvodní stylizována jako špatný publicistický text-provolání novináře Ponravy a je sestavena z archaizujících výpovědí, v ukázce se objevuje nápodoba publicistického neologizmu (*kanadit se*).

Vedle významných autorů literatury devatenáctého století je nutno upozornit i na autory menší, jejichž texty ovšem vykazují znaky zlidovění. Jde například o vlasteneckou báseň (píseň) *Bývali Čechové* Václava Jaromíra Picka, upravenou pro potřeby tématu a jeho zpracování.

„Bývali trampové
statní junáci!
Bývali, pivali,
zpivali, mívali
s padoury boj.“

Jak je vidět, mnoho pasáží sledovaných textů je sémanticky vysoce exponováno – zatíženo nutnou znalostí nejrůznějších textů pro pochopení autorova záměru a jeho komiky. Stranou pozornosti zůstaly texty prozaické, ale i reklamy, poznámky a vysvětlivky, které také plní intertextovou funkci.

I z uvedeného stručného přehledu je patrné, že některá díla – především *Slávy dcera* a balady Karla Jaromíra Erbena – mimo jiné je pointou detektivního případu v TŽP – hledaný poklad je Erbenova báseň *Poklad* – mají pro autora veliký význam – intertextové odkazy na tyto čítankové texty se objevují rovněž v jiné Žákově knize – *Pan Posleda – přítel študáků*.

Literatúra:

ČAPKOVÁ, Radka. 2005. Intertextualita jako prostředek přesvědčování v reklamě. In: *Metody a prostředky přesvědčování v masových médiích*. Ostrava, 2005, s. 39 – 46.

ČAPKOVÁ, Radka. 2005. Využití architextuality v reklamě. In: *Zborník materiálů z XV. kolokvia mladých jazykovedcov Banská Bystrica – Tajov 7. – 9. 12. 2005*. Bratislava : Slovenská jazyková spoločnosť pri SAV – Katedra slovenského jazyka a literatury FHV UMB v Banskej Bystrici, 2005, s. 88 – 95.

HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha : Univerzita Karlova, 1996. 114 s. ISBN 80-7184-201-X

Adresa autora:

Ladislav Janovec
Katedra českého jazyka
Pedagogická fakulta
Univerzita Karlova
M. D. Rettigové 4
116 39 Praha 1
Česká republika
email: ladis.janovec@seznam.cz

KOMIKA JAKO ZPŮSOB ŽIVOTA V ČESKÉ LITERATUŘE 20. STOLETÍ

Milada Písková, ČR

Ústav bohemistiky a knihovnictví, Filozoficko-přírodovědecká fakulta, Slezská univerzita v Opavě, ČR

Abstract:

The period between the two world wars in the Czech culture is often called the golden age of literature. The full extent it applies to humorous literature. Consider for example the works of J. Hasek, K. Poláček, V. Lacina and others. This literary stream adheres also a book of the author who was inspired by the English humour and created a work now known as the bible of Czech humor – Saturnin. Jirotko Zdenek (1911 – 2003) wrote this book during the Second World War, when he lost the job and as a former Czech officer was unsure of life. Maybe that is why he clung on to this theme, to a cheerful ambiance with undertones of English life. Saturnin servant character in the novel is dominating. He carries out his tasks beyond the limits and is extremely prescient for the most cherished of his master. This achieves continuous humorous situations that are built with a straight face, as if everything took seriously. Comedy story is taking part partly on the board, partly in grandfather's house; the manner of speech is enhanced by the protagonist and other characters, which stands Aunt Catherine, who is a parody of women's emancipation. Literary criticism has recognized in the literature presented in such a successful parody of literary genres. Author filled his life with literary, publishing and radio production. He published four books; he was the longtime editor of Porcupine comic magazine, which he led to the extraordinary literary level. The biggest response from readers raised his debut, the novel Saturnin, which had only the Czech edition of fifteen.

Klíčové slová:

anglický humor; beletrie; próza; Saturnin

„Člověk jako jediný tvor je si vědom své nesmrtelnosti (možná ještě delfín). Proto vynalezl humor. Aby tohleto vědomí přežil. Humor je jedinou obranou proti tomu, že to všechno skončí v urnovém háji. Já bez něho nemohu žít. Potřebuji ho jako kyslík, jako sprchu. A cítím, když někdo přinese anekdotu, která mě vezme, že je to injekce, kterou jsem potřeboval.“
(Zdeněk Svěrák)

Za zlatý věk české literatury bývá označována doba mezi dvěma světovými válkami – 20. a 30. léta dvacátého století. Tam je také jeden z vrcholů české humoristické literatury (připomeňme např. Jaroslava Haška, Karla Poláčka, Václava Lacinu, Jaroslava Žáka, Voskovce a Wericha, Vlastu Buriana ad.). Jak je to s humorem v Českých zemích v současnosti? Postihla jsem dva výrazné znaky: přesunul se na divadelní prkna a televizní obrazovku, do filmu a čím dál víc se v něm prosazují ženy – autorky (např. Halina Pavlovská, Ester Kočičková, Zuzana Bubílková ad.). Politický kabaret vymizel, humoristické listy mají jepičí život. Anekdoty se v novinách a časopisech už zase začínají objevovat, většinou v bulvárních listech. Pokud jde o beletrii, vydávají se hojně klasická díla (Haškův *Švejk*, *Bylo nás pět* od Karla Poláčka, Švanderlíkovi *Černí baroni*, soubory anekdot atd.). Lkát nad tím, že s rozvojem podnikání a dominantním postavením finanční sféry ubývá v naší společnosti humoru, nebude až tak na místě. Humor byl v českém životě odjakživa všudypřítomný a díky němu se naši předkové vyrovnávali i s těmi nejtěžšími situacemi. Vždy bylo lepší potýkat se s problémem s úsměvem než vyřizovat si účty stylem oko za oko, zub za zub. A tady se můžeme vrátit ke slovům Zdeňka Svěráka – humor je způsob přežití.

Že to platilo už dávno před Svěrákem, prokazuje dílo autora, který napsal svoji první a dodnes nejvíce ceněnou knihu v čase pro společnost nejtragičtější, v době druhé světové války. Tímto krokem vstoupil do světa české klasiky, i kdyby už nic jiného nenapsal. Sám ale říkal, že si myslí, že napsal i lepší věci (Krch, 2003, s. 10). Bylo to v roce 1942, ten autor se jmenoval Zdeněk Jirotka, autor nesmrtelného Saturnina. Jeho jméno vyvolává u českých čtenářů a dnes i filmových diváků úsměv bez dalšího komentáře. V roce 2009, tj. šedesátosm let po prvním vydání, vyhrála kniha Saturnin v celostátní soutěži v České republice Kniha mého srdce (Cinger, 2009, s. 14).

Kdo to byl Zdeněk Jirotka? Původním povoláním čs. důstojník pěchoty, dosáhl hodnosti kapitána, ostruhy si vysloužil právě v Banské Bystrici. Odtud byl vyslán na důstojnickou školu do Košic. Pocházel z Ostravy (nar. 1911), sloužil také v Brně, Olomouci a ve Vyškově. Po okupaci ČSR německou armádou byl převeden na Ministerstvo veřejných prací v prostoru Labe – Odra – Dunaj. Německá správa ovšem bývalé české důstojníky v těchto pozicích nerada viděla, a tak byl propuštěn ze zaměstnání. Octl se bez práce a začal se živit psaním povídek a fejetonů do *Lidových novin* aj. časopisů. Literatura se stala jeho osudem. Po válce pracoval jako redaktor, od roku 1951 v satirickém časopise *Dikobraz*, kde byl jeho nadřízeným Pavel Kohout. Ten o něm řekl, že „zvládal redakční práci jako malou násobilku“ (Kohout, 2001, s. 5). *Dikobraz* se stal v době Jirotkova působení v něm vyhledávaným časopisem. V roce 1953 pak Zdeněk Jirotka odešel pracovat do Československého rozhlasu a rozhlasovou redakci humoru a satiry proměnil v centrum dobré zábavy (Matějka, 2003, s. 9). Za deset let se opět vrátil do *Dikobrazu*, kde působil až do odchodu do penze (1971).

V roce 1972 sestavilo šest českých spisovatelů petici prezidentovi republiky ohledně vánoční amnestie politických vězňů. Pavel Kohout navštívil v této záležitosti i Zdeňka Jirotku. „Mlčky přečetl, podepsal a poděkoval za důvěru,“ říká Pavel Kohout (2001, s. 5). Následoval publikační zákaz – až do roku 1985. V tom roce pak vyšlo desáté vydání Saturnina.

Románu *Saturnin* předcházela povídka publikovaná v *Lidových novinách* (*Můj sluha Saturnin*). Autor si ale záhy uvědomil, že je to téma pro rozsáhlejší dílo. Komická dvojice prolhaný sluha – pán je známá v literatuře od starověku. Jirotka okořenil svou knihu anglickým humorem, který mu byl blízký nejen v literárním světě. Sluha je v Jirotkově románě hlavní postavou, iniciátorem dějových zápletek, neúnavným ochráncem svého pána. Vystupuje vždy s kamennou tváří a dotahuje své úkoly ad absurdum. „Měl všechny vlastnosti, které dobrý sluha má mít. Byl to hezký, světlollasý člověk, poctivý, spolehlivý a velmi chytrý... mohl by být zrovna tak ředitelem nějakého mezinárodního koncernu jako osobním sluhou“ (Jirotka, 1943, s. 15). Jeho vášní je vytváření nesmyslných situací, kterými baví sebe i ostatní společnost. Svého pána přestěhuje na obývací loď, a to proto, že byt ve kterém bydlel, je údajně vlhký. Kolem svého pána vytváří legendy, kterými ho chce udělat zajímavějším, ba přímo hrdinou. Dostává ho ale do situací, ve kterých by mohlo jít i o život (chytání lva, který utekl ze ZOO). Je předvídavý a ví si rady v každé situaci. Vždycky ví, kde je jeho místo a jeho pán se s ním naprosto nenudí: „*Můj život byl jaksi zhuštěn. Události se řítily jedna za druhou a já jsem je stěží mohl sledovat. Podobal jsem se člověku, který při sestupování ze zasněženého kopce šlápl na klouzačku, ukrytou pod sněhem... ostatně nebylo to nijak nepříjemné a myslím, že to stálo za to,*“ říká vypravěč příběhu, mladý pán, který si Saturnina najal (Jirotka, 1943, s. 9). Saturninovy aktivity jsou nosnou silou celého příběhu, z nich vyvěrá většina komických situací.

„Všechno, co Saturnin dělá, má jediný základní smysl: přivádět na světlo boží lidské slabůstky a s bohorovným klidem a nepopíratelnou logikou je dovádět ad absurdum“ (Pilař, 1954, s. 178).

Protiváhou (ne-li protivnicí) Saturnina je teta Kateřina. O její „výjimečnosti“ nasvědčuje její vzhled, oblečení, způsob řeči, způsob chůze: „*Teta Kateřina je starší paní, ale odmítá to vzít na vědomí. Strojí se, jako by byla bůhví jak mladá, nosí senzační klobouky a velmi se maluje, ačkoliv to vůbec neumí*“ (Jirotka, 1943, s. 32). Je vdova, domnívá se, že je muži obdivována, považuje se za

velmi moudrou, což prokazuje citováním přísloví a životních moudrostí na každém kroku. Připomíná karikaturu ema cipované ženy. Veškerá emancipace ale v závěru knihy vyústí do poslední věty: „*Za krátký čas poté se v kostele svaté Ludmily na Vinohradech teta Kateřina znovu bohatě provdala*“ (Jirotko, 1943, s. 250). Kateřina má osmnáctiletého syna Milouše, výrostka hloupého a ješitného, kterého neustále rozmazluje. Považuje ho za velmi nadaného, i když byl přeřazen do zvláštní školy. A tady se Saturninovi otvírají netušené možnosti. Jednak je třeba vypudit tetu Kateřinu z lodi a to se podaří, když jí nabídne na noc masku na tvář proti případným hlodavcům. Dále pomoci znemožnit Milouše, nešťastně zamilovaného do slečny Barbory, která je ovšem ideálem pána domu. Slečna Barbora je „ozdobou“ společnosti, hvězda tenisových kurtů, nepřístupná dívka, kterou obdivují všichni muži. Pravý opak tety Kateřiny. Společnost dotváří doktor Vlach a dědeček, v jehož domě se větší část děje odehrává. Samozřejmě, ne idylicky, ale za katastrofické situace, běsnění přírodních živlů, ohrožení života. Uzavřený prostor, dům odříznutý od ostatního světa, vytváří prostředí, ve kterém se opět mohou projevit charaktery postav (je nedostatek jídla), na druhé straně poskytuje volný čas, který lze využít k vyprávění příběhů. I Všechno se ale vyřeší, všechno dobře dopadne. Navíc čtenář má naději, že se se Saturnim ještě setká, protože ten sice od svého pána odchází, aby pečoval o dědečka, ale slibuje, že se vrátí.

František Všetička se domnívá, že Saturnin neměl být jen knihou pro pobavení čtenáře, ale že v sobě skrývá autorovo poselství, kterým reaguje na soudobou situaci v Evropě: „Zdeněk Jirotko ve svém románě uplatnil suchý anglický (intelektuální) humor, který měl ve své době širší společenský podtext, neboť Saturnin se dostal k českému čtenáři v čase, kdy Velká Británie byla již ve válečném konfliktu s okupanty Československa. A český čtenář anglickou inspiraci vnímal a pochopil“ (Všetička, b.d., s. 511).

Takto pojatý Saturnin by byl ovšem zároveň statečným autorským i vydavatelským činem. V kontextu české literatury je Jirotkovo dílo dodnes živé, čtené, žádané a vydávané, považované za „bibli českého humoru“ (Spáčilová, 1994, s. 11). Jeho aktuálnost prokazuje i zájem filmařů a divadelních dramaturgů. V 90. letech minulého století se Saturnin dočkal filmového zpracování a také podoby čtyřdílného televizního seriálu (hlavní roli výborně ztvárnil herec Oldřich Vízner). Jako divadelní představen byl a je uváděn v řadě českých divadel (např. pražské Divadlo ABC, Jihočeské divadlo v Českých Budějovicích, Slovácké divadlo v Uherském Hradišti aj).

Zdeněk Jirotko vydal pět knih. Po Saturninovi následovala parodie na detektivní žánr *Muž se psem* (1944), povídková kniha *Hvězdy nad starým Vavrouchem* (1946), humorné příběhy ze školního prostředí *Profesor biologie na žebříku* (1956) a výbor z Jirotkových textů nazvaný *Pravidla se změnila* (2000). Saturnin se dosud dočkal patnácti vydání v češtině, znají ho také čtenáři na Slovensku, ve Španělsku, Slovinsku, Anglii aj. Dodnes nedoceněná je Jirotkova rozhlasová tvorba a jeho působení v Čs. rozhlasu, třebaže patřil k jeho nejúspěšnějším humoristickým redaktorům, napsal i několik rozhlasových he (*Hvězdy nad starým Vavrouchem*, *Škola společenské výchovy*, *Zmizení K. Poplety* ad.). Byl iniciátorem a účastníkem party *Sedmilhářů*, což byl velmi oblíbený rozhlasový a televizní pořad v 60. letech 20. století, ve kterém vybraní spisovatelé (J. Smetanová, Z. Jirotko), režiséři a další osobnosti kulturního života vyprávěli humorné příběhy, které přinesl sám život.

„A také jsme mívali rádi legraci. Snad tolik nezestárlo. Pokud ano, tak prosím berte tuto knížku povídek a rozhlasových hříček aspoň jako ukázkou běhu času a pomíjivosti věcí,“ (Jirotko, 2008, s. 9) říká v předmluvě ke své poslední knize humorista, džentlmen a jeden z nejúspěšnějších českých spisovatelů.

Literatúra:

- CINGER, František. 2009. Jirotkův Saturnin se stal Knihou mého srdce. In: *Právo – Praha – Střední Čechy*, 2009, č. 244, s. 14.
- CINGER, František. 2001. Se Saturnin po patnácté. In: *Právo*, 2001, č. 146, s. 13.
- CINGER, František. 2003. Zemřel otec nesmrtelného Saturnina. In: *Právo*. 2003, č. 13, s. 13.
- HIRSCHOVÁ, Svatava. 1993. Saturninovy výstřednosti v kině i na obrazovce. *Práce*, 1993, č. 195, s. 7.
- CHUCHMA, Josef. 2003. Zemřel spisovatel Zdeněk Jirotko. In: *Mladá fronta Dnes*, 2003, č. 88, s. 4.
- JIROTKA, Zdeněk. 1997. Celý život jsem ohromný klikař. In: *Slovo* (Praha), 1997, č. 19, s. 7.
- JIROTKA, Zdeněk. 2008. *Pravidla se změnila*. Třebíč : Akcent, 2008.
- JIROTKA, Zdeněk. 1943. *Saturnin*. 1. vydání. Praha : Fr. Borový, 1943.
- KOHOUT, Pavel. 2001. Sluha Saturnin a jeho pán Jirotko. In: *Právo*, 2001, č. 4, s. 5.
- KRCH, Gustav. 2003. Odešel Zdeněk Jirotko. In: *Lidové noviny*, 2003, č. 88, s. 10.
- KUBÍČKOVÁ, Klára. 2010. Saturnin, jež by Jirotku bavil. In: *Mladá fronta Dnes*, 2010, č. 103, s. D/6.
- KUNC, Jaroslav. 1963. *Česká literární bibliografie 1945 – 1963*. Díl 1. Praha : Národní knihovna v Praze, 1963, s. 388 – 389.
- LÍKAŘOVÁ, Zdenka. 1994. Saturnin a idyla uplynulých časů. In: *Svobodné slovo*, 1994, č. 92, s. 8.
- MATĚJKA, Ivan. 2003. Zemřel spisovatel Jirotko. Noblesní vznešenost byla jedním z povahových rysů autora slavného Saturnina. In: *Hospodářské noviny*, 2003, č. 73, s. 9.
- Mp. 1994. Evergreen humoru. In: *Nové knihy*, 1994, č. 18, s. 2.
- PILAŘ, František. 1954. Dovětek redaktorův. In: JIROTKA, Z.: *Saturnin*. 5. vyd. Praha, 1954.
- SPÁČILOVÁ, Mirka. 1994. Na okraj Jirotkovy bible humoru. In: *Mladá fronta Dnes*, 1994, č. 88, s. 11.
- ŠTUKA, Ivo. 1992. S autorem Saturnina/Zdeněk Jirotko. In: *Signál*, 1992, č. 22, s. 14 – 15.
- VĚRČÁK, Jiří. 1993. Hodí si po nás Saturnin koblihou? In: *Český deník*, 1993, č. 274, s. 8.
- VŠETIČKA, František. *Saturnin Zdeňka Jirotky*. Separát, b.d., s. 507 – 612. SVK Olomouc, sg.1-129712.
- VTÍPILOVÁ, Lenka. Koblihy nehází/Zdeněk Jirotko. 1993. In: *České a moravskoslezské zemědělské noviny*, 1993, č. 293, s. 1.

Adresa autorky:

Milada Písková
Ústav bohemistiky a knihovnictví
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Slezská univerzita v Opavě
Na Rybníčku 1
746 01 Opava
Česká republika
email: pis10uh@axpsu.fpf.slu.cz

ČERNÝ HUMOR V PRÓZÁCH LADISLAVA FUKSE

Erik Gilk, ČR

Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci, ČR

Abstract:

Black humour in prosaic works by Ladislav Fuks

*The study deals with the forms of black humour in works of front Czech novelist Ladislav Fuks (1923 – 1994). The author finds two different conceptions of this kind of comics although the both are connected with surrealism, nominally André Breton, the author of this idea. The first one is so called classical, i. e. black humour as an extreme irony, cynicism (V. Effenberger; Fuks's novels *Spalovač mrtvol*, *Nebožtíci na bále* and *Vévodkyně a kuchařka*), the other one grows from the tragic life feeling, is strong morally accented (V. Černý, J. Pechar; Fuks's novel *Pan Theodor Mundstock*).*

Klíčové slová:

komika; teorie komična; černý humor; Ladislav Fuks

S teoretickou reflexí kategorií komična jsou – alespoň v české literární vědě – značné obtíže. Všichni se tak nějak shodneme na tom, co je humor, satira, ironie či parodie, běžně s takovými termíny operujeme, ale málokdo je dovede přesně definovat a především od sebe navzájem odlišit. Jen pro příklad: kde končí humor a začíná satira? Je Karel Poláček skutečně více humorista a Jaroslav Hašek zase satirik? Situaci s absencí teorie humoru odpovídá i skladba příspěvků této konference, které se převážně zabývají „podobami humoru“ u jednoho autora nebo v konkrétním díle, ale k obecnější pojmové úvaze se odváží málokdo.

Pravdou je, že pokud se na takové koncepčnější myšlení chceme soustředit, nezbude nám většinou než spolehnout se na vlastní analytické schopnosti a následnou syntézu, neboť skutečně promyšlených teorií komiky, které by se daly při výzkumu literárních textů uplatnit, je velmi málo. Budeme-li vycházet výhradně z českých poměrů, pak nalezneme jediný univerzální koncept, který lze ovšem aplikovat na literaturu jen ve značně omezené míře. Jedná se o kulturologickou teorii komiky Vladimíra Boreckého (Borecký, 2000, s. 40 – 41), který rozlišuje čtyři konfigurace komiky: naivitu, ironii, humor a absurditu. Z hlediska subjektu je lze vyjádřit následovně: naivitu jako „jsem k smíchu, aniž bych si toho byl vědom“, ironii „jsem schopen vysmívat se druhým, nikoliv však sobě“, humor jako „jsem schopen reflektovat v první řadě vlastní směšnost“ a v absurditě ztrácí já poslední zbytky jistoty, které má ještě v humoru; vše je komické včetně toho, že se s tím nedá nic dělat. Z tohoto hrubého nástinu je zřetelné, že Boreckého základnou je psychologie a filozofie, proto je její uplatnění v literatuře limitované. Sám Borecký vytvořil v intencích své koncepce v rozhovoru pro časopis *Tvar* svéráznou typologii české literární komiky, v níž bolestně absenteje kategorie satiry. Mezi naivisty zařadil Jakuba Hrona Metánovského či Václava Svobodu Plumlovského (pro naivisty vytvořil Borecký již předtím speciální termín „mašíbl“, zkratkové slovo označující **magory**, **šílence**, **blby**), za ironiky označil Václava Lacinu či J. R. Picka, za humoristy Karla Čapka a Karla Poláčka a velmistry absurdity podle něj představují Jaroslav Hašek, Ladislav Klíma a Josef Váchal (Kopáč, 2003, s. 14 – 15).

Boreckého taxonomie je pro zachycení jemné tkáně uměleckého díla poměrně hrubá, jakkoliv dovoluje navazovat mezi texty pozoruhodné koincidence. Nesetkáme se v ní bohužel ani s kategorií černého humoru, která představuje v poetice moderní literatury dvacátého století význačný rys. Přestože všichni máme o významu tohoto druhu humoru určité povědomí, které má společné

znaky, již při nahlédnutí do jediných tří českých studií, jež se tématu věnují, nalezneme výrazné difference. Přitom všichni tři autoři vycházejí ze společného zdroje, totiž z Bretonovy *Antologie černého humoru* (1940), a všichni se k němu vědomě hlásí: Vratislav Effenberger patří mezi přední české surrealisty druhé generace, Jiří Pechar kontinuálně recipuje francouzskou kulturu a literaturu a je překladatelem stati Annie Le Brun o černém humoru, jedině romanista a frankofil Václav Černý nezmiňuje Bretona explicitně.

Posledně jmenovaný napsal v šedesátých letech stať „Černý humor“ a smysl jeho šprýmů a shodou okolností jej publikoval ve slovenském časopise *Slovenské pohľady* (Černý, 1993, s. 316 – 324). Černý humor, kterému bychom s narážkou na jeho drastičnost mohli říkat též krutácký, považuje autor za trvalou součást soudobého umění, za jeho „atmosférický jev“ a nalézá jej u Bohumila Hrabala, Josefa Škvoreckého, Ivana Vyskočila, Milana Kundery či Milana Uhdeho. Černý humor považuje za krajní případ ironie přerůstající v cynismus, za „cynickou veselost zoufalých“, tedy lidí zklamaných a přece ještě zápasících, ještě svému zklamání nepodlehlych, lidí, kteří se nesmířili s tím, že jejich boj je bojem marným. Černý humor je podle Černého vedle svého hlavního atributu krutý, amoralistický a nihilistický, avšak vidění dobra v něm trvá naprosto neporušeno, neboť jeho zoufalství „není z nevíry v platnost mravního zákona, ale z nevíry v možnost prosadit jej v daném světě, v dané společnosti“. Černý humor tedy roste výhradně z tragického životního pocitu a co je velmi důležité: „umění v něm sebe samo pojímá i nadále jako projev nesmířeného svědomí!“ (Černý, 1993, s. 324).

Oproti patetickým slovům Václava Černého vyzdvihujících jedno ze základních poslání umělecké tvorby staví Vratislav Effenberger ve stati *Chemie intelligence a alchymie humoru* (Effenberger, 1994, s. 18 – 28) střízlivou diferenciaci založenou vedle Freudovy teorie mimo jiné na Hegelově *Estetice* (1821). Při průzkumu humoru v moderní literatuře, který označuje za imaginativní, vytyčuje Effenberger vedle humoru absolutního (bezpříznaková komika, abstraktní), absurdního (konkrétní) a objektivního (oproti třem zbývajícím typům nepopírá racionalitu a logiku významových vztahů, ale pohlcuje ji) též humor černý. Ten je charakterizován jako určitý výsek absurdního humoru, „který má do krajnosti vyhraněnou tragikomickou podstatu v tom smyslu, že prostředky absurdního humoru využívá tragiky k humornému vyznění“ (Effenberger, 1994, s. 26). O tom, že v černém humoru převažuje tragický, morbidní cynismus, svědčí příklad z tvorby Alphonse Allause, který Effenberger přejímá z Bílé knihy o černém humoru Jeana Paula Lacroix a Michela Chrestiena: „Nikdy nelze dostatečně zdůraznit nesnáze, které způsobuje nadměrné užívání kyanidu draselného ve výživě novorozeňat“ (Effenberger, 1994, s. 26).

Nejmladší studie Jiřího Pecharas názvem *Sebeparodie a černý humor v próze Pavla Kohouta* (Pechar, 1996, s. 33 – 46) pochází z roku 1980 a zabývá se komikou dvou tehdy aktuálních Kohoutových prozaických titulů. V románech *Bílá kniha o kauze Adam Juráček* (něm. 1970; č. 1978e) a *Katyně* (něm. 1978; č. 1980e) rozeznává Pechar dvě odlišné roviny, vedle burleskní parodie je to právě černý humor, který je v případě druhé prózy signalizován již jejím názvem odkazujícím na polský vyhlazovací tábor. Černý humor v Pecharově pojetí předpokládá, „že člověk zaujímá postoj radikální distance nejen vůči okolnímu světu, ale i vůči sobě samému jako bytosti cítící, žijící, milující a trpící, že se zcela ztotožní s onou instancí své psychiky, kterou Freud kdysi označil výrazem nadjá [superego], tedy s tím, co v nás vystupuje jako neúchylně soudící hlas našeho svědomí“ (Pechar, 1996, s. 41). Černý humor se tedy v podstatě rodí z mravní přísnosti a jeho nemilosrdná krutost je ospravedlněna jen tím, že je vždy neúprosně tvrdá i vůči vlastnímu já.

Povšimněme si podstatných rozdílů mezi charakteristikou Effenbergerovou na jedné straně a mezi vyjádřením Černého a Pechara. Zatímco surrealista se blíží tradičnímu pojetí černého humoru jako morbidního až sadistického cynismu, oba literární vědci toto pojetí přesahují, když

černému humoru prisuzujú mravní akcent. Oba použili shodně na exponovaném místě svého textu výraz „svědomí“, Václav Černý jej navíc zvýraznil kurzivou.

Jak se povědomí o těchto dvou odlišných konceptech mohou projevit při analýze literárního díla Ladislava Fukse (1923 – 1994), prozaika, který sám označení „černý humor“ odmítal? Prvky tradičního černého humoru nalezneme především v proslulé novele *Spalovač mrtvol* (1967) a v rozsáhlém románu *Vévodkyně a kuchařka* (1983), „malá humoreska“ *Nebožtíci na bále* (1972) je na něm přímo vystavěna. Karl Copfrkingl je svou zvrácenou zálibou ve spalování zcela posedlý a podřídil jí řád svého života, což ilustrativně dokládá denní rozpis spalování mrtvol v žárovišti, který visí zarámovaný v obývacím pokoji namísto obligátní krajinomalby. Protože poetika *Spalovače* velmi brzy přechází z roviny grotesky a černého humoru do polohy hororu, budeme se více věnovat spřízněné, avšak zcela bezelstné postavě pana Copfrkingla, kterou je majitel pohřebního ústavu Globetrotter z *Vévodkyně a kuchařky*. Protagonistka Sofie jej navštíví, když zařizuje pohřeb pro svého strýce, a tato epizoda s „groteskně makabrozním tónem“ (Haman, 1993, s. 266) se podílí na jedné z významových linií románu upozorňující na to, že nic není ve skutečnosti tak, jak se to jeví.

Již vstup do ústavu upozorňuje na rozpor mezi běžnými představami a skutečností. Dojde totiž k bizarní záměně pohřebního ústavu za sousedící cukrárnu na základě barevného provedení obou obchodů: cukrárna je černá, pohřební ústav naproti tomu růžový (!). Také vnitřek podniku je zařízen zcela proti Sofiinu očekávání, místnost laděná do bělorůžové barvy tone ve světle a gramofon hraje veselé melodie, majitel pak vyhlíží jako „kavárník z Riviéry“. Protagonistka „nechce věřit vlastním očím“, ještě větší úžas projevuje komorná Justina, jež vévodkyni doprovází jako průvodkyně.

Majitel ústavu se řídí devizou, že „*život a smrt patří k sobě jako bratr a sestra*“ (Fuks, 2006, s. 239), popř. „*spánek a smrt jsou dvojčata, stejně jako kolébka a smrt*“ (Fuks, 2006, s. 253). Proto všestranné služby, předměty a doplňky, které k pohřebním slavnostem poskytuje, předkládá jako běžné potřeby určené k praktickému užití při nejrůznějších příležitostech, a není třeba zakupovat je výhradně při úmrtí příbuzných. Globetrotter přitom myslí opravdu na všechno: zaměstnává speciálního kosmetika, jenž upravuje zevnějšek zesnulých a jmenuje se Vaterkinder (!); nabízí černý likér smrti, „*něžný, lehký, lahodný a opojný jako smrt*“ (Fuks, 2006, s. 237), který se může podávat na nejlepších hostinách; svíčky jsou vhodné nejen na katafalk, ale rovněž na vánoční stromky či na dorty; přesýpací hodiny mají být zase ustavičným mementem mori, neboť „*od chvíle, kdy jsme se narodili [...] spějeme k smrti. Nic není jistějšího než smrt a nic nejistějšího než její hodiny*“ (Fuks, 2006, s. 270; v Globetrotterových projevech se neodbytně vrací – byť v pokleslé podobě – představa latentního zmaru přítomného v lidech od jejich zrození a ve věcech od jejich vzniku).

Lidskou smrt Globetrotter bez skrupulí a bez jakékoliv posvátné úcty prezentuje jako běžnou součást lidského života, jako základní hodnotu prostupující snad všechny jeho vrstvy a projevující se v nejrůznějších sférách. Dokládá to podle něj i umění, vždyť obrazy symbolizující smrt již naprosto běžně zdobí prostory soukromé i veřejné, v klasické literatuře, kterou znalecky ovládá, se to zase tematizací smrti jen hemží.

Opravdovým vrcholem pohřebního a hřbitovního artiklu je aparát upozorňující na mylně pochované osoby. Je uložen za stěnou tvořenou obrovským zrcadlem zahaleným oponou ve zvláštní zimní zahradě vyzdobené umělými květinami. Tento záchranný přístroj, jak jej majitel nazývá, je vybaven elektrickým zvonkem, který se na speciální stříšce nad hrobem rozezná při nepatrnějším pohybu člověka zaživa pohřbeného. V rakvi je navíc umístěno světlo a dostatek trvanlivých potravin a nápojů, aby „mrtvý“ nezemřel hladu nebo žízní. Na zvukovou signalizaci přirozeně musí někdo dohlížet, a proto Globetrotter zaměstnává „takzvaného obchazeče hrobů“, vysloužilého klempíře, který „*je čilý a zdrav. Má jen jednu vadu. Že je totiž hluchý [sic!]*“ (Fuks, 2006, s. 264). Naprostou neužitečnost nesmyslného přístroje dokládá Sofiina pozdější návštěva na vídeňském centrálním

hřbitově, při níž zaslechne zvuk elektrického zvonku, ale svůj vjem považuje za zvukový klam způsobený meluzínou a na obskurní zařízení vůbec nepomyslí.

Próza novelistického rozsahu *Nebožtíci na bále* se odehrává v průběhu dvanácti dějově nabitých dnů a v rychlém sledu se tu střídá několik různorodých prostředí, aby se v poslední kapitole všichni protagonisté setkali v prostore jediné, a to v žofínském sále u příležitosti Anenského bálu. Spouštěcím mechanismem celého řetězce trampot a nedorozumění je záměna dvou pacientů, jatečního podúředníka v penzi Jana Brázdy a osmdesátiletého starce Jindřicha Brázdy. Zatímco prvně jmenovaný je představiteli nemocnice mylně považován za mrtvého, pak o druhém jmenovaném je primář přesvědčen, že byl propuštěn domů. Když se ovšem prokáže, že ani starší Brázda nezemřel, je smrt „svedena“ na bývalého hostinského Špačka, staříčkého muže, který se rovněž v nemocnici léčil a nejspíš by nikomu nescházel. Avšak také ten je nakonec přítomen u karbanického stolu na Anenském bále, takže záhada identity nebožtíka zůstává otevřená, zesnul-li ovšem v nemocnici vůbec někdo.

Idylická rozmarnost děje bere v závěru za své, neboť velký ples na Žofíně se odehrává na svatou Annu roku 1914, v den, kdy bylo zveřejněno prohlášení Františka Josefa I. *Mým národům* a začala první světová válka. Groteska záhy metamorfuje do tragédie, jak o tom svědčí smrt jmenovaného Špačka, který v poslední větě textu již skutečně skoná. Jestliže smrt byla již třikrát komicky ode dveří „nebožtíků“ odehnána, nyní jí už nic nebrání v tom, aby si začala brát své oběti. Idylismus a „smírné řešení konfliktních situací“ ve světě do sebe uzavřeném bere definitivně za své, přichází tvrdá realita, v níž bude malý svět semlet velkými dějinami.

Přehlédneme-li korpus Fuksovy beletrie z hlediska pojetí černého humoru s etickým aspektem, který se projevuje u lidí zklamaných, avšak stále zápasících, nepodléhajících skepsi, pak musíme na první místo zařadit *Pana Theodora Mundstocka* (1963). Židovský úředník přežívá protektorát v permanentním strachu z transportu do koncentračního tábora, který personifikoval do svého druhého já v podobě stínku Mona. Jeho schizofrenie je vyléčena tak rychle, jak se objevila: pan Mundstock si uvědomí, že jedinečnou metodou, systematickou přípravou na život v koncentračním táboře mu může zachránit život. A tak aby pan Mundstock přežil, pomalu mění svou garsonku na malý koncentrák. Částečně fyzicky, když například večer uléhá na žehlicí prkno, jež má simulovat koncentračnickou pryčnu, avšak opravdový koncentrák má pan Mundstock již ve své hlavě. Aby přežil, je ochoten před esesákem vyplivovat falešný chrup a ví, že se na něj může dívat jen do výšky kravaty. Sled těchto scén náležitých k černému humoru vrcholí v momentě, kdy mu poslíček doručí předvolánku: Mundstock se začne blaženě usmívat a chlapec zděšeně prchá, neboť s takovou reakcí se u žida odsouzeného k transportu ještě nesetkal.

Černý humor v druhé polovině Fuksova textu se svým mravním potenciálem podílí nejen na ambivalentním hodnocení ústřední postavy, ale také na interpretační otevřenosti prózy. Mundstockův „vynález“ metoda, tedy dominantní dějový katalyzátor, který přivedl protagonistu pod kola vojenského auta, totiž spočívá především v absolutním přijetí logiky těch, proti kterým má být namířena. Máme pana Mundstocka obdivovat pro zoufalé úsilí vzepřít se, pro jeho vůli bojovat o svůj život v předem prohrané bitvě, anebo nám má být odporný pro své ponížení, pro ochotu zcela popřít své lidství jen proto, aby zachránil svůj ubohý, malý, úřednický život, který podle něj stejně nemá valného významu?

Vyložíme-li v těchto intencích Mundstockovo chování jako přistoupení na pravidla totalitního systému, pak bude nejspíš hoden jednoznačného odsudku z obecně etického aspektu. Ovšem tím, že jej táž pravidla nakonec přivedou k neočekávané smrti, se nabízí noetická otázka, nevěští-li jeho skon zároveň konec nacistické totality z téhož důvodu: tak jako nesvoboda jedince neodpovídá dynamice lidského života, je systematickostí totality zase zcela neadekvátní proudou dějin.

Literatúra:

- BORECKÝ, Vladimír. 2000. *Teorie komiky*. Praha : Hynek, 2000. 212 s. ISBN 80-86202-65-8
- ČERNÝ, Václav. 1993. *Tvorba a osobnost II*. Praha : Odeon, 1993. 704 s. ISBN 80-207-0437-X
- Původně pod titulem „Čierny humor“ a zmysel jeho žartov In: *Slovenské pohľady*, 80, 1964, č. 3, s. 112 – 118.
- EFFENBERGER, Vratislav. 1994. *Chemie inteligence a alchymie humoru*. In: *Analogon*, 1994, č. 11, s. 18 – 28. Článek byl podle datace napsán již v roce 1976.
- FUKS, Ladislav. 2006. *Vévodkyně a kuchařka*. Praha : Euromedia Group – Odeon, 2006. 752 s. ISBN 80-207-1207-0
- HAMAN, Aleš. 1993. Ladislav Fuks: *Vévodkyně a kuchařka*. In: HOLÝ, Jiří (ed.): *Český parnas. Literatura 1970 – 1990. Interpretace vybraných děl 60 autorů*. Praha : Galaxie, 1993, s. 264 – 269. 416 s. ISBN 80-85204-07-X
- KOPÁČ, Radim. 2003. *Božský Tlapoun nás k sobě povolává. Rozhovor s Vladimírem Boreckým*. In: *Tvar*, 14, 2003, č. 7, s. 14 – 15.
- PECHAR, Jiří. 1996. *Nad knihami a rukopisy*. Praha : Torst, 1996. 288 s. ISBN 80-7215-000-6
- Původně vyšel soubor ve Vaculíkově edici Petlice v roce 1980.

Adresa autora:

Erik Gilk
Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého
Křížkovského 10
771 80 Olomouc
Česká republika
email: galilak@seznam.cz

EPIGRAMATICKÝ PROBLÉM PROROCKEJ VZDIALENOSTI V PROZAICKÝCH TEXTOCH RUDOLFA SLOBODU

Martin Benikovský, SR

Katedra slovenského jazyka a literatúry, Fakulta humanitných vied, Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, SR

Abstract:

Epigramatic Problem Of The Prophet Distance In The Prosaic Texts Of Rudolf Sloboda
The paper deals with problem of the prophetic distance in the fictions works of Rudolf Sloboda. Prophetic distance means simple comical motif. Formal realization of comical motifs like irony, self-irony, absurdity and satire is realised through the semantical epigram based on the interference moment different points of view.

Kľúčové slová:

sémantický epigram; reduplikácia; mechanizmus

Epické umenie je vystavané na princípe parataxy, ktorej rozumiem ako sukcesívnemu radeniu najmenších vydeliteľných jednotiek textu, nazývaných aj motívmi (Propp, 1928, s. 31). H. Bergson sa pokúša vymedziť komiku s ohľadom na veselohru (komédiu), a hoci je druhová odlišnosť evidentná, je interferencia s epikou možná, pretože Bergson myslí komické ako všeobecnú estetickú kategóriu (Bergson, 1966, s. 49). V prípade prozaických textov Rudolfa Slobodu je komika modelovaná v rovine samostatného motívu, ktorý môže jestvovať ako anekdota, vtip alebo bonmot. Komické umenie je do veľkej miery závislé od naratologického riešenia sukcesie epiky. Slobodovho rozprávača chápem ako reflektora, obracajúceho lúč rozprávania (Stanzel, 1988, s. 145) na látkovú a halucinačnú skutočnosť bez poukázania na jasnú hranicu medzi jedným i druhým. Nejestvujúca hranica medzi vážnosťou a iróniou rozprávača napríklad v novele *Rubato* je hodnotená ako negatívny prvok (Mihalkovič, 1991, s. 7), hoci sa jej nedajú uprieť estetické kvality.

Látková skutočnosť je eideticky redukovaná mimotextová realita, reprezentujúca príznaky postáv, časopriestoru a fabuly, ktoré sú základnými stavebnými prvkami epického textu (Bílek, 2003, s. 135). Pretože komika nesie príznak antropologickosti a literatúra je mimetická, oscilujú stavebné prvky epického textu na osi postava – človek, miesto – priestor, čas – pamäť, fabula – prítomnosť.

Komickosť sa vyznačuje podľa H. Bergsona opakovaním, inverziou a vzájomným spájaním sledov udalostí (1966, s. 63 – 67). Komika apeluje na čistý rozum, a preto sa musí zrieknuť nárokov na cit. „Smiech je nezlučiteľný s citom“ (Bergson, 1966, s. 94). Bergsonova redukcia komickej postavy na mechanizmus, vykonávajúci presne stanovenú činnosť; komická sugescia nastáva, keď je osoba smiešna, pokiaľ sa dá ľahko interpretovať ako vec (Bergson, 1966, s. 68); je v kontradikcii s tvrdením, že komično „presakuje“ s telesnými (Bergson, 1966, s. 40) atribútmi postavy. Ak je komická postava mechanizmom redukovaným na vec, ako môže Bergson tvrdiť, že komično vzniká spolu s pribúdaním telesnosti? Alebo je vec a mechanizmus rovnako telesný ako človek?

Dominantné znaky próz R. Slobodu sú irónia, sebaíronia, satira, absurdita a sú doložiteľné na základe redukcie postáv na mechanizmy. Urban Chromý, ako aj ostatné Slobodove postavy často využívajú priestor kúpalska. Vodná hladina je zrkadlom, v ktorom sa zrkadlia. Literárna kritika si všimla, že Sloboda pracuje s komikou motivicky a nie celoplošne. Špaček hovorí o groteskonoironickom alebo parodicko-mystifikačnom type obraznosti (Špaček, 1998, s. 35). Obraznosť v sebe skrýva dokonavosť, podobne ako slovesný vid, ktorý reprezentuje ukončený dej. Epické umenie je

však vo svojej podstate dynamické, a preto namiesto obraznosti by bolo vhodnejšie používať termín sukcesia. Umenie komiky je s epickým podobné práve v sukcesii, ktorá je však v parcializácii statickým obrazom. V momente ak sa komický prvok v texte rozloží na najmenšie morfológické časti (v prípade sémantického epigramu budem rozmyšľať nad vetou a slovom), odkrýva sa neutralita prvku. Za axiomu považujem expresívny príznak komiky, ktorá vyvoláva smiech vďaka množine, ktorá sa vytvorí na priesečníku dvoch protikladov (v mnou sledovanom prípade to je prorok – Urban Chromý).

Epigramatický problém odkazuje na existenciu sémantického epigramu, ktorý Sloboda v próze nevyužíva vo veršovej podobe, ako by si to forma epigramu vyžadovala, ale zachováva ironický a didaktický význam. V texte je sémantický epigram umiestnený ako samostatný útvar, začlenený do systému parataxy. Jednotlivé obrazy, ktoré sémantický epigram evokuje, sú radené tak, aby bol druhý obraz potvrdením prvého obrazu a zároveň mu pridával novú kvalitu, ktorú prvý obraz obsahuje latentne. Je potom sémantický epigram konkurenciou dvoch obrazov alebo smeruje k mnohosti? Metóda obmedzenia obrazu na chronologicky prvý alebo druhý smeruje k odkrytiu domnejšej binárnej opozície, takže protikladné je jednotné.

Ako reprezentatívnu vzorkou Slobodových epických textov uvádzam románový debut *Narcis* (1965) a prvú zbierku poviedok *Uhorský rok* (1968), v ktorých je epigramatický problém najmarkantnejší.

1 Narcis

V debutovom románe *Narcis* vzniká komický efekt najmä zapájaním pásmových pasáží do priebehu deja. Reflektor, Urban Chromý často využíva niekoľkonásobné odvolávanie sa na autoritu Biblie, ktorú však nevníma ako morálne východisko, ale estetický priestor pre tvorbu napätia. Ako u Slobodu funguje mechanizmus komického sa dá ukázať analýzou sémantického epigramu:

„(Urban Ch.) zastal vo vzdialenosti, ktorú milujú proroci – čo by kameňom dohodil.“
(Sloboda, 2004, s. 17)

Kvantita vzdialenosti odkazuje na frazeologizmus, využívaný Bibliou. Kristus sa v Getsemanskej záhrade „vzdiali asi toľko, čo by kameňom dohodil“ (Lk 22, 41). Plurál proroci však neukazuje na prítomnosť jedného, ale viacerých prorokov, ktorí boli kameňovaní. Biblia uvádza prípady, kde je kameňovanie, v súvislosti s prorokmi, úzko spojené so smrťou.

„Nato zdvihli kamene a chceli ich hádzať do neho, ale Ježiš sa skryl...“ (Jn 8, 59n) alebo „Štefana kameňovali a on sa modlil...“ (Sk 7, 59n).

Citáty tvoria k sémantickému epigramu kontext, na základe ktorého vzniká reduplikácia. Štefan a Ježiš sú zástupcami novozákonných prorokov. Starozákonní proroci Jeremiáš alebo Baruch (Kniha nárekov 3, 4) vystupujú v Biblii rovnako ako obeť hostility.

Prvá veta sémantického epigramu využíva generalizované konštatovanie lásky prorokov k určitej vzdialenosti. Napriek tomu, že prvá veta konštatuje lásku, druhá je protikladná. Akt dohodovania kameňa neslúži v tomto prípade na vymedzenie kratšej vzdialenosti, ale na vymedzenie arény, v ktorej sa má vykonať smrť proroka. Sémantická nehoda predmetu lásky prorokov medzi prvou a druhou vetou je princípom irónie, stavajúcej proti sebe binárny protiklad. V tomto prípade mučenie a milovanie.

Biblický a frazeologický kontext vety „čo by kameňom dohodil“ vytvárajú odlišné sémantické polia s čiastočne zhodnou rovinou prieniku. Boreckého termín *reduplikácia* vymedzuje komické ako „bipolárnu inkongruenciu opozícií“ (Borecký, 20005, s. 143). Bergson uvažuje na „vzájomným spájaní

myšlienkových sústav“ (Bergson, 1966, s. 82), ktoré sú v texte nezávisle prítomné a môžu sa zlučovať podľa miery autora.

Druhá veta je zo syntaktického hľadiska v subordinatívnom vzťahu k prvej vete, no napriek tomu je v texte vydelená samostatne. Pauza medzi prvou a druhou vetou je dôležitá pre udržanie napätia, ktorému reflektor sémantický epigram ponúka. Komický efekt je pri sémantických epigramoch u Slobodu sukcesívny, nevzniká živelne alebo situačne, ale pomocou dômyselného radenia myšlienkových polí.

Uvažovať nad sémantickým epigramom je možné, ak je vymedzený konexiou s látkovou skutočnosťou. V prípade, keď Urban Chromý dostane na kúpalisku úpal a vnímanie reality je ním reflektované (Sloboda, 2004, s. 27), ide o halucinačný stav, v ktorom je látková skutočnosť odlišná od empirie.

Sémantický epigram nabáda percipienta k aktivite, pretože na problém prorockej vzdialenosti neponúka riešenie v rámci jednej vety. Moment trvania entropie medzi použitím odkazovacieho záměna „vzdialenosť-ktorú“ a jeho definovania „vzdialenosť-čo by kameňom dohodil“ je jadrom komického efektu. Prvá veta vydeľuje tematickú rovinu, v ktorej sa bude niest celkový význam nepravého epigramu – Biblia, druhá veta túto rovinu potvrdí a rozšíri o novú – frazeologizmus.

Využívanie biblického kontextu sa dá demonštrovať aj v prípade Urbanovho halucinačného výletu na horu premenenia (Sloboda, 2004, s. 29), na ktorú vystupuje s Leom, koňom Albertom a anjelom. Reduplikácia vzniká vďaka kontextu Matúšovho evanjelia.

„O šesť dní vzal Ježiš so sebou Petra, Jakuba a jeho brata Jána a vyviedol ich na vysoký vrch do samoty. Tam sa pred nimi premenil.“

(Mt 17, 1-2)

Počet osôb, priestor hory, akt premenenia, ako aj stavba príbytkov sú u Slobodu aj v Biblii totožné. Rozdiel je v telách postáv (apoštoli – chlapec, kôň, anjel) a priebehu premenenia Urbana Chromého a Krista. Kristus sa mení pôsobením nadprirodzených síl tak, že jeho odev a tvár žiari (Mt 17, 2) a Urban vďaka strachu (zo zlodejov) tak, že sa spolu s Leom chvejú od zimy. V prvom prípade oblak, z ktorého prehovára hlas Otca, zahalí Krista spolu s Mojžišom a Eliášom. V druhom prípade sú na rozhladni Leo a Urban v tme, z ktorej počuť rôzne zvuky.

Sémantický epigram je založený ďalej na aktualizácii. Pre aktualizáciu Sloboda využíva ukončený minulé dej, do ktorého vnáša vlastný interpretačný prvok. V prvom prípade to bola láska prorokov k smrti. Keď Urban Chromý beží v noci nahý okolo bazéna, nasleduje v reflektorovom vnútornom monológu druhá časť epigramu:

„Obehol si okolo bazénu [...] nahý. Starí Gréci [...] museli poznať nevýhody tohoto štýlu.“

(Sloboda, 2004, s. 164)

Ukončeným minulým dejom je beh nahých atlétov okolo štadióna v gréckej Olympii. Na to, aby mohla aktualizácia vzniknúť, je nutné, aby reflektor aj percipient používali rovnaké pravidlá hry. Sémantický epigram je vo svojej podstate *ludizmom*, ktorý je pre Boreckého etickou požiadavkou hry. Komická hra vzniká podľa pravidiel, ktoré neponúkajú užitočnosť, ale smiešnosť (Borecký, 2005, s. 144). Hra je tragická činnosť, pretože odráža konečnosť. Na to, aby bol sémantický epigram plastický, je nutné prijať pravidlá hry, ponúkané reflektorom. A to sú archetypy z Biblie, frazeológie alebo histórie.

Vďaka reflektorovi, Urbanovi Chromému, obracajúceho lúč rozprávania na seba samého, vzniká sémantický priestor pre odstup od tela postavy. Nahota je hodnotená gnómicky (Gréci museli poznať nevýhody) s ohľadom na činnosť, ktorú Urban práve vykonáva. Vážnosť gnómy sa tak dostáva do interferenčného bodu s nahým telom muža, bežiacého v noci okolo bazéna. Sebairónia

citovaného sémantického epigramu vzniká ako výsledok hĺbkového reflektorovho pozorovania tela postavy. Reflektor interpretuje cez vnútorný monológ postavy jej postoj voči nahote, čím tvorí vlastný oblúk medzi vonkajším a vnútorným telom. Sebairónia je, z ohľadom na komiku, pohyb od vonkajšieho tela smerom k vnútornému. Vonkajšie telo postavy je súbor kvalít: meno, telo (časopriestorové určenie), oblečenie. Vnútorné telo je súbor kvalít, určených vnímavosťou postavy na empirické podnety z látkovej skutočnosti prejavujúcich vo forme repliky.

Rozdiel medzi sebairóniou a iróniou je potom v prístupe k telu postavy. Irónia smeruje z vnútorného tela k vonkajšiemu.

2 Uhorský rok

Hyperbolizácia v poviedke *Čert v službe* je modelovaná vďaka úvodnému citátu, údajne z Homéra, ktorý stavia nasledujúci text do pozície interpretácie zlomku naráciou. Zhoda rubača, ktorý *si hotuje obed v údoliach horských* (Homér) s rubačom, ktorému čert ukradne chlieb, je najlepším príkladom na princíp zdvojenia skutočnosti. Jeden aj druhý text uvádza povolanie mužov, ktorí sú hlavnými postavami zlomku a problémový čas obeda, v ktorom sa majú rubači zasýtiť. Pre argumentačné podložie zdvojenia skutočnosti slúži podobnosť v únave prácou, v prítomnosti hory a chutnom jedle (*chlebíku*). Je však metodologicky možné považovať zlomok z Homéra za skutočnosť, ktorá sa zdvojuje alebo sme podľahli ilúzii?

Ak by sme uvažovali o zlomku ako o fakte skutočnosti, bol by „katalyzátorom zdvojovania“ (Borecký, 2005, s. 147) práve on, pretože vytvára ilúziu rubača odlišujúceho sa od rubača Homerovho. V dublete, ktorá vzniká pri *hotovaní obeda a splásnutom chlebíku*, sa tento posun ukazuje najmarkantnejšie. Problémový hlad rubača je motiváciou ďalších zdvojení v nechuti k robote a interpretácii slova srdce, ktoré je príznakom vnútorného pohnutia: *túžba po chutnom jedle mu prechádza okolo srdca*. V prvom prípade je srdce bytostným vyjadrením hladu a v druhom sa pridaná dubleta vytvára v starobe a ľahostajnosti detí. Hyperbola sa potom využíva v lexikálnej rovine efektom prekročenej miery, a teda príznakovosti. Text je nasýtený spojeniami, ktoré sú ľahko interpretovateľné na osi typológie postáv. Postava čerta sa somaticky modeluje cez slovné konštrukcie: *smradľavý parobok; päst, páchnuca od smoly; pažravá lebka; vlasy ako žúžol; dvakrát stočené fúzy; žlté zuby; veľké mäsité telo obrastené chutným tukom; mozoľnatá dlaň; hrubý chvost; široký neumytý chrbát; parobok, smradľavejší ako všetok dobytok*. Príznakovosť textu sa dosahuje vďaka senzuálnej hyperbole zraku a čuchu, pričom sa postave čerta prisudzujú v somatickej rovine tie časti tela, ktoré sú dominantne spojené s paradigmou sily (mäsité telo, mozoľnatá dlaň) a zanedbania vonkajšieho vzhľadu (žlté zuby, neumytý chrbát). Somatické vyjadrenia postáv rubača a jeho rodiny z prednaračného času je podobné modelovaniu postáv čertov, teda hyperbola postupuje k príznaku blahobytu a života: *červené líca manželky, bacuľaté dietky; rubačove pevné stehná*. V naračnom čase sa problémovým stáva modelovanie tela rubača, ktorý má *sivú hlavu, smutno tríme sekeru a slabne v ošiali hladujúceho tela*. Komika sa u Slobodu ukazuje ako zaujatie dynamickej perspektívy v nazeraní na telo postavy. Na to, aby bol kontrast, ktorý je pre navodenie komického efektu žiadaný, príznakový, je rozprávač poviedky, vďaka vysokému podielu častíc a zámen, modelovaný tak, aby interpretoval prípadné nedostatky v somatickej divergencii. V súvislosti s rubačom odkazuje rozprávač na minulosť temporalitu, ktorá umocňuje prítomný nedostatok: *už nemal; bolo poznať aj na červených lícach; len biedu zväčšovali*. Zámená v texte vzbudzujú zdanie performatívnosti, pretože evokujú kinetický pohyb: *tam vezmú parobka; tam niet núde; tam je mlyn; si tam ležal; tam sa moja mozoľnatá dlaň chopí cepu*. Miesto, o ktorom sa hovorí vďaka ukazovaciemu zámenu tam, nie je bližšie identifikovateľné, pretože nadobúda zmysel iba s kinetickým gestom. V texte nasledujú za zámenom mystifikačné substancie *mlyn, na tovarich*, ktoré tvoria dubletu k priestorovému vymedzeniu substancie (Sloboda, 1968, s. 11).

Sebairónia postáv Urbana Chromého, starého pána z poviedky *Lipeň, mesiac jún* alebo redaktora medailónu z poviedky *Pocta V. Kouskovi* vychádza z náhleho zistenia, väčšinou nepriaznivému, ktorému sa postava dokáže vzoprieť tak, že skutočnosti vytvorí dubletu. Keď Urban zistí, že nie je vhodný pre manuálnu prácu, odsúva sám seba do väzenia. („*Ako som sa nedávno rozhodol: bolo by najlepšie dostať sa do väzenia*“ (Sloboda, 1968, s. 188).) Platformou pre vytváranie sebaironických zdvojení je reflexia komunity, ktorá je pri Urbanovi prítomná v podobe masy, nastupujúcej denne do práce. Cyklickosť denného rytmu je pri komike narušená sebaironickou reflexiou komunity, ktorej je Urban súčasťou: „*Predstavujem si... keby som sa jedného dňa rozhodol zaranžovať, aby ľudia na ulici pred obchodmi robili drepy*“ (Sloboda, 1968, s. 187).

Bizarné činnosti, ktoré sú fabulačne nezávažné, ťažia komický efekt v odkrývaní tajomstva, ktoré je komunita neznáme ako napríklad v prípade žien z Urbanovej práce, ktorý „*bol majstrom v hľadaní prvého klinca. Doniesli si do izby nejaké hrubizné drevo a jeden z nich zatĺkol doň asi tridsať klinčov. Všetci potom hľadali, ktorí kliniec zatĺkol prvý*“ (Sloboda, 1968, s. 116).

Oni, teda Urbanovi spolubývajúci, majú právo v prípade výhry dať sa ostriať. Iným príkladom je chorvátska pieseň, ktorú spieva opitý Urban, pričom pochoduje („*Oriše, oriše, na visokoj škáji, / k tebi hľadím plákat, / keď ma frajír šáji*“ (Sloboda, 1968, s. 163)). Bizarnosť ako prekročená miera pravdepodobného sa u Slobodu vyskytuje programovo a je jedným z princípov tvorby textu.

Literatúra:

- BERGSON, Henri. 1966. *Smiech*. Bratislava : Tatran, 1966. 152 s.
- BÍLEK, Petr A. 2003. *Hledání jazyka interperatace (k modernímu prozaickému textu)*. Brno : Host, 2003. 360 s. ISBN 80-7294-080-5
- BORECKÝ, Vladimír. 2000. *Teorie komiky*. Praha : Triton, 2000. 210 s. ISBN 80-86202-65-8
- BORECKÝ, Vladimír. 2005. *Imaginace, hra a komika*. Praha : Triton, 2005. 347 s. ISBN 80-7254-503-5
- Světě písmo*. 2007. Trnava : Spolok sv. Vojtecha, 2007. 1612 s. ISBN 978-80-7162-683-1
- SLOBODA, Rudolf. 2004. *Narcis*. Bratislava : Slovart, 2004. 270 s. ISBN 80-7145-941-0
- SLOBODA, Rudolf. 1968. *Uhorský rok*. Bratislava : Smena, 1968. 149 s.
- STANZEL, Franz K. 1988. *Teorie vyprávění*. Praha : Odeon, 1988. 321 s.
- ŠPAČEK, Jozef. 1998. Typy obraznosti u Rudolfa Slobodu a Petra Jaroša. In: *Literika*, 1998, č. 1, s. 35 – 40.
- PROPP, Vladimír Jakovlevič. 1928. *Morfologja skazki*, 1928.
- MIHALKOVIČ, Marek. 1991. *Sternovský Sloboda*. In: *Kultúrny život*, 1991, č. 8, s. 9.

Adresa autora:

Martin Benikovský
Katedra slovenského jazyka a literatúry
Fakulta humanitných vied
Univerzita Mateja Bela
P. O. BOX 263
Tajovského 40
974 01 Banská Bystrica
Slovenská republika
email: Martin.Benikovsky@umb.sk

KOMICKÁ INTERTEXTUALITA A PARÓDIA V SÚČASNEJ SLOVENSKEJ LITERATÚRE (V DIELE J. JURÁŇOVEJ, R. SLOBODU A P. HRÚZA)

Gabriela Mihalková, SR

Inštitút slovakistiky, všeobecnej jazykovedy a masmediálnych štúdií, Filozofická fakulta, Prešovská univerzita v Prešove, SR

Abstract:

The article tries to explain some literary practice concretely parody and citation (pars pro toto) in works of J. Juráňová, R. Sloboda and P. Hruží, which provides a relatively polemical allusive imitation of another literary production. A parody is an imitation of one poet (its subject, style, or some other target) by another for humorous, satiric or ironic effect. Parody and citation is often used to make social and political points.

Kľúčové slová:

intertextualita; citovanie; paródia; J. Juráňová; R. Sloboda; P. Hruží

1 Intertextualita ako zdroj komiky

Príspevok sa bude zaoberať verbálnou formou komiky, ktorá vzniká pri konfrontácii textu s iným textom v podobe ironického citovania alebo parodovania. Z hľadiska tematického vymedzenia pôjde predovšetkým o komiku kultúrnu, reflektujúcu literárne systémy (žánrové a štylistické kódy) pars pro toto zastúpené tvorbou Jany Juráňovej, Rudolfa Slobodu a Pavla Hruží.

Pre existenciu (a odlišenie) komického vôbec je nevyhnutná prítomnosť neutrálneho až vážneho (ako jeho pozadia). Práve v konfigurácii protikladných dvojíc vzniká v literatúre napätie (Borecký, 2005, s. 147), ktoré môže viesť k tragickému alebo komickému vyústeniu podľa zloženia a vzťahu binárnej opozície. Smiech funguje ako katalyzátor nastolenej tenzie medzi dôstojným a nevážnym, slávnostným a nízkym a komické možno tvarovať i na základe imitácie či citovania vážneho, vznešeného.

Ak sa predmetom imitácie, komickej deformácie stane text, potom v tomto metakomunikačnom procese dochádza ku (kritickej) sebareflexii literatúry vychádzajúcej z postmoderného (i biblického) poznania, že všetko tu už bolo, že všetko už bolo napísané („Nič nie je nové pod slnkom.“ Kazateľ 1,9). V slovenskej literatúre možno konštatovať prítomnosť zosmiešňujúcej sebareflexie literatúry od začiatku jej formovania, napríklad v diele Jána Chalupku *Bendeguz*, *Gyula Kolompos* a *Pišta Kurtaforint* či vo *Faustiáde* Jonáša Záborského.

Metatextové nadväzovanie sa v umení uskutočňuje viacerými spôsobmi, v rámci tohto príspevku sústredím svoju pozornosť na dva z nich: na citovanie a imitáciu, pričom jeden i druhý postup môže (ale nemusí) viesť ku komickému účinku. Komponovanie metatextov v postmoderne predpokladá zaujatie určitého postoja k prototextu. Citovanie aj imitácia smeruje buď k vyjadreniu obdivu, alebo k zosmiešneniu. Sformulovaním postoja sa pripisuje (ne)hodnota prevzatej tradícii, a keďže niet nič menej stabilného ako hodnota, pochopiteľne sa práve tá stáva často predmetom preverovania a irónie: „Směšné se rodí, představí-li se nám nějaká věc, kdysi uctívaná, jako podprůměrná a hanebná“ (Bergson, 1993, s. 59). Oblíbenost' uvedených postupov v literatúre spôsobuje túžba prekonať vzory a vyrovnat' sa s nimi zvlášť tým, že budú zosmiešnené (Skalička, 1968, s. 113).

Kým komickosť v prípade citovania vzniká po zmene/posune pôvodného kontextu, komickosť imitovaného textu sa dosahuje deformáciou jeho samotného.

Obrátením vysokého do nízkych polôh preverujú (pseudo)hodnoty v súčasnej slovenskej literatúre viacerí: Karol Horák, Jana Juráňová, Pavel Vilikovský (v zámernej konfrontácii s dejinami

vo forme paródie napríklad poviedkach *Slovo o Turčínovi*, *Slovo o Divnom Jankovi* v zbierke *Eskalácia citu*) a ďalší. Zvolili síce odlišné žánre i postupy, no všetci uvedení našli prototexty vhodné na ironické spracovanie v romantickom období, pričom Juráňová i Vilikovský použili aj prvky travestie založenej na zosmiešnení „vysokej“ literatúry, keď sa vznešená téma podáva prostredníctvom nízkeho štýlu (tento postup v *Slove o Divnom Jankovi* analyzuje ako mýtoborecký V. Barborík, 1992, s. 61 – 76).

2 Ironizujúce citovanie

Medzitextové nadväzovanie podľa A. Popoviča znamená výber z prototextu a Jana Juráňová v divadelnej hre *Misky strieborné, nádoby výborné* používa zjavné, reprodukčné a selektívne nadväzovanie, pohybujúc sa medzi citovaním až parafrázou (na rozdiel od Milana Lasicu a Júliusa Satinského v hre *Náš priateľ René*, ktorý uplatnili parodizačný postup). J. Juráňová využíva transpozičnú techniku (viac Bergson, 1993, s. 59 a ďalšie). Prevzaté texty (úryvky z korešpondencie Ľ. Štúra a A. Sládkoviča, z *Vlastného životopisu* J. Francisciho, z *Rozpomienok* J. M. Hurbana na Ľ. Štúra, ukážky z rečí a statí Ľ. Štúra a z textu J. Kalinčiaka *O literatúre a ľuďoch*) sa v okamihu ich citovania J. Juráňovou v inom kontexte dostávajú do súvislostí, ktoré odhaľujú ich odtrhnutosť od života (muži ich prednášajú ako bábky, busty, prípadne len ako fotografie a javiskové riešenie zdôrazňuje ich oddelenie od žien), svojou rétorickosťou a patetickosťou sa v korelácii s rečou žien pociťujú ako nenáležité, komické.

Po osobnom prehovore ženských postáv (Adelka Ostrolúcka, Anička Jurkovičová-Hurbanová, Marína Pišlová-Geržová, Antónia Sekovičová-Braxatorisová) nenasleduje replika mužského protagonistu, ale jeho citát, a tak sa to, čo doteraz bolo v centre záujmu, prestáva pociťovať ako súčasť relevantného diania, a hoci sa viacnásobne opakuje obraz písania, slová ostávajú slovami, nerealizujú sa („*Nežil s ľuďmi, písal im listy*“ (Juráňová, 2005, s. 69).). Juráňovej ženské postavy môžu reagovať a aj reagujú na prehovory mužov a ich komentár má hodnotiaci (zväčša zosmiešňujúci) charakter: „*Adelka: Chcel si streliť do nohy, alebo nechcel? Trafil, alebo netrafil? Kam mieril? A mieril vôbec?*“ (Juráňová, 2005, s. 70). Nesúrodosť replík, ktoré produkujú mužské a ženské postavy vo výslednej brikoláži, vyvoláva smiech ako reakciu na neriešiteľnosť ich inkongruencie (Borecký, 2005, s. 147).

Jana Juráňová pracuje s historicky, literárne tvorenou opozíciou popredia a pozadia, významného a nevýznamného či (ako to v prípade jej autorskej dielne očakávame) mužského a ženského (rovnaký postup zvolila J. Juráňová i v próze *Žila som s Hviezdoslavom*). Ich preskupovaním zvyrazňuje problematickosť tradície, vytvárania mýtu. V hre *Misky strieborné, nádoby výborné* presunom postáv opomínaných do ústrednej pozície a naopak redukciou postáv tradične relevantných len na fragmenty ich výpovedí (vo význame: ich život boli /len/ slová) dochádza k prehodnoteniu dôležitosti jedných i druhých. Juráňová mení proxemiku elevačným spôsobom, zhodnocuje to, čo inde/doteraz ostávalo nepovšimnuté, pripisuje hodnotu tým, čo sú mimo záujmu literárnej histórie (postavy manželiek a priateľiek), pričom ale zachováva ich dištanciu od sveta mužského v priestorovej i komunikačnej rovine hry. Mužské postavy, zbavené možnosti konať, odsúdené na prednášanie svojich názorov, sa stávajú v konfrontácii so ženským pragmatizmom a životaschopnosťou len karikatúrami svojich ideí. Muži sú izolovaní vo vnútri svojho jazyka a vyjadrujú vlastne to, čo Bergson (1993, s. 79 – 80) pomenúva ako komiku profesie, stav, v ktorom postava uviazne so všetkou ješitnosťou, okázalosťou, zatvrdnutosťou, strnulosťou vlastnou absolútnej identifikácii so zastávanou rolou. Citované texty Ľudovíta Štúra, Jozefa Miloslava Hurbana, Andreja Sládkoviča, Jána Francisciho v zmenenom kontexte pôsobia neprimerane, hoci majú byť reakciou na reč ženských postáv, túto funkciu nespĺňajú a odkrývajú tak neschopnosť

reflektovať inú rovinu života okrem tej svojej – vznešenej, idealistickej, nasmerovanej do budúcnosti národa (kolektívu nie jednotlivca).

Podľa H. Bergsona (1993, s. 77 – 78) je ideálnou komickou charakterovou vlastnosťou márnivosť a hlboká márnivosť mužských postáv Jany Juráňovej (okrem J. Kalinčiaka, ktorého špecifické postavenie zapríčiňuje práve nedostatok tejto vlastnosti a naopak schopnosť smiať sa aj sám zo seba) vychádza zo spoločenského života a ním je aj živená, ide o sebaobdiv, ktorý spočíva na obdive.

Jedinou aktívnou mužskou postavou v hre *Misky strieborné, nádoby výborné* je Janko Kalinčiak, ktorý bol dostatočne blízko Štúra, ale zároveň mu dokázal oponovať a hovoriť o ňom kriticky: „Kalinčiak: Písal som veselé príbehy a žil smutný život. Človek sa nesmie brať tak vážne ako náš Lajko, lebo... Adela: ... lebo si nevidí ďalej od nosa, spadne zo schodov a strelí si do nohy“ (Juráňová, 2005, s. 77). V *Miskách strieborných, nádobách výborných* sa tak realizujú dva uhly pohľadu na identický literárnohistorický čas – jeden zacielený dopredu s veľkolepými plánmi a ideálmi (Štúrov „*plamenný pohľad upretý do budúcnosti*“, (Juráňová, 2005, s. 82)) a druhý fixovaný na tu a teraz vníma toto projektovanie s ironickým odstupom. Reflexia tenzie medzi mužsko-ženským svetom nemá tragické vyústenie, ale rieši sa smiechom. Schopnosť (vy)smiať sa tomu, čo sa tvári nadradene, vedie v konečnom dôsledku k získaniu prevahy nad druhým (teória superiority Thomasa Hobbesa podľa Boreckého, 2005, s. 151).

Hra *Misky strieborné, nádoby výborné* predstavuje metatext, v ktorom J. Juráňová polemicky nadväzuje na romantickú literárnu tradíciu a pôvodné texty sémanticky a axiologicky posúva do polohy umožňujúcej ich ironickú reflexiu.

3 Parodizačné postupy

Paródiu možno definovať ako deformovanú imitáciu výrazových charakteristík (predovšetkým arteficiálnej) skutočnosti (nie samotnej skutočnosti, vtedy ide o karikatúru, porov. Valček, 2006, s. 259). Môže sa podieľať na revitalizácii literatúry a mať aktualizáciu funkciu. Parodizačné postupy zabráňujú stagnácii, udržiavajú literárne systémy v dynamickom procese neustáleho spochybňovania, preverovania adekvátnosti ich žánrových, štýlových, motivických charakteristík.

Paródia sa pokladá za jeden z relevantných znakov postmodernity, predovšetkým paródia literárnych tradícií (či vôbec poznania, múdrosti napríklad v poviedkach J. L. Borgesa), čím zotrúva v priestore imanencie. Často ide o parafrázovanie štýlu literárneho smeru, určité navrstvovanie, nadväzovanie, ktoré obsahuje posun (napr. jazykový) daného impulzu. Dochádza k synkretizácii tradičného a moderného, no vždy v komickom až konfrontačnom tóne cez narúšanie, degradáciu hodnôt, pričom sa využívajú postupy deformácie, mechanizácie a hyperbolizácie. Paródia je vždy výsledkom literárnej metakomunikácie a pomer medzi prototextom (či žánrovým alebo dobovým) a metatextom môže byť afirmatívny (humorný) alebo kontroverzný (satirický).

Paródia rovnako ako karikatúra zosmiešňujúco napodobňuje. Je novou interpretáciou, ktorá funkčne aktualizuje, ponúka i z hľadiska axiologických postulátov originál, na rozdiel od epigónskeho až gýčového bezduchého opakovania v napodobenine alebo adaptácii.

Paródia sa v súčasnej slovenskej literatúre vníma ako prostriedok či postup na vytvorenie komična alebo ako žáner. Výhrady voči označeniu paródie ako žánra vyplývajú z nemožnosti identifikovať taký súbor relevantných textov, ktorý by vykazoval modelové stylistické, tematické, kompozičné znaky (okrem jediného: zosmiešňujúceho odkazovania na svoj prototext), neexistuje teda invariant. Paródia sa ani nemodifikuje tak ako žáner v literárnohistorickom procese. Na dôvažok ani prototext nemusí záväzne paródii určovať formu, často dochádza práve k žánrovému posunu, preto v tomto príspevku je paródia pokladaná za postup.

Predmetom parodovania môžu byť žánre (homéricky epos v *Batrachomyomachii*, rytiersky román v diele *Don Quijote* alebo detektívka v knihe D. Kapitáňovej *Vražda v Slopanej*), jednotlivé motívy

(napríklad motívy historických próz Jána Kalinčiaka parodované v jeho *Reštavrácii*) i dobové znaky poetiky (Pavel Hruz: *Oči kuričove* či Ladislav Mňačko: *Súdrh Münchhausen*). Ďalšie rozširovanie vnímania paródie ako techniky komického napodobňovania čohokoľvek vedie k tomu, že ako paródia je v recenziách označované i to, čo napísal M. Kopcsay (*Mystifikátor, Domov*), P. Krištúfek (*Šepkár*), P. Macsovszky a D. Fulmeková (*Klebetoromán*) a ďalší, lenže potom možno pokladať za paródiu každú komicky deformovanú reflexiu doby, no parodizačný postup musí nutne odkazovať na svoj prototext vo funkčnom dvojhľase prózy.

Ak je komickosť výsledkom disproporcie, potom v oblasti genológie sú parodované také žánre, ktorých znaková ustálenosť umožňuje pracovať s rozporom medzi očakávaniami a ich skutočnou realizáciou v konkrétnom texte. V románe *Rozum* Rudolfa Slobodu sa verbalizuje toto napätie pri tvorbe. Nesúlad medzi vysokými zámermi pri písaní scenára („*Možno mám s tým scenárom preto také starosti, lebo chcem napísať niečo dokonalé, večné, ohromujúce, neprekonateľné, svetové a európske, slovom šok pre všetkých*“ Sloboda, 2002, s. 106.) a nepochopenie nápadov protagonistu, jeho skúsenosti s odmietnutím troch námetov sa pretavujú do postupného zľavovania z tvorivých cieľov v typickom slobodovskom prepojení s fyziologickým: „*Kedže som chorý, nemôžem dôkladne upratať. Preto máme blchy, preto nemôžem spať a preto nemôžem napísať dobrý scenár*“ (Sloboda, 2002, s. 269). Písanie o písaní scenára Don Juan zo Žabokriek nastavuje krivé, satirické zrkadlo životu postavy.

Hrdina Slobodových próz dosahuje vek, v ktorom sa predpokladá zhodnocovanie osobnosti cez produktivitu a pracovné uplatnenie sa, no „*nie je isté, či teraz v zrelom veku, keď mám konečne prinášať úrodu, nespravila zo mňa vľajšia pohroma v nemocnici človeka, čo sa už nespamätá zo svojich bolestí*“ (Sloboda, 2002, s. 106). Túžba po vlastnej sebarealizácii, originalite sa v pracovnom kolektíve nenapĺňa, netvorivé diskusie (v podaní postavy len „*jeden zo spôsobov ako obísť ozajstné ľudské problémy a ťažkosti*“ (Sloboda, 2002, s. 32).) vedú k rezignácii, skepse: „*Bolo pohodlnejšie myslieť si o sebe, že talent nemám. V takom prípade totiž nemám ani nijaké záväzky voči ľudstvu*“ (Sloboda, 2002, s. 70). Práca v socializme nadobúda rozmery pochybného napĺňania času a „*takýchto kolektívov je v ČSSR iste veľa: len sa udržujú na hladine, ale nič nové nevytvoria*“ (Sloboda, 2002, s. 33), z toho vyplýva hrdinov pocit zbytočnosti ako základný životný postoj (z nemožnosti sebauplatnenia nie z jeho nihilizmu).

Hrdina románu *Rozum* sa prispôsobí dobovému vkusu: „*Povedal som si, že národ si nezaslúži, aby mal dobré filmy, lebo aj tak sa mu páčia len gýčové a priemerné diela, a že si zbytočne robím ťažkú hlavu. Mám písať bez dajakého veľkého úsilia o dokonalosť*“ (Sloboda, 2002, s. 232) a napíše scenár ako paródiu – svojho tvorivého úsilia i vlastnej existencie a vzťahov.

Produktívny postup pre literatúru predstavuje paródia dobovo príznakových znakov poetiky v čase, ktorý vytvárajúc mýty (tak ako to robí romantizmus či socialistický realizmus) a deformujúc jazyk a štýl do neprirodzených polôh ponúka priestor na odkrývanie vlastného pátosu, pokrivení, pochybení. Paródia vyjadruje potrebu demystifikovať tradované obrazy a predstavuje katarzný proces, hlavne v prípade, keď je parodizačné úsilie nasmerované von z priestoru literárneho textu do literárneho života.

Parodizačná metóda je blízka i Pavlovi Hruzovi, o čom svedčí už jeho tvorba zo začiatku 70. rokov (*Slovenský dekameron* vydaný v roku 1993 pod názvom *Párenie samotárov* a rovnako i próza *Oči kuričove* vydaná až v roku 1996). Hruz už názvami kníh evokuje súvislosti s prototextami, a tak avizuje dominantnú stratégiu svojej narácie – paródiu.

V kompozícii svojich textov P. Hruz pracuje s výrazným zmyslom pre rytmus parodujúcim postupy už v literatúre použité: členenie *Okultizmu* na 14 seáns ako 14 novozákonných zastavení krížovej cesty, v *Párení samotárov* nadväzuje na členenie *Dekameronu* (v knihe *Oči kuričove*

rytmizujúcim spôsobom funguje motív dýz spolu s motívom mačky, ako dvojmotív majú i rámcujúce miesto v príbehu).

Kniha *Oči kuričove* odkazuje na svoj prototext – proletársku *Baladu o očiach topičových* J. Wolkra výberom identického priestoru kotolne, protagonistu robotníka – kuriča, tragického pracovného úrazu, ale Hrúz tieto znaky deformuje svojim hyperrealizmom, ktorý v podstate odporuje ideológii socialistického realizmu maskujúcej skutočnosť. Rozpor medzi skutočnosťou a jej interpretáciou v totalite zapríčinil, že bolo treba veriť výkladu nie realite (porov. Petřík, 1991, s. 127) a takýto nesúlad medzi zdaním a faktom vedie ku komickému efektu (cez reduplikáciu podľa Boreckého, 2005, s. 147).

Hrúz dovádza realizmus i v jazyku do absurdnosti spätným posunom lexikálnych metafor do ich pôvodného, referenčného, „realistického“, hmotného chápania: „Zapíšem si to za uši. Do najbližšej sprchy by to malo vydržať“ (Hrúz, 1996, s. 63). Hrúzovo použitie knižných slov či odborného prejavu za okolností celkom nevhodných je takisto zdrojom komického účinku (násobeného veľkosťou rozdielu medzi úrovňou lexiky a situáciou, ktorú opisuje): „Na ktoromsi zo slovenských Semmeringov viezol ktoréhosi z podnikových bohov, pod vplyvom odstredivej sily a zle zavretých dverí vypadol von, ale vo vedomí povinnosti ani na chvíľu nepustil volant a v nevýhodnej vonkajšej dráhe udržal prískokmi dištanc, za zákrutou opäť naskočil, zabuchol za sebou a čudoval sa, prečo spolujazdec po celú ďalšiu cestu mlčí“ (Hrúz, 1996, s. 13).

Hrúzova realistická metóda zobrazovania naráža na naračnú diskontinuitu, táto disproporcía vyvoláva tenziu z neuskutočneného stretnutia dokumentárne presných detailov predmetu rozprávania s ich časopriestorovou situovanosťou, Hrúz ju znejasňuje, rozptyľuje vo fragmentoch, využívajúc techniku náhleho strihu, ktorý sa uplatňuje bez akýchkoľvek signalizačných znakov. Navyše sa Hrúzov diskurz rozširuje vpádom prúdu vedomia s uplatnením iného narátora.

Parodujúc optimizmus socialistického realizmu s jeho cestou k pozitívnemu završeniu, Hrúz smeruje svoje rozprávanie k záverečnej katastrofe, ktorá však nie je výsledkom heroického sebaobetovania ako vo Wolkrvom prípade, ale viac náhody a nefunkčnosti (vzťahov i techniky) a neguje tak myšlienku napredovania (deštrukcia a chaos sú silnejšie než budovanie, poriadok). Oproti motívu vo Wolkrvej balade „*radostná svetla se rozsvěcují*“ ponúka Hrúz kontrastný: „*Žiarovka zablikala a zhasla*“ (Hrúz, 1996, s. 73). Wolkrvo svetlo a plamene v Hrúzovej próze napriek rovnakému priestoru kotolne absentujú („*Pol druhá zmeny boli bez šťavy a kúriť musel otec nebeský*“ (Hrúz, 1996, s. 73).) kvôli zlyhaniu techniky i ľudí orientovaných na napĺňanie vlastných (pudových či materiálnych) potrieb: „*Zabil potom dva dni, pokým zohnali, doviezli a vymenili transformátor. Ako vždy a všade žeriavnikom sa nedvíhali výložníky, viazačom chýbali laná s očkami, šoféri zapadávali v hline a montéri mali iných porúch nad hlavu*“ (Hrúz, 1996, s. 19). S rovnakým dešpektom pristupuje Hrúz i k idealizovanej postave robotníka, ktorý by mal všetko podradiť záujmu spoločnosti, tu sa akýkoľvek pokus o vytvorenie obrazu fungujúceho kolektívu končí neúspechom kvôli excentrickosti jednotlivcov (už v úvodnej scéne spoločného opekania explicitne: „*Potom sa poškriepili, pobili a rozišli nocou bez mesiačika*“ (Hrúz, 1996, s. 10).

Baladou o očiach topičových J. Wolker vyvoláva obraz (až fyziologického) spojenia človeka a jeho práce, v Hrúzovom prípade sa technika personifikačným spôsobom osamostatňuje, akoby nezávislá na človekovi koná proti nemu a človek v tejto konfrontácii prejavuje nie svoju nezlomnosť a odhodlanie, ale slabosť, bezmocnosť: „*Potom sa mašina zavrzla, trhlo ňou a zrazu sa prevrátila vo velebnom salte... Milan... hodil rukavice o zem, poskákala po nich a pobral sa z lekárnice napíť alpy*“ (Hrúz, 1996, s. 21). Exaktne realistický pohľad sa dostáva do rozporu s ideológiou aj v okamihu (komického) použitia jej lexikálnych klišé v dehonestujúcej situácii: „... a pri jednom zvlášť frajerskom príjazde mu odletelo koleso, uzemnilo do mokrého výkopu päť vzorných pracovníkov

stavebnej údržby, zrazilo komín na sklade milícií a odovzdávajúc moment zotrvačnosti sudom s opotrebovaným olejom, skrútilo sa do kľbka pod oknom hlavného inžiniera“ (Hrúz, 1996, s. 13).

Oči kuričove sú paródiou na výrobný román socialistického realizmu (podľa inštruktážneho autorského doslovu): v lexike oproti patetizmu oficiálnej ideológie stojí subštandard, v téme oproti budovaniu rozkrádanie, oproti optimizmu neustále hundranie, oproti hrdinovi spodina, keď komickú modalitu podčiarkuje Hrúz príznačným pomenovaním postavy, či skôr celým radom pomenovaní, využívajúc vetné priezvisko (Milan Nejejsa), /ne/súlady vecného významu a mena (majster Augustín Silný) alebo prirovnanie (Satanáš, Božko Lapaj – Klokaník – Kožtička).

Od začiatku Hrúzovho písania možno konštatovať prítomnosť parodizačnej intertextuality, v ktorej sa na rozdiel od Vilikovského ironizačného posunutia uprednostňuje hyperbolizácia až grotesknosť, v Hrúzovom prípade nie je podstatná experimentálnosť, exkluzivita tvaru, ale formulovanie axiologických defektov.

Kniha *Oči kuričove* Pavla Hrúza zostáva správou o tom, že sa až tak veľa nezmenilo: „*Ďalšia zastávka, opäť pred krčmou. (Staré zdedené pravidlo z furmanských čias.)*“ (Hrúz, 1996, s. 62).

Záverom

Ak je jedným zo štrukturujuúcich rysov komiky degradácia prijatých a akceptovaných noriem (Borecký, 2005, s. 156), potom paródia aj ironické citovanie predstavujú prostriedok prehodnocovania vžitých literárnych (poetologických, štýlových, štylistických, žánrových či širšie genologických) noriem. Vonkajšiu, spoločenskú nekomunikatívnosť kompenzuje vnútorná metakomunikatívnosť literatúry, ktorá sa tak presvedča o svojom živom, stále pulzujúcom organizme. Účinnosť paródie (či širšie intertextuálnych postupov) ako zdroja komiky sa v čase mení vzhľadom na odlišný recepčný kontext. Ak má paródia „vyvolávať pocit kontrastu s parodovaným dílom vytvárením stálego napätia medzi oboma“ (Skalička, 1968, s. 119), no stálosť, pretrvávanie napätia predstavuje najväčší problém tohto postupu, lebo časom spravidla dochádza k oslabeniu jeho účinku, zo živej percepčnej skúsenosti totiž vypadávajú zväčša práve tie texty, ktoré sa stali predmetom parodovania, a teda akoby práve ono parodovanie disponovalo prostredníctvom označovania neprimeraného či až neestetického očistnou funkciou.

Parodovanie i ironické citovanie je vždy axiologickou záležitosťou, cez tieto postupy sa znovu preverujú hodnoty a nastoľujú sa otázky /nad/časovosti umenia vo svete, ktorý sa snaží formulovať trvácne súde.

Literatúra:

- BARBORÍK, Vladimír. 1992. Mýtoborectvo a noetická skepsa v slovenskej próze (Pavel Vilikovský. Slovo o Divnom Jankovi). In: *O interpretácii umeleckého textu 14*. Nitra : Pedagogická fakulta v Nitre, 1992, s. 61 – 76. ISBN 80-85183749
- BARBORÍK, Vladimír. 2000. *Pavel Hrúz (... a dielo)*. Bratislava : Kalligram, 2000. 161 s. ISBN 80-7149-273-6
- BERGSON, Henri. 1993. *Smích*. Praha : Naše vojsko, 1993. 96 s. ISBN 80-206-0404-9
- BORECKÝ, Vladimír. 2005. *Imaginace, hra a komika*. Praha : Triton, 2005. 347 s. ISBN 80-7254-503-5
- HRÚZ, Pavel. 1996. *Oči kuričove*. Liptovský Mikuláš : Transcius, 1996. 80 s. ISBN 80-7140-092-0
- JURÁŇOVÁ, Jana. 2005. *Misky strieborné, nádoby výborné*. Levice : Koloman Kertész Bagala, člen L. C. A. Publishers Group, 2005. 92 s. ISBN 80-89129-55-2
- PETRÍK, Vladimír. 1991. Paródia na reálny socializmus. In: *Slovenské pohľady*, 1991, č. 4, s. 126 – 127.

PETRÍKOVÁ, Martina. 2007. Od tragického k ironickému v dvoch prózach Jozefa Cígera Hronského. In: *Teória umeleckého diela 2*. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2007, s. 87 – 97. ISBN 978-80-8068-672-7

PETRÍKOVÁ, Martina. 2009. O spontaneite života v umení. In: *Slovo a obraz v komunikaci s dětmi*. Ostrava : Katedra českého jazyka a literatury s didaktikou, Pedagogická fakulta Ostravskej university v Ostrave, 2009, s. 270 – 276. ISBN 978-80-7368-765-6

POPOVIČ, Anton. 1973. Model literárnej komunikácie a preklad. In: *Literárna komunikácia*. Martin : Matica slovenská, 1973, s. 163 – 177.

SKALIČKA, Jiří. 1968. Problémy parodie jako žánru a její specifické rysy v české literatuře. In: *Sborník prací jazykovědných a literárněvědných*. Praha : Palackého universita v Olomouci, 1968, s. 113 – 120.

SLOBODA, Rudolf. 2002. *Rozum*. 2. vydanie. Bratislava : Slovart, 2002. 304 s. ISBN 80-7145-655-1

VALČEK, Peter. 2006. *Slovník literárnej teórie*. 2. vydanie. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2006. 351 s. ISBN 80-89222-09-9

VILIKOVSKÝ, Pavel. 1989. *Eskalácia citu*. Bratislava : Tatran, 1989. 264 s. ISBN 80-222-0065-4

Adresa autorky:

Gabriela Mihalková

Inštitút slovakistiky, všeobecnej jazykovedy a masmediálnych štúdií

Filozofická fakulta

Prešovská univerzita

Ul. 17. novembra 1

08001 Prešov

Slovenská republika

email: gmihalkova@gmail.com

PODOBY KOMIKY V SEDLÁKOCH

Darina Auxová, SR

Katedra slovenského jazyka, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, SR

Abstract:

Functional use of phraseology in Sedláci is intentional to such an extent that the phraseology become build-up unit of the work but the author does not try to somehow formally segregate phrasemes. In general Štefan Moravčík uses phraseology in two ways; by relying on own characters of the phrasemes (expressivity, figurativeness and the resulting connotations) or by updating phraseological units to accentuate the text and the result is a comic text.

Kľúčové slová:

komika; frazeologické jednotky; polysémia; antonymia

Podoby komického, humoru a smiechu v živote človeka sú rôzne. Chcené a úmyselné. Náhodné a nútené. Smiešne. Paradoxné. Komika zasahuje naše city, pocity, preniká našimi zmyslami, obchádza nás, sme jej obeťami v dobrom aj v zlom, sme jej aktérmi. Život poskytuje veľa námetov, ktoré môžu byť komicky stvárnené. Medzi samotnou komikou (situačnou, jazykovou, chcenou, nechcenou) nie je až taký veľký rozdiel. Rozdielny je spôsob jej prijatia. J. V. Bečka píše: „Komiky nechténé, t. j. takové komiky, ktorou komický objekt nechtěl způsobit. Komická osoba je tu skutočným objektom komiky, její obětí. Smích takovou komikou vzbuzený je pro objekt značným ponížením. Komika však může být i chtěná, úmyslná. V takovém případě komická osoba předstírá, hraje komické situace. Tak je tomu na divadle, ve filmu, v cirkuse a také v životě. Člověk takto hrající není objektem komiky, nýbrž jejím subjektem. Smích komikou vzbuzený není komickému subjektu pohanou, nýbrž naopak jeho odměnou. Smích zde totiž nepostihuje toho, kdo komiku hraje, ale to, co komik hraje. Je výsměchem nikoliv osobě, nýbrž komickým vadám a slabostem lidským, komickým typům lidí. Komika zasahuje chování, gesta i mimiku, ať už se projevují v situacích jedinečných, anebo se stále vracejí jako zvyk nebo trvalý rys povahy a samy pak komické scény způsobují. Z toho plyne, že i řeč může být pramenem komiky, a to právě tak řeč mluvená, jako řeč psaná“ (Bečka, 1946). Práve o tento typ komiky, komiky písanej, nám v tomto príspevku pôjde. Pokúsime sa na malom priestore poukázať na komické situácie a ich spôsoby stvárnenia tak, ako ich podáva Štefan Moravčík v diele *Sedláci*.

Štefan Moravčík patrí k autorom, ktorý subjektívnym štýlom prezentovaným vo všetkých jazykových rovinách narúša ustálené stereotypy, čím sa stáva jeho tvorba maximálne štylisticky príznaková. Jeho tvorivý postoj spočíva v hre s jazykom, ktorý je často na hranici únosnosti jazykovej kultúry. Odhliadnuc od synkretizmu štýlových vrstiev štýlová norma, ktorú vytvára Moravčík svojou kreativitou, je taká uvoľnená, že v mnohých prípadoch máme pocit, ako by sme neprichádzali do styku s umeleckým štýlom a tvorbou preň príznačnou. Narúšaním ustálených jazykových foriem v obrazných a ustálených jazykových prostriedkoch vzniká napätie medzi autorovým tvorivým prístupom a samotným formálnym vyjadrením textu. I napriek vzniknutému napätiu text nesie v sebe kvalitatívno-kvantitatívne výpovede, ktoré dosahuje experimentálnym používaním štýlém prevažne z okrajových periférnych štylistických mikroparadigiem a makroparadigiem (používanie neologizmov, okazionalizmov, frazém na miestach, kde by sme to neočakávali). Tento tvorivý prístup k zobrazovanej realite, porovnávanie ideálneho so skutočnosťou (čo je aj prostriedok vzniku humoru), je v konečnom dôsledku zárukou svojského, ale kvalitného humoru v Moravčíkovom

diele. Ide o transcendentálny pohyb jednotlivých jazykových prostriedkov medzi štylistickými vrstvami, ktorý umožňuje sémantické posuny v rámci jednej jazykovej roviny.

Moravčíkovo¹ dielo je úzko a intenzívne späté s ústnou slovesnosťou, do ktorej neodmysliteľne patria frazémy. Fungovanie samotných frazém v Moravčíkovom texte ponúka niekoľko nových postupov na ozvláštnenie textu, v ktorých silno dominuje aktualizácia frazém. Moravčík, popri potrebných literárnych kompozičných postupoch a tendenciách príznačných pre dobu jeho tvorenia, využíva originálne lingvistické a štylistické prostriedky, ktoré uplatňuje v jeho tvorivom zámere usúvzťažnenom s vydavateľskou praxou a strategickým prepojením leitmotívu s hrou s jazykom, čím zvýraznil intertextualitu a kontextovosť slova. Moravčíkova schopnosť prepájania mimojazykových skutočností a následné začlenenie do textov v podobe aktuálne príležitostnej motivácie, respektíve výstavba textu s aktualizovanými jednotkami, ktorých imanentná vlastnosť a schopnosť nadobúda jedinečný zmysel v závislosti od bezprostredného kontextu, do ktorého sú vsadené, vyplýva zo samotných kompetencií jazyka a to nielen v závislosti od textu, resp. na ňom (na myslí máme výpovedné kompetencie jazyka a textu a funkčnú zviazanosť frazém s konkrétnymi životnými situáciami, v ktorých sú použité),² ale aj z neočakávanej kombinácie jednotlivých slov a špecifickom spôsobe podania spomenutých jednotiek. Takto Moravčík vytvoril jadro príbehu na báze malých folklórnych jednotiek v prepojení s existenčnou skúsenosťou, ktoré sa odráža v podobe nadstavovaných mnohovýznamových slov a v domýšľaní frazém, čím dosahuje humorné situácie.

Frazéma pre svoje vlastnosti, ktorými disponuje, je výborný humoristický, ale aj výstavbový a kompozičný prvok v texte.

V. Obert píše: „Uplatnenie frazeológie v literárnom diele je mnohotvárnym a funkčným štylistickým a kompozičným autorským prístupom k prehĺbeniu umeleckej stránky literárnej výpovede“ (Obert, 1987, s. 152).

Ak sa bližšie pozrieme na mnohorozmernosť frazém, myšlienkovú bohatosť a hĺbku, široký tematický záber, etický náboj, výpovednú hodnotu, poetické majstrovstvo obrazu, expresivitu, humor a ďalšie vlastnosti, ktoré charakterizujú ich polyfunkčný rozmer, získame stručný a zároveň globálny popis samotných textov, ktoré predkladáme.

Na ozrejenie je však dôležité pripomenúť niektoré základné vlastnosti frazém. J. Glovňa za hlavný znak frazeologickej jednotky pokladá obraznosť, ustálenosť formy a obsahu. Dôsledkom aktualizácie frazeologickej jednotky je popretie integrity frazeologickej jednotky, izolovanie a osamostatňovanie jednotlivých komponentov. Tie sú chápané ako prostriedky pravidelného jazyka, a takto zapájané aj do textu. Pri aktualizovanom využívaní frazeologickej jednotky sa vychádza z celkového významu, často sa však nerešpektuje jeho celistvosť a viazanosť, motivovanosť.

Frazeológia sa používa zástupne, niekedy ide aj o fikciu frazeológie, autor sa spolieha na to, že čitateľ si pôvodný význam frazeologickej jednotky automaticky vybaví a spojí ho s významom aktualizovaným, ktorý je začlenený do frazeologickej jednotky mechanicky. Pre aktualizované modifikácie frazeologickej jednotky je charakteristická samoučelnosť. Prioritná je snaha zaujať formálnou nápadnosťou a provokatívnosťou. Verbálny kontext narúša obraznosť frazém, čím rozkladá ich idiomatický význam tak, že ho príjemca recipuje doslovne, vtedy ide o aktualizáciu, parafrázu, ale aj o súčasné doslovné chápanie frazém. Najčastejšie to prezentuje na vtipoch. Aby došlo k aktualizácii frazeologickej jednotky, treba ju zasadiť do takého kontextu, ktorý disponuje

¹ Z prežitej skúsenosti na rodnom Záhori napísal Štefan Moravčík niekoľko diel, okrem iného i dvojdielny román *Sedláci* (I. diel 1988, II. diel 1992), ktorý je svojráznym obrazom života roľníka tohto regiónu v posledných desaťročiach. Vo svojom diele čerpal predovšetkým z ľudovej slovesnosti Záhoria na dokreslenie situácií a vystihnutie života sedliakov.

² Porovnaj: „Funkčná sila zvratu sa vždy novo sýti naliehavosťou situácie“ (Miko, 1989, s. 102); „Frazeologizmus sa funkčne živí zo situácie. Z nej čerpá svoju funkčnú relevantnosť“ (Soták, 1989, s. 22).

prvkami, schopnými dekomponovať obrazný význam. Ide o zámernú (funkčnú) semiózu paralelného fungovania oboch významov. Prostriedky rozkladania nazývame signalizátormi. V ústnej realizácii majú vlastnosti suprasegmentálnych javov. Glovňa hovorí o troch základných polohách vzťahu frazémy a kontextu:

- Frazéma je vsadená na začiatok textu v pôvodnom, neaktualizovanom význame. Jej obraznosť sa postupne rozkladá, na konci textu je signalizátor dekompozície.
- Opačný prípad reprezentujú tie vtipy, v ktorých sa v linearizačnej štruktúre uvedie najprv doslovný význam frazémy, t. j. príjemca dešifruje spojenie ako voľné, neobrazné. To sa však ďalším kontextom a jeho signalizátormi premení na frazému s pôvodným obrazným významom. „Oživená“ frazéma – pozitívne expresívna nadobúda v kontexte nasledujúceho vtipu negatívny étos.
- Do tretej skupiny zaraďujeme také typy, ktoré umožňujú dvojakú interpretáciu frazém súčasne, a to figuratívnu (obraznú) i doslovnú. Obe interpretácie sa vzájomne obohacujú, sú zdrojom pointy (Glovňa, 2002, s. 63 – 67).

J. Jodas hovorí: „Při aktualizacních obměnách frazeologické jednotky bývá často závažným způsobem zasažena samotná jejich struktura a důsledkem toho pak pochopitelné bývá nelogičnost, nesmyslnost, popř. násilnost stylizace, doprovodným efektem příslušných operací bývá nechtěná komičnost a absurdnost některých výroku, často při tom dochází k nežádoucí konkretizaci významu, k defrazeologizaci, tedy popření konstitutivního rysu samotné frazeologie“ (Jodas, 1993, s. 194 – 200).

Podľa F. Mika (1989) jazyk možno vnímať ako esteticky tvárny materiál a tiež ako diferencovaný prostriedok vyjadrenia. Umelecké dielo je tak postavené na polarite medzi estetickou hrou a vyjadrením životného zážitku.

Vo všeobecnosti môžeme povedať, že komika pramení zo situácií, do ktorých sa postavy cieľavedome, zámerne, mimovoľne alebo nechtiac dostávajú, z neželaných, príjemných i nepríjemných, viac-menej očakávaných i neočakávaných, samozrejmych i prekvapujúcich situácií a okolností atď. Využívanie prostriedkov situačného humoru korešponduje bezprostredne s kompozičnou výstavbou diela. Oplyvňuje postupnosť deja a dodáva mu príznakový charakter. V odkrytých súvislostiach existuje situačná komika ako špecifické usporiadanie kompozičných prvkov a postupov, ktoré vyvoláva v čitateľovi humorné pobavenie. Je priamo úmerné „šírke“ rozchodu medzi skutočným a predpokladaným, fingovaným, vymysleným dejom, stavom a pod.

Humor a komické je prítomné všade. Pokiaľ život prináša smiešne zväčša spontánne, v umeleckej praxi sa vyskytuje vo všetkých jej podobách. Raz prináša uvoľnenie, inokedy je zdrojom poznania.

Komika, tak ako ju väčšina z nás pozná, je určitým výrazom, postojom k univerzu, k jednotlivinám, ale aj k sebe nielen ako k subjektu, ale aj ako k objektu. Je spôsob hodnotenia toho, čo vzniká z bytia a pre bytie. Hodnotíme slovne, mimikou, gestom. Porovnávame ideálne a reálne, očakávané a náhodné, minulé a prítomné, svetské a klerikálne, súčasné a tradičné. Tým, že porovnávame, zároveň aj hodnotíme, sumarizujeme, robíme určité sudy, závery, často aj prostredníctvom krátkych jazykových foriem. Vyjadrujeme postoj k danej veci slovne alebo prostredníctvom činov a slov. Veľkých alebo malých. Často aj komických. Podľa Boreckého (2000, str. 45 – 46) môžeme hovoriť o určitých príčinách vzniku komického: Prvá teória sa opiera o SUPERIORITU (prevahu, nadradenosť). Druhá hovorí o INKONGUERENCIÍ (nesúrodosť prvkov) a tretia teória vychádza z RELAXÁCIE (pretlaku a uvoľnenia). V teórii superiority sa tvrdí, že podstatou komiky je získavanie prevahy jedného nad druhým zosmiešňovaním, resp. ponížením toho druhého. Ide o akýsi prejav útoku formou satiry a irónie. Termín inkongruencia je vyjadrením názoru, že komické je výsledkom vzájomného pôsobenia kontrastných vecí. Významnú úlohu tu hrá neuskutočnenie očakávaného, kontrast a konflikt. Relaxácia je skôr prejavom slobody, ktorá hľadá

cestu k uvoľneniu. Ide skôr o psychologizujúci výklad (táto teória sa spája s Freudom) komickosti, ktorý stavia na koncepcii prebytočnej energie, napätia a uvoľnenia, pocitu slasti pri rozuzlení, pointe príbehu.

Zaujímavá je téza M. Ivanovej-Šalingovej (1964) týkajúca sa charakterového (osobného) humoru, podľa ktorej býva často kombinovaný so situačnou komikou. Obidva spôsoby, vyvolávajúce dojem komického, sa v umeleckom diele výdatne striedajú.

Ďalším prostriedkom, pomocou ktorého sa dotvára humorná stránka textu, je jazykový prejav (rečový, slovný humor). Jazykový humor môže byť slovný, pričom autor využíva hláskovú, tvarovú podobu slov, ďalej sa môže viazať na spojenie slov, na frázy, na vetné i nadvetné celky i na kompozičné postupy. Jazykový humor sa obvykle nerealizuje v izolovaných častiach textu. Naopak, veľmi často sa vyskytuje spolu s inými druhmi humoru.

Možnosť spájať slová do vzájomných vzťahov prostredníctvom foriem a obsahov, a tým vytvárať asociácie medzi novými jazykovými významami, umožňuje práve sémantika jazyka a pre ňu tak príznačná polylexia a polysémia:

„Všetci opatrno narábajú s Vendelom, boja sa ho ako boľavého zuba. Len ho nedráždiť! Aby sa nenalúmal, nenacengal, nenacecal, nenaslopal, nenamazal, neožral, aby nebol na mol, opitý jak snop, nadrátkovaný, nametený, nabumbotany, nacenganý, nalizany, nacápaný... Už aj tak veľa pohárov vysušil, je v ružovej nálade, už je chytený, má pod čapicou, už je jak „pampeliška“... Zmokol znútra, čoskoro bude „jak gula“, „jak bomba“, pod parou... Človek je len tráva, motýľ, čo sa hráva s hračkami. Z ničoho nič zatrasieš krpami, hneď si hore bradou. Vystrieš sa, natiahneš a je po tebe. Odovzdáš dušu bohu, žene peniaze a odídeš do vonných záhrad, do večných lovíšť. Pohráš sa trochu s panenkou, s cingilákom a natiahneš brká, otrčíš kopytá, pánboh ťa povolá. Zhasne ti svieca života, ktorá tak divo blčala, ospalo sa triasla, mihotala. Smrť ťa vezme do tanca, teba – stroskotanca, nezoderieš sa ako vrece. So svetom sa rozlúčiš, dušu bohu poručíš, zavrieš oči naveky. Bude po speve – vrany nad tebou nezakváču.“

(Moravčík, 1997, s. 111 – 112)

„Cítim ho vo dne v noci, voľajaká krutá laba mi ho mága a tým platím za mrazivé čisté zhluky farieb, svetiel a bludov v mojej duši.“

(Moravčík, 1997, s. 141)

V tomto prípade ide o originálny a neprehliadnuteľný štylistický prostriedok na kumuláciu synonymického radu viažuceho sa k štylémam opiť sa a zomrieť. Expresívnu intenzitu autor dosiahol aj vďaka textovej kondenzácii, ktorá sa realizuje v rámci jedného odseku.

Významový protiklad, gradáciu kontrastu celej formálnej a významovej jednotky v diele *Sedláci* dosiahol Moravčík sémanticky protirečivými a formálne odlišnými lexikálnymi jednotkami: antonymami.

Protikladné hodnotenia a opozitné vlastnosti sa v umeleckom texte *Sedláci* vyskytujú v zoskupených dvojiciach, ktoré sa viažu k temporálnosti, časovosti a priestorovosti deja, ale ja iných okolností.

Štylistické majstrovstvo sa prejavuje najmä na funkčnom založení, na spôsobe spájania frazeologických jednotiek. Myslíme tu na používanie variantov jednotlivých fráz, na používanie fráz v rôznych významových odtienkoch, na obmieňanie, rozvíjanie fráz a pod. Predovšetkým zvýrazňuje, podčiarkuje obsahovú alebo emocionálnu stránku fráz tým, že ich autor hromadí, radí vedľa seba alebo najrozmanitejším spôsobom kombinuje. Zaujímavý je pritom i spôsob zaraďovania frazeologických jednotiek do reči osôb i do autorskej reči.

Humornosť dosahuje autor výberom takých frazeologických spojení, pre ktoré sú charakteristické tieto črty: emocionálnosť (s ňou spojená obraznosť), ľudovosť, ale aj celonárodný rast, formálna šírka v porovnaní s jednoslovnými pomenovaniami, ale predovšetkým ide o funkčné zaťaženie a na spôsobe spájania frazeologických jednotiek do kontextu.

Tým, že Moravčík exponuje jazyk do popredia, dosahuje jeho vyniknutie. Stavia ho tak do nadradenej pozície oproti chudobnejšej kontextovosti (absentuje celosťnosť a komplexnosť výpovedí, ktoré sú nesytemovo radené a vytvárajú tak eliptické časti v textoch, ktoré do určitej miery taktiež vytvárajú komickosť príbehov). Jazyk je tu ako prazáklad existencie. Moravčík sa s ním hrá a tvorí nové synonymá, neologizmy, okazionalizmy, asociácie, kritické sentence, minipríbehy a i. Pomocou jazyka dosahuje, že všetky vyššie uvedené štylistické obrazné prostriedky sú satiricky i humorne nadľahčené.

Dištinktívnym znakom textov komického zamerania je ich humoristické zafarbenie. M. Ivanová-Šalingová toto špecifikum charakterizuje: „Humoristické zafarbenie textu predstavuje špeciálny charakter textového zafarbenia a závisí od určitých postojov, postupov a prostriedkov, ktoré spôsobujú toto humoristické zafarbenie. Humoristické zafarbenie textu, literárneho diela a pod. treba považovať za jeden typ slohového zafarbenia, závislého od ideovej, obsahovej roviny, od jazykovej stránky umeleckého diela i od kompozičnej zložky literárneho diela“ (Ivanová-Šalingová, 1964, s. 176). Humoristické zafarbenie diela je súhrou humoristických i nehumoristických prvkov textu. Samozrejme, jeho kvalita a kvantita nemusí byť vždy rovnaká. Hlavným zdrojom komiky v humoristickom texte býva zväčša situačný, charakterový a jazykový (slovný, rečový) humor.

Frazémy v *Sedlákoch* slúžia ako prostriedok na vytvorenie humoru,³ ktorý u Moravčíka prechádza často do irónie, satiry, paradoxu a absurdnosti.

„Kostolník bol do pánaboha zamilovaný ako kôň. Boh bol obor, ale rafinovaný, na hlavnom oltári tichúčko učučkaný k sviatosti najsvätejšej.“

(Moravčík, 1997, s. 215)

„Pomedzi doštičky videl celý horný koniec, celú dzedzinu. Olší ležalo pred ním ako na dlani. Ako mulica ťahala sa ním jedna ulica. Orechy mu zakrývali výhľad na zákrutu pred Kovármi, kade sa vchádzalo do pažeráka tej hlavatej mulice. Tak už mrmotali kombajny, barbari stáli pred bránami... voľačo prasklo vo vzduchu, z ničoho nič vzniklo niečo fantastické.“

(Moravčík, 1997, s. 215)

Najčastejším prostriedkom z ustálených obrazných pomenovaní v Moravčíkovom diele *Sedláci* je prirovnanie:

„Hrajú na nich všetky žilky. Ťuki – ťuk! S mlaskotom vychutnávajú svoju dužinatú silu, zdravie tvrdé ako kopyto. Som zasiahnutý do špiku.“

(Moravčík, 1997, s. 131)

„Dívam sa na kus nemilého ošklbaného mestečka ako teľa na nové vráta. Dojemný to pohľad, keď sa mláďa, vyceperené, vyhnané postaví a díva sa na traslavých nohách. Je veľa múdrej surovosti v prísloviach, mnoho nepríjemnej, škreklavej pravdy. Príslovia škrejú. Každé má dômyselný bachor, do ktorého sa pohodlne vmestí divý sedliak, mlátiaci ženu vidlami. Každé príslovie má zároveň miesto pre vemeno dojatia pre smrť

³ Známý je príklad z minulosti a Kalinčiakovo dielo *Reštavrácia*.

lastovičky. Aj Vendela s Albínou, dva žeravé protiklady, spájaj iba mastný remeň príslovia, štiplavá ohlávka každodennosť.“

(Moravčík, 1997, s. 139)

Moravčíkov text je do značnej miery poznačený expresívnosťou. Expresivita ako protipól k nociónálnemu vyjadrovaniu, považujeme za význačný element štylistickej výstavby textu či už inherentným, alebo adherentným spôsobom. Moravčík v plnej miere využíva silu slova, jeho výpovednú hodnotu a všetky atribúty, ktoré slovo v texte nadobúda tým, že vstupuje do vzťahu s inými jednotkami na realizáciu komunikačného zámeru. Vďaka emfatickému výberu lexikálnych a výstavbových prvkov v diele Moravčík dosahuje istú zážitkovosť, ktorá presahuje až do samotných potenciálov expresivity výrazov.

„Tušil, že starý honvéd len preto prežil, že sa vedel zašit: do kríčka, do jamy, starej babe pod sukne, ani tam len nemukne... Mne budeš rozprávať! Taký si bol maličký, že by si sa ľahko vmestil mamke do náručia.“

(Moravčík, 1997, s. 14)

*„Šak máš nohy jak slon“ kričala Albína.
„A ty máš jak piščelky!“ hundral Vendel.
„Jak piščelky, ale roboty mosá narobit vjec ja tý náhňety veliké...“*

(Moravčík, 1997, s. 20)

Expresívny náboj v lexémach, ktoré zvolil Moravčík ako výstavbový prvok, je veľmi naturalistický, slová sú názorné a spolu s vysokou frekvenciou ich výskytu sa dosahuje veľmi silný účinok na čitateľa. Bohato zastúpená inherentná a adherentná expresívna lexika nesie v sebe kladné a záporné citové zafarbenie pri vytváraní percepčných podnetov a asociácií spolu s využitím deminutív, eufemizmov, ale aj vulgárnych slov.

„Tak len ďalej, vzácní páni, nevidaní, nevítaní! On váš už čaká, miláčik môj milý, čertisko chľpatý. Už mu žeravejú kopýtko. Bystrý je ako rybička, chudák, ani nevie čo by od bujnosti robil. Len choďte tam, do jamy levovej, nech si na vás pomaškrtí. Škoda, že ste neprišli skôr... Paškristus! Dobrého večera!“

(Moravčík, 1997, s. 20)

„Boha ti, Bože, veď je vojna! Závidíš mi, že neťahám za sebou črevá voľakde vysoko v horách?“

(Moravčík, 1997, s. 173)

„Starý Hašura si šikovne vybral pečený zemiak, stlačil ho ako panenskú buchtičku, pod rapavou kožkou sa rozvalilo cukrové prepadlisko, hotová jama hodová, mňam! Čurky-murky, fuk do dúrky! Máznuť tam oškvarkovej masti - už má vojak čapicu! Bože, to je dobrota, ako svatá Dorota!

*– Tý, k*rvy, to rušá! – zahrešil Jakub, keď rádio zacvrlikalo cvrčkovitým crkotom.*

– Daj po rici až mu vylecí.

*Mašina dostala ‚pjascú po čele‘ a trochu a umravnila. Rozkročil sa v nej hlavatý Londýn a veľmi sa hneval, falut, ale inak to bol slušný človek. Ani raz nepresekol, nespomenul nadarmo ani Boha, ani k*rvu, ani nič zaujímavé, čo na tomto svete jest.*

– Pavle dzi ven kuknúť, esli nás ňejaké hójvado neposúchá, – zašepotal Jakubisko-kuláčisko (Aj auto si kúpil! Šoféroval na ňom tam doma, pod šopou... Dal zaň dvadsaťtisíc Šiškovi z Gajár, to bolo veľmi veľa peňazí. Ale sa v ňom veru ani raz neviezol;

strčil pod šopu, sliepky mu na ňom robili nezdobu a šoférom bol kohút. Kikirikí, si ty Jakub somárisko preveliký! Zodral si sa – a načo?)

*– Čo sa s*reš, keď sa vezeš? Poslúchaj, už to funguje.*

– Áno, bratia doma! Tyrani, bratia drahí, mávajú zvláštnu duševnú chorobu, mániu. A síce tú, že sa domnievajú, akoby im bol každý človek nepriateľom a číhal im na život... Starý Hašura sa mykol. Aj jeho prenasledovala takáto mánia. Praskol po synovi Vendelovi stoličku, keď ho v noci zobudil z ťažkého morózneho sna. Vendel mal vtedy pätnásť, šiel si ukradnúť kus chleba, odliatť si, čerthovie čo - a starý nezaváhal. Hneď sa naňho vrhol, div ho nezabil. Ktovie, kde sa to všetko odohrávalo: na ruskom fronte, v krčme U obrezaného či na národnom výbore. Celý svet bol na jedno kopyto – a to kopyto starému Hašurovi búchalo na rozum. Vystrájal ako pomínutý, kopal a ničil, nadával ako sedliak za stodolou. Z kopytka si vyhadzoval ako starý faun, chytľavý, nemravný ako tie naše ženičky vo Viedni.“

(Moravčík, 1997, s. 201)

*„Okmasi! Všetko rýchlo pominie, aj to mäso v komíne... Láska sú štyri lúče, ktoré sa zažnú, a máš navarené, napísal jeden Múdry spisovateľ. Navarené, to áno. Hacafrcovej polievky! Na vyslovenie svojho veľkého žiaľu by potrebovala piatu nohu. Ako to tí starí čarodejníci všetko zvládli? Cicho, maci, došli taci. Aj s rozlúštením starej hádanky: Sedem rokov češ, sedem rokov hreš, sedem rokov strež - a potom zaplať tomu, kto ti to vezme z domu. Čí to vtáčik vylecel, čo mal v r*ci pérko, komu sa ty zalúbiš, malovaná cérko? Nemusela ani čarovať Vo meno Boha Otca žehnaný, na svatom krste Krstený, svatým menom požehnaný Jaňičku, nesuším ja túto soľ, toto drevo, ale suším tvoje meno, abys sa ty tak sušil, mučil, trápil, jojkal, tolkal. Prišiel vendel s mladým Huáholom, oprel bicykel o vráta a Albínu o stenu, hneď boli ohlášky. ‚Byu pjekný, muadý, včil je enem pjekný...‘ Za to, čo je preč, nedá žid ani zlámaný groš.“*

(Moravčík, 1997, s. 157)

Samostatne môžeme vyčleniť dva spôsoby komického zobrazovania skutočnosti – iróniu a sarkazmus. Podstatou irónie je vyjadrovanie záporu kladnou formou. Jazykovým prostriedkom autor poukazuje na určitý jav, stav, vlastnosť. Nevyjadruje ich priamo, núti čitateľa domýšľať si skutočný zväčša antonymický význam. Sarkazmus sa vo všeobecnosti považuje za horký výsmech, ktorý rúca všetky ilúzie o tzv. spoločenských ideáloch. Nebýva sprevádzaný úsmevom, ale skôr úšklabkom, opovrhnutím. Autor popisuje absurdné situácie, pričom sa nevyhýba pejoratívam a vulgarizmom (Ivanová-Šalingová, 1964, s. 176). Sarkazmus sa chápe aj ako vystupňovaná irónia (Žilka, 1987, s. 111). Je ťažké stanoviť hranice jedného a druhého prostriedku v zmysle tejto príznakovosti. Zdôrazňujeme, že humoristické prostriedky nevystupujú v izolovanej podobe, ale sa prostredníctvom ďalších postupov spájajú a vtlačujú textu nezameniteľnú komickú podobu.

Ozvláštnené sémantické výrazové prvky môžeme nazvať i Moravčíkovým dialektom, na základe ktorého tvorí svoj vlastný štýl (miestami príznakovejší ako príznakový, čím dosahuje na jednej strane oslabenie kultúrnych hodnôt estetického výrazu, no na strane druhej zvyšuje originalitu, ikonickosť a obraznosť výrazových štylistických prostriedkov), a tak funkčne rozvíja skryté sémantické štylistické vrstvy jazyka a dosahuje komickosť.

Prostredníctvom frazém sme poukázali na možnosti dosiahnutia komických situácií v *Sedlákoch*. V týchto malých formách ľudovej slovesnosti, v ktorých sú obsiahnuté múdrosti, zvyky, obyčaje vyskytujúce sa v regionálnom prostredí, Moravčík používa tzv. „jazyk v jazyku“. Treba však na záver pripomenúť fakt, ak má fungovať komický účinok frazémy, čitateľ musí poznať jej významy dokonale

a identifikovať frazému v texte (dvojplánovosť a dvojrozmernosť, resp. viacvýznamovosť frazém). Taktiež sme načrtli problematiku subjektívneho a objektívneho nazerania na komické. Prítomnosť inherentných a adherentných komických prvkov v umeleckom diele a ich rozpoznanie je v konečnom dôsledku subjektívnym nazeraním na realitu a jej ponímanie v intenciách komiky. Ide aj o jej rozšifrovanie a denotáciu, pretože komicky vykreslené situácie a príbehy v *Sedlákoch* sú v podstate pravdy sami o sebe, pravdy o nedostatkoch a o nedokonalostiach človeka.

Literatúra:

- BORECKÝ, Vladimír. 2000. *Teorie komiky*. Praha : Hynek, 2000, s. 45 – 46.
- GLOVNÁ, Juraj. 1993. Irónia v slovenskom paremiologickom fonde. In: *Frazeológia vo vzdelávaní, vede a kultúre*. Nitra : Vysoká škola pedagogická, 1993, s. 118 – 121.
- IVANOVÁ-ŠALINGOVÁ, Mária. 1964. Prostriedky a postupy humoru v próze štúrovského obdobia. In: *Z historickej poetiky I*. Bratislava : SAV, 1964, s. 176 – 210.
- MIKO, František. 1989. Frazeológia ako obrazná alternatíva vyjadrovania. In: *Aspekty literárneho textu*. Nitra : Pedagogická fakulta, 1989, s. 97 – 123.
- MORAVČÍK, Štefan. 1997. *Sedláci*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1997. 267 s. ISBN 80-220-0799-4
- OBERT, Viliam. 1987. *Frazeológia vo vyučovaní literatúry*, 1987, s. 152.
- ŽILKA, Tibor. 1987. *Poetický slovník*. Bratislava : Tatran, 1987, s. 111.

Zdroje:

- BEČKA, Josef Václav. 1946. Komika a humor v jazyce. In: *Naše řeč*, roč. 30, 1946, č. 4 – 5. Dostupné na: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=3959>

Adresa autorky:

Darina Auxová
Katedra slovenského jazyka
Filozofická fakulta
Univerzita Konštantína Filozofa
Štefánikova 67
949 74 Nitra
Slovenská republika
email: dauxova@ukf.sk

VILIAM KLIMÁČEK – DOCTOR HUMORIS CAUSA

Martin Boszorád, SR

Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, SR

Abstract:

Comic is a fundamental, constitutive element of Klimáček's auctorial modus operandi. The author works with humour in its several forms and appearances, comic therefore can be in his texts recognised by the recipients in its several modalities (grotesque, irony, absurdity, parody and satire). In this paper we reflect only Klimáček's prosaic work of art, to be specific novels, focusing on two aspects of the given subject, concrete mystification as auctorial strategy and reference-like connections to the metauniverse of popculture.

Kľúčové slová:

humor; mody komiky; mystifikácia; popkultúra

V tejto stati sme sprvoti chceli priamo, in medias res, pristúpiť k nášmu predmetu záujmu, k tomu, čo zatiaľ môžeme nazvať vybranými aspektmi komiky v tvorbe Viliama Klimáčka. Názov sme ale akoby paradoxne zvolili taký, ktorý by mohol zvädzať k vytvoreniu predstavy, že sa v nasledujúcich riadkoch budeme venovať dielu uvedeného autora v jeho celostnosti, komplexnosti, na všetkých druhových a žánrových úrovniach, nezdá sa nám teda celkom korektné nevysvetliť, čím bola táto naša voľba motivovaná. V krátkosti, aby hneď v úvode nedošlo k prílišnej digresii od merita veci, titul, v podstate anticipujúci výsledok našej štúdie, nadobudol takúto rámcujúcu (akoby všetko zahŕňajúcu) podobu vďaka predošlej empirii. Empírii (priamej alebo sprostredkovanej) nielen s prozaickým, poetickým, scenáristickým či dramatickým dielom autora, ale aj vďaka skúsenosti s autorom samotným, hoci len zo stretnutí pri príležitosti viacerých literárnych besied. Ak totiž Klimáčka (človeka i literáta) čosi charakterizuje, ba priam vystihuje, samozrejme okrem iného, tak humor a komika.

Komika je fundamentálnym, konštitutívnym prvkom Klimáčkovho autorského modus operandi. Sledujúc komiku naprieč jeho literárnymi textami sa ukazuje, že s ňou pracuje v rozličných podobách, v rôznych jej modalitách. Ak by sme postupovali chronologicky, za radom a každému v kontextoch tohto príspevku predmetnému literárnemu dielu priradili jeden z modov komiky, ktorý je preň dominantný (nie jediný v ňom využitý), výsledok by bol zrejme nasledovný: *Panic v podzemí* (1997) – groteskný mod, *Váňa Krutov* (1999) – ironický mod, *Nadľa má čas* (2002) – absurdný mod, *Roger Krowiak* (2002) – parodický mod, *English is easy, Csaba is dead* (2004) – satirický mod, *Námestie kozmonautov* (2007) – groteskný mod.

Naše predošlé závery nechceme legitimizovať vyčerpávajúcim dokazovaním, preto sa ich pokúsme aspoň čímsi v skratke podoprieť. V prípade Klimáčkovej románovej prvotiny *Panic v podzemí* sa grotesknosť ako esenciálne ambivalentná kvalita zrejme najvypuklejšie sprítomňuje cez jej protagonistu. Jeho vlastnými slovami, „stával som sa kreatúrou, krížencom Macka Pu a Jakuba Rozparovača“ (Klimáček, 1997, s. 12). Pre porovnanie, celkom inou formou grotesky, neoplývajúcou až takou značnou bizarnosťou a fantasknosťou, ako tomu je v predošlom prípade, je román *Námestie kozmonautov*. Ako sa výstižne píše v anotácii, „tragikomická dvojica štyridsiatnikov patrí ku generácii ju. [...] Prišli o ambície, ale nie o dôstojnosť. A kvôli nej žijú svoju grotesku tak, akoby sa Laurel a Hardy pokúšali o Hamleta“ (Klimáček, 2007). *Váňu Krutova* máme, prirodzene,

recepčne zakúseného, napriek tomu by sa nám podstatu komickosti zrejme nepodarilo doložiť lepším spôsobom, ako tým, že odcitujeme reakciu naň z prostredia týždenníka *Domino fórum* z prebalu samotnej knihy: „*Sila je vo fantastických epizódach, korenených zlostnou šibeničnou iróniou*“ (Klimáček, 2001). Koláž absurdných motívov, panoptikum bizarných postáv, podivná literárna všehochuť, to je *Nad'a má čas. S Rogerom Krowiakom*, nie ako postavou, hrdinom, ale hlavne ako s literárno-komiksovým artefaktom sa najčastejšie spája pojem paródie. Voči tomuto absolutizovanému ortielu máme svoje výhrady, k čomu sa snáď dostaneme neskôr. Naproti tomu, s tým, že textu *English is easy, Csaba is dead*, knihe s podtitulom mafiánsky román, je priradovaný charakter satiry, sa bez výhrad stotožňujeme. Slovanmi Zoltána Rédeya „chápeme ho ako prenikavú satiru voči úzkej a extrémnej, mimoriadne problematickej, paraziticko-kriminálnej sociálnej vrstve, ktorá je jedným z nechcených javov transformačného procesu v slovenskej (i celej postkomunistickej) spoločnosti“ (Rédey, 2007, s. 59).

Textom Viliama Klimáčka dodáva atraktivitu jeho osobitý štýl. Ten je nasiaknutý až rozprávkovým, snovým magičnom, hravým poskakovaním ponad hranicu reálnosti a fantázie a v neposlednom rade grotesknou optikou pozorujúcou svet jeho postáv. Miešaním nielen reality a fikcie vzniká často zvláštny medzipriestor, dimenzia absurdity. Humor, hyperbolizácia, recesia, taktiež odľahčovanie a infiltrácia komiky aj do tragických kontextov, ale v prvom rade nadhľad, to sú základné symptómy jeho tvorby. Ako ešte dodáva Rédey, Klimáček svojim žánrovo i druhovo mnohostranným dielom predstavuje „referenčne inú, ‚miernejšiu‘, ‚recesisticko-hravú‘ polohu ironizačného módu a nazerania na aktuálny stav vecí vôbec“ (Rédey, 2007, s. 21).

Aj u uvedeného je viac ako zrejme, že príznačnou črtou všetkých reflektovaných literárnych textov je fiktivnosť, ktorá vzhľadom na žánrovú povahu próz pôsobí absolútne prirodzene, je súčasťou recepčných očakávaní. V tomto nás utvrdzuje i Michaela Malíčková, autorka hesla fiktivnosť výrazu v *Tezauze estetických výrazových kvalít*: „Zdrojom fiktivnosti často býva zjavná manipulácia so známymi faktami, ich reinterpretácia (nový výklad), falzifikácia, spochybňovanie, využitie princípu hyperbolizácie (zveličenia) a absurdnosť vyplývajúca so stretu skutočného, možného s neskutočným, nemožným. Románová tvorba slovenského dramatika a prozaika Viliama Klimáčka využíva tieto formotvorné postupy v plnej miere“ (Plesník, 2008, s. 196).

Jadrom tohto príspevku je pozorovanie a reflektovanie vybraných aspektov komiky v Klimáčkových prózach (románoch), ako sme sa už viackrát zmienili. Keďže však ide o literárne diela, ktoré sú v kontextoch práce s humorom a komikou bádateľsky nesmierne podnetné, rozhodli sme sa venovať (iba) dvom – mystifikácii¹ ako autorskej tvorivej stratégii a usúvzťažňovaniu

¹ Niekoľko výsledkov bádania z poznámok k našej vznikajúcej dizertačnej práci *Mystifikácia ako autorská stratégia v súčasnej slovenskej literatúre*: Mystifikácia (z gréckeho *mystés* – znalý tajomstva a latinského *facere* – robiť, resp. *fictus* – vymyslený) je významnou formou koexistencie reality a fikcie. *Slovník literární teorie* tento jav definuje ako „zámerné využití uměleckého výmyslu k oklamání čtenáře“ (Vlašín, 1977, s. 241). [...] Príznačnou črtou mystifikačnej autorskej stratégie je aspekt hry. Chápať mystifikáciu a hru ako záležitosti, ktorých podstata je identická, by však bolo viac ako nepresné, nekorektné. Dôvodom je fakt, že hra nemá ambíciu nahrádzať realitu, vydávať sa za ňu, pričom nami sledovaný jav práve s týmto pracuje. Základným a zároveň najvýraznejším prejavom uvedeného aspektu je v tomto prípade hra autora s recipientom literárneho textu – čitateľom. Zámerné prekrúcanie reality a pohrávanie sa s ňou vytvára novú dimenziu literárneho diela. Vzniká akýsi herný priestor spojený hlavne s dešifrovaním napísaného, z čoho vyplýva, že mystifikácia podobne ako hra vyžaduje aktívnu účasť recipienta, v prípade mystifikácie sú nároky umeleckého artefaktu na recipientskú aktivitu ešte o čosi zosilnené. Aspekt hry sa výrazne z významňuje aj na komunikačnej úrovni. Umelecká výpoveď je vždy výpoveďou kódovanou. Mystifikačná stratégia je legitímnou, internou súčasťou recepčného kódu. Mystifikácia vlastne neruší väzbu medzi realitou a fikciou, ale skôr vytvára neexistujúce referenčné väzby, ktoré predkladá ako existujúce, rovnocenné s tou primárnou. Čitateľ jednoducho musí disponovať schopnosťou dekódovať určité vrstvy textu, verifikovať prečítané na základe predošlej empirie (či už priamej alebo sprostredkovanej), teda ak má ambíciu rozpoznať mystifikované. Čaro mystifikácie však spočíva práve v tom, že realita a fikcia môžu vytvoriť natoľko homogénny organizmus, že k odhaleniu ani nedôjde, čo možno, podľa nášho názoru, bez

jednotlivých textov s metauniverzom popkultúry (populárnej kultúry)². Najzjavnejšia je najmä jedna podoba mystifikácie, a preto je naším predmetom záujmu reflexia mystifikácie dejín, teda reflexia tých polôh evidovania minulosti, ktoré podliehajú takejto autorskej hre.

Prvým prejavom „mystifikačnotvorného“ štýlu je subjektívizovanie objektívneho, kedy osobná história protagonistu ovplyvňuje dejinné udalosti globálne. „Zvýznamňovanie osobného na úkor celospoločenského vyúsťuje až do prevrátenia pôvodnej determinácie jednotlivca spoločnosťou v pravý opak“ (Malíčková, 2001, s. 49), čo je dominantné hlavne v jeho románovej prvotine *Panic v podzemí*. Hoci v nej spracúva vo forme reinterpretácií viacero aj po rokoch stále silne rezonujúcich neuralgických bodov histórie, dejinných udalostí (nastolenie totality po šesťdesiatom ôsmom, v podstate iba nedávny pád berlínskeho múru, vývoj postkomunistických krajín), absolútne dominantným prejavom mystifikácie je piaty obraz *Višňový kat*, s podtitulom *Rok 1968, podkarpatská melodráma*. „Pravým dôvodom agresie susedných štátov v podobe Višňového kata, teda vpádu spojeneckých vojsk, bola likvidácia preslávenej likérky, rodinného podniku viktorovskej famílie“ (Malíčková, 2001, s. 49). O čosi menej sa tento prejav mystifikácie dostáva k slovu pri jeho ďalších textoch *Váňa Krutov*, *Nad'a má čas* a *Námestie kozmonautov*, kde sú protagonisti s dejinami v Klimáčkovom ponímaní skôr len zľahka konfrontovaní. Anticipujúc nasledujúce riadky a spájajúc letmý kontakt hrdinov románu s dejinami s druhým nami odpozorovaným spôsobom dosahovania mystifikačného charakteru (vznenia) autorových próz, uvádzame na ilustráciu niekoľko citátov: „Dom, v ktorom kedysi koncertoval Anton Grigorievič Rubištejn, mal po stopäťdesiatich rokoch opäť raz vzácnu, hoci nebezpečnú návštevu“ (Klimáček, 2001, s. 114). Či iný príklad: „V kronike Zámku je jav označený ako Duch Andreja Plávku [...] Podľa niektorých prameňov ide o ducha grófa Pálffyho, ktorý sa vrátil po zakopané cennosti, podľa prameňov iných o ducha Vladimíra Mináča, rozjímajúceho prácou“ (Klimáček, 2001, s. 85).

Predznamenaným druhým spôsobom docieľovania mystifikačného efektu je reinterpretácia dejín formou využívania rôznych fantastických a ireálnych motívov. Aj napriek tomu, že irealitou až bizarnosťou najvypuklejšie oplýva jeho spomínaná románová prvotina, s ohľadom na objekt dejín sa tento postup javí byť najsilnejší v texte *Nad'a má čas*. Dva najvýraznejšie momenty pritom predstavujú predpoklady, či priam až konšpiratívne hypotézy, že Cyril a Metod boli v skutočnosti pilotmi vesmírnej ríše Hvezdoňov, kultivujúci našu planétu písmom a vzdelaním a šokujúci objav z oblasti literatúry, štúrovský pornoromán *Marína, radodajnou djeuča* (Klimáček, 2002). *Námestie kozmonautov* tematizuje síce minulosť, najmä tú nedávnu komunistickú, fantasknosť je však v súvislosti s dejinami slabšia. Ide totiž o text, ktorý sa svojimi charakteristikami voči predchádzajúcim pomerne značne vyčleňuje. Dominantným problémom je tu vzťah minulosti, prítomnosti a možno dokonca aj budúcnosti, ktoré však nefungujú ako akési tri pevne diferencované časové úseky. Podstatným je totiž ich spojenie do jedného celku. Obraz priestoru Veľkých Rojov, kde sa odohráva dej, je natoľko realistický, sugestívny, že čitateľ môže podľahnúť túžbe uvedené miesto, „ktoré dejiny obišli“ (Klimáček, 2007, s. 11), vyhľadať. Predstavujúc iba jednu

problémov považovať aj za prvotnú ambíciu autorských mystifikačných stratégií. [...] Mystifikácia síce v postmoderne nachádza živnú pôdu, parazitujúc na jej základných motívoch, akým je napríklad a celkom symptomaticky spochybňovanie „všeplatnej“ konštanty pravdy, no k jej prvým prejavom došlo dávno predtým, než vôbec spoločenská a kultúrna paradigma postmodernity prichádzala do úvahy. V kontextoch uvažovania o miere inovatívnosti mystifikačných postupov je teda na mieste hovoriť, či uvažovať skôr o novátorstve v rámci podôb, modalít a intenzity uplatnenia samotného javu a jeho využívania v aktuálnej umeleckej (prirodzene, i literárnej) tvorbe, v danom časovom intervale prebiehajúcej umeleckej praxi.

² Ďalej budeme v súlade s Jurajom Malíčkom používať pojem popkultúra, pretože, ako sám autor publikácie *Vademecum popkultúry* píše, vo vzťahu k slovnému spojeniu populárna kultúra funguje síce ako synonymum, len akoby ponúka zúžené referenčné pole, lepšie teda naznačuje, že na danú problematiku ťažiskovo nazeráme z uhla pohľadu estetiky (Malíček, 2008, s. 12 – 13).

konkrétnu podobu, je výsledkom mystifikačných stratégií vo vnútri samotnej narácie napríklad aj existencia tajnej ruskej vojenskej základne blízko mesta, prezentovanej ako meteorologická stanica (Klimáček, 2007, s. 204). I tak ale na margo spájania dejín s komikou (a čiastočne aj mystifikáciou) uvedme niekoľko citátov priamo z knihy:

„Takto okolo dedkov dnešných štamgastov prešla nacistická jednotka Edelweiss a okolo ich otcov zasa ruský tankový oddiel, ktorý zablúdil pri invázii v auguste 1968.“

(Klimáček, 2007, s. 125)

„Cisársky kočiar prešiel cez obec iba raz a len vďaka tomu, že sa mu polámalo koleso, sa mestské múzeum pýši pokriveným plechom z jeho kovania. Turci sa sem nedostali, husiti sa doline vyhli a hurbanovci si tu ani nenabrali vodu do čutory. [...] Partizáni bojovali len vo vedľajšom chotári, ale našťastie si vyhlbili zemľanku aj v miestnom katastri, a tak sa Veľké Roje moli vyhlásiť za povstaleckú obec, za čo neskôr dostali štatút mesta. V auguste 1968 bola práve celozávodná dovolenka, a tak Drevočas ako jediný podnik v okrese neštrajkoval proti invázii spojeneckých vojsk, čím si vyslúžil titul Podnik nositeľ Radu Červenej hviezdy a k písmenkám svojho názvu hrdo privaril kovové hviezdičky.“

(Klimáček, 2007, s. 12 – 13)

Viliam Klimáček sa netají tým, že má popkultúru rád, ba práve naopak, svoj pozitívny vzťah k nej demonštruje úplne otvorene, dokonca aj v priestore svojej umeleckej (aj literárnej) tvorby. Predmetný aspekt komiky, teda súvisť zvažovanie jednotlivých textov s metauniverzom popkultúry prostredníctvom najrôznejších odkazov³ a referencií, niekedy dokonca doplnených o autorovo stanovisko⁴, presahuje základný rámec komiky, je totiž až akousi nadstavbou. Ak sme vyššie spomínali, že umelecká výpoveď kontaktuje recipienta v zakódovanej podobe, v týchto kontextoch

³ Uvádzame niekoľko rôznych príkladov: „Letmo sa pozdravil s majiteľku francúzskeho autíčka, ktoré preslávila divoko jazdiaca mníška v žandárskych filmoch Louisa de Funés“ (Klimáček, 2007, s. 119). „Tak ako ostatní skrývali pod matrac pornočasopisy, skrýval Maroš mayovky. Boli to ‚bludy jedného Nemca, čo sedel v base,‘ a preto miesto dobrodružných románov musel čítať populárne vedecké knihy o polyméroch a teórii relativity. Príbehy Winnetoua čítaval v škole na hodinách, čo viedlo ku katastrofálnemu prospechu. Ako-tak boli doma omilostené knihy Julesa Verna, ktoré mu ale otec zhnusoval tým, že ho skúšal zo zemepisných faktov, či mu dával bleskové písomky z technologických postupov, ktoré francúzsky románopisec v súlade so svojím krédom ‚Zábava i poučenie‘ vkladal do každej knihy a ktoré každé aspoň trochu príčetné dieťa, vrátane autora týchto riadkov, preskakovalo“ (Klimáček, 2007, s. 35). „Iba dvaja režiséri s filmom a jeden režisér bez filmu pijú svoje streky a zdrbávajú oskarového Koka Kolju. Obitraje síce točia večerníčky o vložkách, ako ktosi nazval reklamu, ale lokál je ich prítomnosťou presvetlený, akoby vstúpil Jim Jarmusch s Tomom Waitsom“ (Klimáček, 2001, s. 48). „Je to ďaleko. Niekto do Liverpoolu musí. Keď ich nepobožkáme, nebude z nich nič. Ringo, Paul, John... koľko ich je? Tie gitary... Ja neviem... [...] Po rokoch, keď som sa konečne dočítal raketovom nástupe mersey beatu v šesťdesiatom treťom a o chudobných chlapcoch z prístavného Liverpoolu, ktorí dobyli svet, vedel som svoje“ (Klimáček, 1997, s. 29). „Jedna vec im však vyšla – let do Liverpoolu. Chlapci s jačiacimi gitarami sa fantasticky vypracovali a aj mňa občas obišiel smútok pri predstave, čo všetko zo mňa mohlo byť. Ich hudbu, pokiaľ sme práve nepísali vápnom heslá, sme častokrát púšťali z otvorených okien na kolóny pohybujúcich sa tankov. Orchester Klubu Osamelých Srdc Seržanta Peppera však nedokázal primäť jediný tank k spomaleniu, a tak moja viera v hojivý účinok hudby, ba všetkého umenia, sa začala výrazne naštrbovať“ (Klimáček, 1997, s. 45).

⁴ „Listuje v Svete socializmu tučnými prstami, namiesto hánok má jamky. Časopis číta odzadu, pretože na predposlednej strane je farebný komiks o psovi Scampovi. [...] Americké kraviny. Oblbujú deti, – povie Zeus. Igorovi sa tísnu slzy do očí. Už druhý rok je v Československu politické oteplenie, vďaka ktorému sa v tlači objavuje aj umenie nášmu ľudu cudzie, ako komiksy a detektívne poviedky. Neskazené detské duše dychtivo siahajú najmä po kreslených seriáloch. Tento zapovedaný žáner síce do nich priekopnícky vtlčil prvorepublikový Foglar, ale kedy to už bolo! Hoci jeho a Fischerove Rychlé šipy sú dnes opäť omilostené cenzúrou, ťažko sa z Čiech zhájajú. Aspoňže v Smene je detektív Rip Corby! Deti strihajú noviny ako nikdy predtým a odkladajú si stripy. [...] v treťom zošite má české komiksy nadčasového Káju Saudka, ktoré predstihujú mnohé zahraničné a ktoré tunajšia verejnosť nedocení ani v treťom tisícročí, keď je napísaný tento román. Ach jaj“ (Klimáček, 2007, s. 145).

(väzieb na popkultúru) je viac ako inde dôležité, aby čitateľ bol znalý toho, o čom autor píše. Ak nie je, výpoveď (hoci len v podobe nejakej narážky) neodčíta, o niečo prichádza, niečo pred ním zostane ukryté, navyše, ak je narážka koncipovaná ako vtip (alebo je inak postavená na humore), jedna vrstva možnej, potenciálnej zábavnosti diela ako celku zostane neobjavená.

Pristavme sa na chvíľu ešte pri fenoméne Roger Krowiak. Spoluúčasť na vytvorení „prvej pôvodnej slovenskej pokultúrnej ikony“, ako postavu agenta „bondovského“ typu charakterizuje Malíček⁵, bola pre Viliama Klimáčka odrazovým mostíkom pre ďalšiu tvorbu: „Pokiaľ som dovtedy vo svojom písaní takzvanej literatúry (väčšinou hry a básne) bežal, tak pri Krowiakovi som sa začal odrážať od zeme a občas som vzlietol (s takzvanou prózou). Bez slobody Krowiaka by som nikdy nenapísal neskoršie „podromány““ (Kolektív autorov, 2002, s. 174). Fikčný svet Rogera Krowiaka nám poskytuje vynikajúcu možnosť dať celej tejto stati nejaký rámeček, pretože spája oba nami pozorované a reflektované aspekty komiky. Je totiž súčasťou mikrouniverza slovenskej popkultúry (ak také čosi jestvuje) a takisto v rámci neho dochádza k využívaniu mystifikácie ako tvorivej stratégie. Upozorňuje na to i Kornel Földvári, keď v *Doslove* k onej výpravnej publikácii okrem iného píše, že „odteraz najneskôr od roku 1992 je Bratislava rušný, i keď na mape veľmi neurčito lokalizovaný námorný prístav. (Viliam Klimáček dokonca upresňuje: „Pobrežie Bratislavy lemuje veniec vyhasnutých sopiek.“) Netreba vari dodávať, že ju (podobne ako celé Slovensko) obývajú nielen záhadní domorodci s vrkočmi a holými pupkami, ale aj Čiňania a iná pestrofarebná perepúť“ (Kolektív autorov, 2002, s. 184). Pri prideľovaní módov komiky jednotlivým dielam sme uviedli, že v súvislosti s Krowiakom sa zvyčajne uvažuje a hovorí o paródii. Pravdou však je, že z istého uhla pohľadu, v inej než obvyklej recepčnej perspektíve, celkom pokojne môžeme mať dočinenia aj s pastišom, resp. prinajmenšom so spojením oboch spôsobov intertextuálneho nadväzovania, akokoľvek nezmyselne to môže znieť.

„*Herci už zostúpili, či skôr spadli po povestne strmých schodoch do sály, plecami sa šuchnúc o čiernobiele komiksy, ktoré si tam nalepili ako symbol stretnutia nízkeho kumštu s vysokým*“ (Klimáček, 2001, s. 117). Použijúc tento citát ako akési východisko, Klimáček píše literatúru zaujímavú, určite nie triviálnu (v zmysle obyčajnosti, banálnosti), literatúru so žánrovými prvkami, ale nie podradnú, poklesnutú, literatúru, ktorá by si nezaslúžila, aby sa o ňu čitatelia iba šúchali plecami v regáloch knižníc a kníhkupectiev virtuálne označených slovom „brak“ (nech ono už má znamenať čokoľvek).

Pred nejakým časom sa ktosi kdesi na margo jedného slovenského populárneho speváka vyslovil, že je najlepším fotografom medzi spevákmi a najlepším spevákom medzi fotografmi. Parafrázujúc túto konštatáciu sa, hoci aj s miernou hyperbolou, domnievame, že Viliam Klimáček je najlepším, možno i najvtipnejším spisovateľom medzi doktormi a najlepším, možno i najvtipnejším doktorom (a Doktorovom, keďže píše aj pod týmto pseudonymom) medzi spisovateľmi. Snáď sa nám v tomto príspevku podarilo ukázať (či aspoň naznačiť), prečo by sa Klimáček mal dostať prinajmenšom medzi nominovaných, ak by sa niekedy niekto na Slovensku rozhodol udeľovať čestný titul Doctor humoris causa.

Literatúra:

DOKTOROV, Peter. 2004. *English is easy, Csaba is dead*. Bratislava : Slovart, 2004. 176 s. ISBN 80-7145-825-2

KOLEKTÍV AUTOROV. 2002. *Roger Krowiak*. Levice : L. C. A., 2002. 192 s. ISBN 80-88897-98-X

KLIMÁČEK, Viliam. 2002. *Nad'a má čas*. Levice : L. C. A., 2002. 160 s. ISBN 80-88897-94-7

⁵ Pozri napríklad jeho recenziu publikácie Roger Krowiak: http://www.brloh.sk/kniha.php?id_knihy=2122&ir=730

KLIMÁČEK, Viliam. 2007. *Námestie kozmonautov*. Levice : L. C. A., 2007. 248 s. ISBN 978-80-89129-93-5

KLIMÁČEK, Viliam. 1997. *Panic v podzemí*. Levice : L. C. A., 1997. 136 s. ISBN 80-88897-02-5

KLIMÁČEK, Viliam. 1999. *Váňa Krutov*. Levice : L. C. A., 2001. 156 s. ISBN 80-88897-59-9

MALÍČEK, Juraj. 2004. *Krowiak zavřil misiú*. In: http://www.brloh.sk/kniha.php?id_knihy=2122&ir=730

MALÍČEK, Juraj. 2008. *Vademecum popkultúry. Estetika popkultúry s dôrazom na jej okraj, periférie, subžánre*. Nitra : ÚLUK FF UKF, 2008. 142 s. ISBN 978-80-8094-287-8

MALÍČKOVÁ, Michaela. 2001. Bizarná výpoveď vyvoleného zatratenca 20. storočia (Možná podoba súčasnej grotesky). In: *O interpretácii umeleckého textu 23. Pragmatika vyjadrovacích prostriedkov umenia II*. Nitra : ÚLUK FF UKF, 2001, s. 41 – 51. ISBN 80-8050-467-9

PLESNÍK, Ľubomír (edit.). 2008. *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. Nitra : ÚLUK FF UKF, 2008. 474 s. ISBN 978-80-8094-350-9

RÉDEY, Zoltán. 2007. *Súčasná slovenská próza v kontexte civilizačno-kultúrnych premien*. Nitra : ÚLUK FF UKF, 2007. 180 s. ISBN 978-80-8094-129-1

VLAŠIN, Štěpán a kol. 1977. *Slovník literární teorie*. Praha : Československý spisovatel, 1977. 472 s.

Adresa autora:

Martin Boszorád
Ústav literárnej a umeleckej komunikácie
Filozofická fakulta
Univerzita Konštantína Filozofa
Štefánikova 67
949 74 Nitra
Slovenská republika
email: martin.boszorad@ukf.sk

TRAGIKOMICKÝ ROZMER HRDINU Z KLIMÁČKOVHO „PODROMÁNU“

Jaroslav Vlka, SR

Katedra slovenského jazyka a literatúry, Filozofická fakulta, Univerzita sv. Cyrila a Metoda v Trnave, SR

Abstract:

The study Tragikomický rozmer hrdinu z Klimáčkovho podrománu contains analytical probes into prose Panic v podzemí (1997), particularly into semantical structure, genre of grotesque and it tries to look at the nature of examined elements, their mutual relation and connections. Analytical examination of „podromán“ Panic v podzemí is put into the matrix of historical coordinates, too mutual relation and connections. The aim of this study was the analysis of Viliam Klimáček's creation its comparison. His prose writing of 90-s is peculiar with the regard for social and political and cultural situation. The themes (particularly the tragicomical feeling of life) this author is dealing with, are actual nowadays, too. The author characterizes a protagonist: – young criminal, solitary and monster, with his inside bizarre world and experiences and his personal evolution to punishments.

Próza Viliama Klimáčka *Panic v podzemí* (1997) trochu klame aj názvom. Otázky telesnosti, sexuálnej iniciácie ani frustrácie nie sú v ňom ani zďaleka najpodstatnejšie. Hoci s nimi súvisí. Podobne ako zbierkou *Karamelky* (1992) autor názvom čitateľovi „sľubuje bezproblémové konzumné čítanie, a pritom text ho zaťahuje do zábavno iritujúcej demontáže konvencií a do obhliadky metafyzickej prázdnoty labyrintov súčasného života“ (Marčok, 1995, s. 16). Aj žánrové zaradenie „podromán“ predpokladá vyššiu výpovednú hodnotu. Odkazuje na postmodernú intertextualitu a hru.

Protagonista Viktor je autobiograficky motivovaná postava, fyzickým zjavom aj vnútornými vlastnosťami jednoducho problematické individuuum, ktoré sa čoraz viac oddeľuje z ľudskej spoločnosti až skončí na jej periférii. Vlastný príbeh tragikomického hrdinu sa odohráva vo víre výrazne zaznamenaných kultúrnych a politických premien. Začína v momente jeho príchodu na svet, ktorý je totožný s dátumom narodenia autora. Pokračuje detstvom prežitým v rodine vlastníka Karpatskej likérky, v časoch nástupu komunistickej diktatúry a zoštátňovania podnikov. Invázia vojsk bývalej Varšavskej zmluvy do Československa signalizuje prechod protagonistu z detského veku do dospelosti. Záver podrománu, ktorý časovo prekračuje jeho vydanie o 6 rokov, živo popisuje apokalyptickú víziu druhýkrát okupovaného Pressburgu a zachytáva posledné okamihy Viktorovho života. Klimáček poskytuje čitateľovi celé priehrštie oporných bodov, za ktoré môžeme považovať spomenuté historické míľniky. Autor skúma vpád tzv. *veľkých dejín* (J. Derrida) spoločnosti do životných osudov malého človeka. Vytvára nostalgickú retro náladu prózy 60. rokov s individualizovaným hrdinom v centre pozornosti. Prienik veľkých a malých dejín je miestom, odkiaľ vyvierajú impulzy pre tvarovanie textu.

V Klimáčkovom prípade nie je kľúčovou téma identity človeka. Dôraz kladie na zobrazovanie procesu smutno-smiešnej adaptácie jedinca, ktorého bytostná „inakosť“ predpokladá tiež konfrontačný pohľad na spoločenskú realitu 2. polovice 20. storočia. Tento príbeh ponúka autorovi aj možnosť osobného vyrovnania sa so životom, ktorý nachádza odraz v kreovaní postavy Viktora, v sujetovo-fabulačnom pláne aj v nasadení rozprávača.

Klimáček sa príbehu, ktorý pôsobí bizarne a napokon vyznieva ako nejasná fantazmagória blízkej budúcnosti, zmocňuje zvnútra. Tento spôsob uchopenia témy sa paradoxne stáva autentickým

autorským postojom, pretože umožňuje sarkastické vyjadrenia k závažným otázkam spoločenského smerovania. Klimáčkov spoločenský kriticismus bol na mieste. V období vydania podrománu (1997) aj v čase, ktorý mu predchádzal, boli zložité vnútropolitické zmeny takmer na dennom poriadku. Turbulencie ponovembrovej doby, zmarené sny nežnej revolúcie, bolestné zmierenie s minulosťou a prognózy vývoja, prinášali ontologické znepokojenie a sociálnu neistotu. Tieto obavy rezonujú v próze *Panic v podzemí* natoľko výrazne, až je zreteľné, že nejde iba o traumu jednotlivca, ale o nadosobný jav. Podobné pocity ovládali spisovateľov z *generácie 56*, ktorí ich dokázali zmierniť tak, že svojich, spočiatku outsiderských hrdinov, včlenili do spoločnosti a po dlhom filozofickom tápaní ich oslobodzujúco nechali prijať jej elementárne pravidlá. Klimáček, ktorý vytvoril svoje dielo v diametrálne odlišných podmienkach ako *autori Mladej tvorby*, sa pokojne mohol vzdať náhradných epických riešení, lebo uchopenie tejto tematiky už nebolo záležitosťou vyjadrenia či transponovania filozofických a svetonázorových ideí. Faktom je, že Klimáčkovmu dielu kritika nevyčítala únik do fantázie, ani jeho experimentovanie.

Autorovi sa otvoril významný priestor pre sebaíroniu a postmodernú hru na fikciu a realitu. Klimaček tieto možnosti využil prostredníctvom hrdinu, ktorý funguje ako jeho druhé ja. Život Viktora osudovo predurčí zosmiešňujúci spôsob narodenia, a keďže súčasne vystupuje ako personálny rozprávač, detailne ho zaznamenáva. Pôrod hrdinu je poznačený: „*úpornou erekciou, v dôsledku čoho... sa mierne skomplikoval*“ (Klimáček, 1997, s. 7) a predstavuje výjav balansujúci na hrane grotesky a scény patriacej do literatúry pre dospelých. Významne však ohraničí jeho existenciu v dospelosti, ovplyvnenú tiež zvrhlou sexualitou, pudom a živelnosťou. Navyše, nad Viktorom sa vznáša kliatba trinásteho dieťaťa v poradí, ktorý sa narodil vytrvalým rodičom po dvanástich dievčatách. Klimáček napokon poukazuje na etymologickú motiváciu výberu krstného mena chlapca, ktoré zakrátko nadobúda temný ironický podtext. Život Viktora totiž nie je žiadnym víťazstvom. Skôr potvrdzuje prorocké slová gynekológa dr. Galéna, na ktoré sa rozprávač a protagonista v jednej osobe ustavične odvoláva: „*Určite videl, čo ma čaká: roky vydedenosti, prežívania na okraji, ktoré ma napokon privedú až pod zem, do zatopeného metra, kde v starom vagóne, uprostred tmy a koľají, vedúcich do zelenej vody, nájdem svoj mier*“ (Klimáček, 1997, s. 12).

Motív proroctiev, ktoré sa zvyčajne naplňajú, sa vinie celým dielom, ich naliehavosť sa opakovane pripomína a vytvára dojem palimpsestu. Po určujúcej voľbe mena, vlastných predtuchách a zásadnom vyjadrení dr. Galéna sú v motivickej štruktúre nositeľkami proroctiev aj: „*tri zvláštne ženy: mladšie ako matka, staršia ako sestra. Všetky tri boli ryšavé. Ich tesné kožené overaly boli zaprášené, akoby prišli koňmo*“ (Klimáček, 1997, s. 28). Môžeme ich demaskovať ako zlé sudičky, ktoré umocňujú už predestinovanú nepriazeň Viktorovho osudu: „*Dali rusé hlavy dokopy a o krátku chvíľu vyrazil spomedzi ich vlasov deamonický šepot*“ (Klimáček, 1997, s. 28). Takýchto odkazov je v Klimáčkovom diele viac a nielen vnútrotextových. V podrománe *Panic podzemí* môžeme rozpoznať fakt intertextuality, teda skutočnosť, že dielo nevzniklo výlučne z predstavivosti autora či z autentických podmienok, ktorými sa mu predstavil život, ale uprostred iných výpovedí a už napísaných textov. Na intertextuálny rozmer upozorňuje aj súdobá literárna kritika, pričom si všíma najmä tradičné nadväzovanie na predchádzajúcu dramatickú tvorbu autora, obzvlášť na hru *Loj*. V próze *Panic v podzemí* sa Klimáček „*podobne ako v dramatickej tvorbe [...] vyrovnáva s minulosťou a budúcnosťou (medzičasom prítomnosťou) a ponúka dystopický a kritický pohľad na spoločnosť. Nové sú autobiografické prvky diela naznačené už v divadelnej hre Loj, ale prvýkrát využité až v tejto próze*“ (Čúzy, 1998, s. 87).

Nazdávam sa, že intertextualita sa v Klimáčkovom podrománe, okrem bezproblémového nadväzovania v súradniciach autorovho tvorivého vývinu, prejavuje tiež kontroverzne a ironicky. Teda postmoderným spôsobom. V tomto ohľade sa črtajú zjavné paralely s dielom Emile Zolu *Zabiják* (1877) a dramatickou hrou Antona Pavloviča Čechova *Višňový sad* (1904). Každopádne:

„intertextualita je veľmi častá a časopriestor je tiež značne postmoderný, s nejasným až snovým plynutím času a chaotickým pohybom priestore. Ďalším znakom postmodernizmu je historiografická metafikcia, teda akýsi historický revizionizmus v rámci textu, ktorý reinterpretuje (či dokonca prepisuje) dejiny vzhľadom na príbeh. Autobiografické prvky v postave Viktora sú tiež postmoderným prvkom“ (Čúzy, 1998, s. 88). Všetky tieto znaky sa prepájajú v línii, ktorej inšpiračným podnetom je Čechovov *Višňový sad*. Nie náhodou protagonista Viktor vyrastá v rodine majiteľa rozsiahleho višňového sadu, ktorý je hlavným zdrojom obživy i prestížnou záležitosťou. Neskôr tento rodinný klenot predstavuje nostalgickú spomienku na detstvo. Čechovov *Višňový sad* spracováva tému neodvratného rozpadu starých šľachtických sídel ako problém s obrovským historickým a spoločenským významom. A hoci Viktor z diela *Panic v podzemí* „nebol šľachtického pôvodu“, jeho „rod vo svojom odvekom sídle postupne degeneroval“ (Klimáček, 1997, s. 15). Téma, ktorú Klimáček s humorným nadhľadom a istou dávkou recesie spracováva, je však nemenej závažná. Vyrúbanie sadu sa v Čechovovej hre stáva symbolom zániku starého Ruska a v Klimáčkovom podrománe sa zase o jeho výrub postarajú Rusi počas invázie spojeneckých vojsk do Československa v roku 1968. Ide teda o metaforu neslávne známych spoločensko-politických udalostí, ktoré hlboko poznačili protagonistov vstup do dospelosti. Zničenie višňového sadu a Karpatskej likérky, ktoré dokonajú plamene, symbolizuje nadosobnú traumu, zasiahne život rodiny a obrazne aj osudy celej spoločnosti. Viktorov otec sa z tejto straty nezávislosti, ktorú mu rodinný sad de facto poskytoval, už nikdy nespamätá: „*Táto obeta však zaručene zanechala nebesá chladnými, pretože nezoslali ani kvapku dažďa. Vzhľadom na kánon abstinencie tam hore chápem, no popolom ľahol i zvyšok všeludového majetku, ktorý mi fakticky patril, a tak Likérka Karpaty ako budova, značka, dejiny a prameň sentimentu našej rodiny definitívne zanikla. Toto sa otec nikdy nedozvedel, pretože pár chvíľ po odchode drevorubačov zomrel. V tejto chvíli pociťujem stále niečo, čo ma presahuje, tak sa radšej zdrím*“ (Klimáček, 1997, s. 50). Čas zásadných politických zmien, s katastrofálnymi dôsledkami pre jednu rodinu i pre celú spoločnosť, je tesne spätý s Viktorovým dospievaním: „*podbrušku, kde iným chlapcom rastú husté chlípky, dodávajúce im mužný vzhľad, rašilo mi zopár pierok*“ (Klimáček, 1997, s. 50). Fyzická premena z chlapca na muža, resp. na monštrum súvisí s jeho asocializáciou ažánrovým zaradením. Poloreálna postava Viktora v sebe spája tragické aj komické prvky typické pre grotesku. Hoci vyšiel z ľudského rodu, medzi ľuďmi už nepatrí, pretože jeho vzhľad ho posúva, ako hovorí Klimáček „*do biologickej kategórie netvorov*“ (Klimáček, 1997, s. 50). *Panic v podzemí* je svedectvom o krachu nádejí jednej generácie, ideí Pražskej jari a súčasne dôkazom o krachu epickej totality, pretože vypovedá o konci tzv. *veľkých príbehov* (J. Derrida) v literárnom zobrazení a tematizácii. Klimáček sa v intenciách postmodernej literárnosti orientuje na malý príbeh bizarného človeka, netypického reprezentanta spoločenskej spodiny. Ponúka pohľad zdola, obratne mieša rôzne perspektívy, vysoký a nízky štýl.

Extrémna osamelosť protagonistu spôsobená prirodzenou exkomunikáciou z ľudského spoločenstva sa prehĺbuje a nachádza odraz v psychologickovej rovine. Nakoniec privedie Viktora k rozpolteniu osobnosti, ktoré prináša zvláštny paradox. Komunikujú v ňom tri, akoby samostatne existujúce, entity: „Viktor“, „Páv“ a „Panda“. Ťažko povedať, nakoľko to Klimáček s tromi hľadiskami Viktorovej trojjednosti, ako s narážkou na svätú trojicu, myslel vážne. Nečakaná kombinácia vyznieva skôr ako blasfémia, kritika a spochybnenie kresťanských hodnôt.

Vnímanie protagonistu sa alúziou na svätú trojicu kvalitatívne mení. Viktor ako literárny hrdina dosahuje ďalšie teoretické atribúty kategórie „mysterióznej postavy“ (Všetička, 1986, s. 25), nad ktorou visí otáznik a vznáša sa tajomstvo. Napriek tomu, že autor ju zachytáva zvnútra a sčasti odkrýva aj jej vnútorný svet, zostáva do značnej miery pre čitateľa nepreniknuteľnou záhadou. Táto postava sa totiž poddáva „modifikácii sujetového diania zvolenou rozprávačskou stratégiou“ (Marčok, 1993, s. 129).

Dôsledky Viktorovho pohľadu môžu byť, najmä pre ženy, ničivé. Dokáže ním spôsobiť nepoškvrnené počatie. Neželané a tajomné tehotenstvá mnohých žien sú iba sprievodným javom „panicových“ častých výletov z podzemia na zemský povrch. Hlavným dôvodom je uspokojenie vlastnej úchyľky, fetišu a posadnutosti vlasmi, ktoré ženám nedobrovoľne strihá. Ide o zainteresovanú perverznú záľubu, ktorej si je hrdina sčasti vedomý, ale jej kriminálnu nebezpečnosť už nedokáže rozoznať: „*Fantóm som a kryš. Parkom sa tmolia škrtiči... krutý kryš. Skáčem po obrovských kameňoch na brehu. Zahodím najprv čižmy, o chvíľu sa jedna ponorí, kým druhá ešte pláva s opätkom vystrčeným k nebu... Zamyslene trhám nežnú pavučinu, šklbem tú krásu, akoby som štvrtil jahňa. Hodím to všetko do Dunaja. Posledný je podväzkový pás, voda ho stiahne ako predtým šaty*“ (Klimáček, 1997, s. 103).

Táto obsesia má opäť intertextuálny rozmer a jej pôvod môžeme nájsť v mladosti Viktora, v časoch keď ho fascinovalo čítanie Zolových naturalistických románov, ktoré „*počas vojny zachránil dedko z akejsi horiacej knižnice. Boli dnu zamknuté ako pornografia*“ (s. 56) aj ich obsah tomu napovedal (porovnaj Čúzy, 1998). Rozprávač cituje zo Zolovho románu *Zabijak* (1877) a vo fragmentoch tohto textu sa nachádzajú predobrazy jeho neskoršej sexuálnej zvrátenosti a perverzného správania: „*Gervaisina tvár bola strašná – čítal som zimnične sa chvejúc, nikdo se k ní neopovážil priblížiť. Síla se v ní zdeseteronásobila, chytila Virginii v páse, ohnula ji, přitla ji obličejem na dlaždice tak, že musila vystrčiť zadek. Třebas Virginie sebou trhala, vyhrnula ji vysoko sukňě. Bylo vidět spodní kalhoty. Gervaisa vstrčila ruku do rozparku, roztrhla ho a teď bylo vidět všechno...*“ (Klimáček, 1997, s. 56). Po prečítaní Viktor na margo románu dokonca poznamená: „*Definitívne som bol stratený uprostred lesa tieňov*“ (Klimáček, 1997, s. 56).

Hra a miešanie vysokého a nízkeho štýlu v tematickom spracovaní je v Klimáčkovom prípade produktívna, jej výsledkom je svieža groteska. Ak sa oba štýly stretnú v jednom bode, je to bizarnejšie než surrealistické „*stretnutie dáždika a šijacieho stroja na operačnom stole*“ (Lautréamont) a navyše jeho dopad je podstatne katastrofálnejší. Pohľad na starodávny obraz Panny Márie znamená pre protagonistu už fatálny omyl, zlomové faux pas. Druhý príchod spasiteľa, ktorý sa má aj tentoraz zrodiť z panny a naplniť biblické proroctvo, prekazí odhalenie otcovstva. Panic očakávajúci Božieho syna vyznieva absurdne ako úplný nonsense, ktorému by neuveril ani čitateľ postmodernej prózy a tiež ako zlý žart, ktorý zákonite nezostane bez brutálnej odozvy.

Z hľadiska autorskej stratégie ide o akceptovateľný postup paródie a spochybnenia kresťanskej dogmy. Autor sa takto štylizuje do pozície „*rozbíjača/dekonštruktéra mýtov a ilúzií*“ a „*berie na seba úlohu podozrievavého hovorca neprijemných/nekonštruktívnych právd*“ (Marčok, 1995, s. 7). Klimáček to robí so šarmom a humorom seba vlastným, jeho cieľom je radostná hra „*s čitateľom, na hrane svojich obľúbených nejednoznačností. Nejednoznačností asi len pre toho, kto sa pokúša nájsť jednoznačný interpretačný kľúč*“ (Bombíková, 1997, s. 46).

Záverom sa predsa ešte raz vrátim k paralele s Čechovovým *Višňovým sadom* zavŕšeným víziou obnovy sadu na spustošenom pozemku predkov, ktorá vyjadruje vieru v harmonické a spravodlivé usporiadanie ruskej spoločnosti v budúcnosti. Analogicky: blízka budúcnosť je aj časom zakončenia Klimáčkovho podrománu. No vízia, ktorú predostiera, je vskutku apokalyptická. Protagonista hynie zlynčovaný rozzúreným davom, ktorý odhalí falošné proroctvo a túto stratu poslednej nádeje mu nedokáže odpustiť. Viktorova smrť sa kryje s fiktívnym historickým medzníkom. Nastáva v čase druhej invázie zdivených ruských bojovníkov, ktorým sa vo vlasti vyčerpali nerastné zdroje. Opäť paradoxne Klimáček tieto pohnuté chvíle blízkeho futúra opisuje retrospektívne: „*Vidím ako dnes tú fotku, ktorá prebehla svetovou tlačou. Kozáci píšú list Organizácii spojených národov. V kožených stanoch, kde sa častejšie podávala baranina s vodkou ako diplomatická pošta, sa predsa našlo riešenie. Aspoň polovica mesta bola zachránená. To ostatné bol dejepis. Pressburg teda rozdelila jazva. Pozdĺž nej muži v modrých prilbách*“ (Klimáček, 1997, s. 126 – 127).

Tieto riadky potvrdzujú hypotézu o zámernom vytváraní „historiografickej metafikcie“ (Linda Hutcheon). Dokazujú, že výpoveď Viliama Klimáčka je len čiastočne doložená skutočným poznaním faktov, dotvorená spleťou prorociev a prognóz. Je to výpoveď „ostentatívne probabilistická, torzovitá a v konečnom dôsledku vždy – hoci aj len implicitne – sebaironická“ (Marčok, 1997, s. 7). Rozprávač a protagonista je v zmysle vlastnej autoprezentácie „osihotený subjekt“, ktorý „nedokáže obsiahnuť všetky jestvujúce texty a kontrolovať všetky intertextuálne súvislosti vlastnej výpovede, prirodzenou súčasťou jeho intertextuality musí byť aj nejaká medzera, porucha či chyba. Táto chyba sa potom v texte manifestuje ako zámerné predstieranie“ (Marčok, 1997, s. 9).

Hrdina diela *Panic v podzemí* je podobne ako vo vlastnom živote – parafrázujúc J. L. Borgesa – odsúdený, aby hľadal cestu v obrovskom labyrinte už vytvorených textov. Klimáčkov text budí dojem labyrintu už na úrovni lexiky. Využíva slang, bohemizmy aj odborné výrazy prevzaté najmä z gynekologicko-pôrodníckej terminológie. V kompozičnej výstavbe sa nachádza množstvo medzier a bielych miest, ktoré autor stmeluje mystifikáciou. Jeho text je: „mnohorozmerným priestorom, v ktorom sa zrkadlia rôzne druhy písanie, pričom ani jedno z nich nie je východiskové“ a predstavuje „tkanivo citátov, ktoré pochádzajú z rôznych zdrojov“ (Barthes, 1994, s. 160). A nakoniec, labyrint sa zviditeľňuje i opisom a stáva sa neoddeliteľnou súčasťou „panicovho“ života, jeho domovom aj metaforou: „*Toto hore už nie je môj svet. len cisárske chodby pod mestom. Ako duté prsty, na ktorých stojí Pressburg. Tmolím sa storočia nevetraným labyrintom, po členky v mastnom bahne. Už tretí mesiac nevychádzam, kradnem kompóty z pivníc, zajedám zavárané hrušky cukornatými broskyňami*“ (Klimáček, 1997, s. 113).

Táto postmoderná heteregenosť v stvárnení príbehu a štylizácii hrdinu nachádza vhodné uplatnenie v žánri grotesky, ktorá v diele *Panic v podzemí* dáva zadosť svojej podstate a „je plná kontrastných, nezmyselných, reálnych i fantastických, ba až absurdných paradoxov“ (Štraus, 1997, s. 123).

Literatúra:

- BARTHES, Roland. 1994. *Rozkoš z textu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1994.
- BOMBÍKOVÁ, Petra. 1997. Viliam Klimáček: *Panic v podzemí*. In: *RAK*, roč. 2, 1997, č. 6, s. 44 – 46.
- BORGES, Jorge Luis. 2005. *Borges ústne*. Bratislava : Kalligram, 2005.
- ČÚZY, Ladislav – DAROVEC, Peter – HOCHÉL, Igor – KÁKOŠOVÁ, Zuzana. 2006. *Panoráma slovenskej literatúry III*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 2006.
- ČÚZY, Ladislav. 1998. Metafora o živote generácii (Klimáček, Viliam: *Panic v podzemí*). In: *Romboid*, roč. 33, 1998, č. 2, s. 87 – 88.
- DERRIDA, Jacques. 1993. *Texty k dekonstrukci*. Bratislava : Archa, 1993.
- FOŘT, Bohumil. 2009. *Literární postava*. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2009.
- KLIMÁČEK, Viliam. 1997. *Panic v podzemí*. Levice : L. C. A., 1997.
- KRAUSOVÁ, Nora. 1972. *Rozprávač a románové kategórie*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1972.
- LAUTRÉAMONT. In: Pijoan, José: *Dejiny umenia 10*. Bratislava : Tatran, 1991.
- MARČOK, Viliam. 1995. *Tri aspekty postmodernej literárnosti*. Bratislava : Metodické centrum, 1995.
- MARČOK, Viliam. 1993. Postmoderné modulácie narácie. In: *Studia Academica Slovaca 22*, 1993, s. 129 – 139.
- ŠTRAUS, František. 1997. *Príručný slovník literárnovedných termínov*. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 1997.
- VŠETIČKA, František. 1986. *Kompoziciána*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1986.
- ZAJAC, Peter. 1970. Od provizória k tvorbe. In: *Slovenské pohľady*, 1970, č. 9, s. 21 – 29.

TAJOMSTVO POZNANIA V GROTESKNE MODELOVANOM SVETE KNIHY O CINTORÍNE

Martina Petriková, SR

Katedra knižničných a informačných štúdií, Inštitút slovakistiky, všeobecnej jazykovedy a masmediálnych štúdií, Filozofická fakulta, Prešovská univerzita v Prešove, SR

Abstract:

In paper we deal with the interpretation of the prose of Samko Tále (Kniha o cintoríne). The interpretation is supposed to lead to the understanding of artistic writing and it can be supported by genre awareness. „The form of seeing and conception of a world“ (P. Zajac), the genre aspect of writing will be basis for identification of comic and grotesque features of reality in stories of Samko Tále.

Kľúčové slová:

absurdita; groteska; komické znaky; ideológia; literatúra; tajomstvo

Daniela Kapitáňová debutovala v roku 2000 pod pseudonymom Samko Tále *Knihou o cintoríne* (2005), či presnejšie a v súvislosti s kompozičným členením textu, *Prvou knihou o cintoríne* a *Druhou knihou o cintoríne*. Prvá z kníh je napísaná na spôsob „školáckeho“ opisu komárňanského cintorína, predznamená a vymedzí nielen spôsob písania (vyjadrovania), ale aj subjekt *spisovateľa* (Tále, 2005, s. 7), teda jeho konštrukciu v novele. Druhá z kníh rozvíja tajomnú („cintorínsku“) tému prvej knihy. Text vzbudzuje dojem autenticity¹, neliterárnosti, ktorý v čase spochybni odhalenie identity pôvodcu textu. Daniela Kapitáňová, ukrytá za pseudonymom, hovorí o svojej inšpirácii takto: „Musím sa priznať, že moja večná inšpirácia, to je štvrtá cenová skupina, osobné vlaky... Ľudia, ktorých v tej chvíli ani nenapadne, že by ich veta mohla v niekom vyvolať úsmev. Z toho vznikol aj spôsob vyjadrovania, ktorý som použila v *Knihe o cintoríne*“ (Kopcsay, 2007). Autorka využíva funkčne a významovo zafarbené opakovanie, postupne obmieňa heterogénne textové prvky (odvodzované až deformované, reprodukovanie a novovytvárané slová, syntagmy, vety, výpovede) a motívy. Z pozície toho, kto prekračuje a prestupuje „svet roztrúsený v zmysle“ (Bachtin, 1988), ich završuje v esteticky ukončenej forme diela (Bachtin, 1988), zvýznamňuje ich zo svojho významotvorného kontextu (pozri Mikula, 2005). Rozprávač prechádza od témy k téme, od motívu k motívu, no najmä od postavy k postave s jej príbehmi na základe psychických procesov (pocítovania, vnímania, myslenia týkajúceho sa vzťahov medzi ľuďmi a javmi, pamäti, prežívania...), no predovšetkým na základe asociácií, spájaním predstáv ako „kópií dojmov“ (Hume). Niektoré prvky, zdanlivo pôsobiace redundantne, nadobúdajú povahu iterácie. Iterácia sa podieľa na zvýraznení zmyslovej účinnosti, expresivity aj excitačnosti textu (Valček, 2000, s. 272), na tvorbe „efektívnych asociačných polí komunikácie, ktorá využíva dynamiku asociačných zákonov psychiky

¹ „Autenticnosť sa totiž takmer pravidelne dáva do opozície so štylizovanosťou, negatívne hodnotenou ako predstieranie, [...] skrátka, ako maska, zabraňujúca nám uzrieť pravú tvár skutočnosti či aspoň autora. Pritom, pravdaže, predstava akéhosi „priameho“, neštylizovaného vyjadrenia skutočnosti je „čirou ilúziou. Konzekventne možno tento ideál udržať len za cenu popretia svojbytnosti umeleckého diela a popretia tvorby ako zámernej činnosti“ (Fidelius 1995: 57)“ (Mikula, 2005, s. 316). Aj preto môžeme v nadväznosti na kategóriu autenticity uvažovať o „prehovárani“ skutočnosti či o argumente skutočnosti dominujúcom v kultúre, ktorá sa pre nepriaznivé okolnosti vlastne ani celkom neprepracovala ku skutočnosti samej – sám pojem je tu totiž [...] dielom vnútených obrazov (komunizmus) (pozri Mikula, 2005, s. 311), ako to potvrdzuje textová skutočnosť *Knihy o cintoríne*. Ilúzia autenticity je potom potvrdená aj odkrytím identity autorky a potvrdzuje špecifickosť umeleckého textu, ktorý spoločnosti nastavil zrkadlo.

vnímania (primárne: zákon podobnosti, zákon kontrastu, zákon časovej súvislosti; sekundárne: zákon citovej významnosti, zákon novosti, zákon dynamiky výrazu)“ (Valček, 2000, s. 272). Je pritom zrejmé, že postava mentálne zaostalého Samka, „iba“ chlapca (Tále, 2005, s. 14), bude pri písaní preferovať zákon citovej významnosti (opakované spomínanie na stretnutie s Darinkou Gunárovou pred Domom odborov) a zákon podobnosti (totožnosti: „*Lebo ja som taký ako všetci ostatní, a aj si ma pre to všetci ostatní vážia, že som taký ako všetci ostatní*“ (Tále, 2005, s. 107).). Uplatní sa aj zákon novosti (nezvyčajnosti či čudáctva) i časovej súvislosti (zväčša rekonštruovanej na osi vtedy a teraz, keď už niekto zomrel), ako o tom napovedia Samkove zápisky o ľuďoch z Komárna i jeho tri zošity s evidenciou obyvateľov: „*Mám ich v zošite, lebo ja mám tri zošity. Jeden sa volá Krstné mená, druhý sa volá Priezviská a tretí sa volá Zomreli. Tam si zapíšem každého, koho poznám, lebo keby som si nezapísal, že koho poznám, tak potom ako by som vedel, koho poznám, no nie?*“ (Tále, 2005, s. 11 – 12). Samko pomenúva aj motiváciu svojho písania, „spisovateľstva“, čím relativizuje jeho hodnotu: „*Ja som teraz spisovateľom už druhýkrát, lebo ja som sa už raz stal spisovateľom. Vtedy som napísal prvú knihu o cintoríne. Dnes som sa stal zase spisovateľom, lebo prší, a vtedy nezbieram kartóny, lebo prší. Najväčšia vec je ale to, že mám vozík v opravovni...*“ (Tále, 2005, s. 11), „*Tak teraz, kým nie je (zrkadlo, dopln. M. P.) prizvárané, tak môžem byť spisovateľ, lebo keď je prizvárané, tak už potom nebudem mať na také hlúposti čas. Potom už nemôžem napísať knihu o cintoríne*“ (Tále, 2005, s. 75). Prvým impulzom na písanie je predpoveď (predvídanie) Samkovej budúcnosti Gustom Rúhem, jednou z figúrok rozprávania: „*Napíše knihu o cintoríne*“ (Tále, 2005, s. 13). Imperatívom, pre ktorý Samko píše knihu, nevediac či nechápajúc, „*že prečo o cintoríne*“ (Tále, 2005, s. 20), je Samkova obava či strach, ktoré spája s Rúheho zakliatím Erika Raka („*a toho starý Gusto Rúhe tak začaroval, že odvtedy sa ho každý bál a nik ho nepopotáhoval*“ (Tále, 2005, s. 83)). Tento dôvod, opradený tajomstvom, je natoľko závažný, nakoľko sa opakovane ohľadá v Samkových zápisoch, nakoľko sa podieľa sa na gradácii deja, no pritom zostane neobjasnený a na strane čitateľa vedie k sklamanému očakávaniu, ktoré umocňuje výsledný estetický účinok textu:

„*Aj mne predvídal to o tej knihe o cintoríne, a ja som veľmi opatrný a človek nikdy nevie, že čo by sa mohlo stať, lebo aj to by sa mohlo stať, že ak by som nenapísal knihu o cintoríne, tak by ma začaroval ako Erika Raka. Potom, keď toto dopíšem, tak napíšem, ako začaroval Erika Raka, lebo som zase zabudol, lebo ja niekedy aj zabudnem, lebo ja mám aj starosti, nie ako tí, čo nemajú starosti. Inak mám vždy veľa starostí, to len teraz, keď som spisovateľom ohľadom spätného zrkadla, tak nemám až toľko starostí ako vtedy, keď som pracovitý ohľadom kartónov.*“

(Tále, 2005, s. 171)

Tajomný motív, motív predpovedania budúcnosti možno pripodobniť k „tajomnej“ moci vládnucej v tých časoch, k moci komunistickej ideológie, ktorá ovládla svojimi stratégiami a taktikami Samkovo „nedostatočné“ či obmedzené myslenie:

„*Ja to nenávidím, keď mi hovoria, že Chlapec, lebo ja nie som žiaden chlapec, ja už mám skoro 44 rokov a som vážny a pracovitý, aj keby som nemusel byť, lebo ja som na invalidnom dôchodku ohľadom obličiek a potom mám aj takú chorobu, čo má aj meno, ale na tú nie som v invalidnom dôchodku, tú mám len tak.*“

(Tále, 2005, s. 14)

Taktiky navodzujúce a udržiavajúce absolútny poriadok, taktiky anonymnej moci, synekdochicky vyjadrenej spojením „*Tí hore*“, sú v texte vo vedomí, v reflexii všímavého Samka („*Potom ma RSDr. Gunár Karol veľmi chválil, že aký som šikovný, že si všímam, ohľadom čoho všetko viem.*“ (Tále, 2005, s. 86).) chápané ako taktiky umocňujúce (nielen) jeho strach: „*Tak potom som sa bál, že sa to*

RSDr. Gunár Karol dozvie, lebo Tí hore sa všetko dozvedia, a potom budem popoťahovaný ohľadom toho, že som vedel, a nepovedal som“ (Tále, 2005, s. 94). Prostredníkom medzi neidentifikovateľnou mocou a jej dosahmi na radových občanov i na Samkových rodinných príslušníkov je postava RSDr. Gunára Karola, ktorú Samko zaradzuje vo svojej hierarchii známych, organizovanej na osi mať rád a nenávidieť, k tým, ku ktorým má pozitívny citový vzťah, ktorým dôveruje, ba ku ktorým sa utieka: „RSDr. Gunár Karol mal veľmi veľa dobrých vlastností“ (Tále, 2005, s. 14). „RSDr. Gunár Karol bol veľmi dobrý,“ (Tále, 2005, s. 31) „každý mal rád Komunistickú stranu. Lebo bola veľmi dobrá“ (Tále, 2005, s. 150). Zároveň sa vo svojej inakosti z obmedzenia „rozumu“ obáva o seba a o možnosti nastolenia udržateľného („cintorínskeho“) poriadku, ktorý zabezpečoval nemennosť a predvídateľnosť stavu vecí v jeho dovtedajšom svete: „Lebo ešte kým bola Komunistická strana, tak on veľmi vedel urobiť poriadky, lebo on bol Tí hore a oni to majú povinné“ (Tále, 2005, s. 161). „Lebo to jedno ja veľmi nenávidím, že sa všetko len tak zmení a už potom je všetko inak a človeku ani nepovedia, že ako je to teraz, a potom si myslí, že je to tak, ako to bolo, ale je to tak, ako to nebolo, a potom sa mu môžu ľudia vysmievať, lebo nevie, ako je to teraz“ (Tále, 2005, s. 95). Hranica zlomu, ktorú Samko reflektuje a identifikuje ako čas zmeny, posunu od komunistického režimu k demokracii, a ktorej prisudzuje s RSDr. Gunárom Karolom negatívny význam, je osou oddeľovania udalostí a dejov vtedy a teraz. Pričom udalosti a deje uskutočnené kedysi mohli podľa jeho „aproximatívneho vedomia (stavu medzi vedomím a nevedomím, dopln. M. P.), ktoré má rozhodujúci význam pri utváraní postojov“ (Valček, 2000, s. 273) a ktoré je v Samkovom prípade vo veľkej miere ovplyvniteľné tvrdeniami a reakciami iných, viesť ku katastrofe (Tále, 2005, s. 86). Katastrofické scenáre sú zväzované s odkrytím tajomstva *Tým hore*: „ak sa to dozvedia Tí hore, tak to tak nenechajú a bude to hotová katastrofa“ (Tále, 2005, s. 105), „oni musia všetko vedieť, lebo keby nevedeli, tak by nevedeli a potom, keď sa vráti Komunistická strana, tak potom sa opýtajú, že prečo nevedeli, keď my sme vedeli, a potom bude hotová katastrofa“ (Tále, 2005, s. 111). „Ujo Oto hovoril, že Grozdúcha má rôzne schopnosti, ohľadom ktorých by mohlo ľudstvo uniknúť z katastrofy, keby v domoch pestovalo Grozdúchu, lebo ona hltá atómové výpary. [...] lebo vtedy sa všetci báli ohľadom vybuchnutia atómovej bomby, lebo to bolo povinné“ (Tále, 2005, s. 137 – 138). A tak sa Samko stáva udavačom a nevedomky aj prisluhovačom režimu, sám si osvojuje taktiky na prežitie bez problémov (katastróf), bez inakosti: „Lebo aj v televízore hovorili, že k takým treba byť najopatrnější, čo sú najzdvorilejší, lebo takí sú najnebezpečnejší“ (Tále, 2005, s. 52), „lebo ak niekto nenadáva, tak potom si to ľudia všimnú, a potom mu už tak neveria, lebo je podozrivý. Ja nie som podozrivý, lebo nadávam“ (Tále, 2005, s. 101). „Lebo človek musí byť veľmi opatrný. Ja som veľmi opatrný“ (Tále, 2005, s. 103). Jeho detské myslenie, nekritické a skôr konkrétne, sústreďujúce sa na vzťahy medzi pozorovanými predmetmi a detailmi skutočnosti, ale aj nedostatočný vývin intelektu uvoľňujú priestor pre magické myslenie. Samko je pri vnímaní skutočnosti výrazne ovplyvňovaný citmi a pocitmi, podlieha názorom iných, pri vnímaní sveta vychádza zo svojich skúseností, a tak stiera rozdiely medzi realitou a irealitou: „Bolo to veľmi čudné. Lebo on mal v ústach naozajstnú mrkvu. Bolo to aj veľmi smiešne, ale nik sa nesmial, lebo to bolo aj veľmi vážne. Tak som sa nesmial ani ja. [...] ja neviem, prečo mu dal tú mrkvu medzi zuby, ale niekedy si myslím, že mu ju dal ohľadom tej elypsie, lebo to je veľmi vážna choroba. Lebo mrkva je veľmi zdravá“ (Tále, 2005, s. 87). „Vtedy som uvidel, že je naozajstný černoch. Ako keby bol z televízora. Lebo v televízore som už videl veľa černochoch, lenže tento bol úplne ako živý, nie ako z televízora. Bol to živý černoch. A bol skoro taký vysoký ako môj starý otec z Detvy, hoci bol černoch. Lenže aj môj starý otec z Detvy bol beloch a aj všetci ľudia na svete, ktorí sú v naozajstnosti a nie z televízora, tak sú belosi“ (Tále, 2005, s. 99). Proces Samkovho usúvzťažňovania vecí a ľudí tohto sveta v pomere k *Tým hore* (ideológia), teda nie k *Tomu hore* (náboženstvo), je v jeho zápiskoch z *Knihy o cintoríne* sprevádzaný napätím z neobjasnených tajomstiev, ktoré sa viažu na veci, ľudí a deje, nie sú čitateľné v prvom pláne textu

a nie sú dekódovateľné cez obmedzenia Samkovej optiky. Identifikovateľné je aj napätie, ktoré vychádza zo Samkovho *bezstarostného* nazerania na problém „témy“ svojho písania, z pomeru k literárnej tradícii, k iným knihám a spisovateľom. No je to predovšetkým problémovosť sveta tematizovaného ako krásny svet (estetizujúci politiku: „*Lebo Pioniersky sľub je najkrajší na svete.*“ (Tále, 2005, s. 32).), s predvídateľnými a usúvzťažiteľnými dejmi, hoci je to svet nepredvídateľný v taktikách usmerňovania ľudských životov. Je to aj napätie plynúce z vedomia o predvídateľnosti Samkových zápisov (motívy, postavy a ich atribúty i príbehy: *cintorín, Pioniersky sľub, poriadok, Komunistická strana, debil, tajomstvo, života správa, kefir, normálny, zdravý, čudný, popoťahovaný, humorný, krásny, dobrý, vážny, zomretý, mať rád, nenávidieť, napísať...*) a o nepredvídateľnosti jeho konania, teda napätie z kolízie medzi predvídateľnými a nepredvídateľnými udalosťami sveta, medzi prvým, preňho dosiahnuteľným plánom významov a ich metaforickou nadstavbou, z čoho pramení Samkovo charakterové zlyhanie. Výslednicou Samkovho usúvzťažňovania vecí, ľudí i dejov v tomto malom svete je návod na čítanie Samkovho príbehu ako *tajomstva poznania*² získavaného s obmedzenými možnosťami (očakávajúc návod na život) či za obmedzujúcich okolností (zápasiac o prirodzený zmysel života v neslobodnom priestore), z nelogickej zrážky dvoch svetov, toho, v ktorom sa určuje, ako sa bude konať, a toho, v ktorom sa myslí a cíti, hoci v Samkovom prípade sa nedomyšľa: „*Ja neviem, že prečo zomrel, mne nikto nič nepovedal, tak ja to naozaj nemôžem vedieť, že prečo zomrel, lebo to nevedel nikto v Komárne a ani nikde na svete. Niekedy si myslím, že zomrel preto, že bol stále taký vážny a vôbec nebol humorný, lebo to je veľmi dôležité, aby bol človek humorný*“ (Tále, 2005, s. 174).

Komické až groteskné modelovanie textovej skutočnosti pramení zo Samkovho spôsobu nazerania na skutočnosť, z nemožnosti či neschopnosti dorásť na také poznávacie, jazykové a sociálne schopnosti, ktoré by neboli zviazané s postavou známou z ľudovej slovesnosti, s postavou hlúpeho Jana. Situácia je zložitejšia aj preto, lebo rozprávkové naprávanie nedostatočnosti postavy sa tu nerealizuje, „iba“ verbálne normalizuje v (z)linearizovanej skutočnosti: „*Lebo ja nie som žiadny debil. Lebo ja som taký ako všetci ostatní, a aj si ma pre to všetci ostatní vážia, že som taký ako všetci ostatní. [...] Na to by malo byť potvrdenie v Dokumentoch, že ja som normálny slovenský Slovák, a nikdy by už nikto nemohol povedať také o Csonka Eszter. Lebo potom by bol povedaný a mohol by byť popoťahovaný ohľadom pokuty*“ (Tále, 2005, s. 107 – 108). Komické až bizarné (neobvyklé príhody figúrok zo Samkovho okolia) a fantastické (nezvyčajný či čarovný kameň Adulár, Otov náčrt *Bezpečného mesta*, poslanie uja Ota, tajomné skutočnosti) prvky v Samkovom svete koexistujú. Vysoké je chápané ako nízke („*Teší ma, pán Tále. To bolo veľmi čudné. [...] Lebo aj v televízore hovorili, že ktakým treba byť najopatrnejší, čo sú najzdvorilejší, lebo takí sú najnebezpečnejší*“ (Tále, 2005, s. 52).) a nízke zas ako vysoké, pričom sú prezentované vo svojej vyhrotenej, ba hyperbolizovanej podobe. Aj Samka možno považovať za bizarnú, absurdne komickú, teda *groteskne modelovanú postavu* (pozri Pokrivčáková, 2002), na jednej strane fyzicky a duševne nedokonalú, ale na strane druhej zas ako postavu šaša alebo blázna „naruby“ predvádzajúceho „komické či humorné čísla“ („*Napríklad aj som veľmi humorný. To sa vie ohľadom toho, že viem aj niekoľko vtipov.*“ (Tále, 2005, s. 61).), no „iba“ nechtiac či nevediac nastavujúceho *zrcadlo*³ spoločnosti, a to v nadväznosti na interpretáciu motívu odlomeného spätného zrcadla na

² Tajomstvo poznania chápeme ako poznanie s kladným znamienkom, keďže, ako to potvrdzuje text („*Niekedy si myslím, že zomrel preto, že bol stále taký vážny a vôbec nebol humorný, lebo to je veľmi dôležité, aby bol človek humorný. Potom musí mať aj zdravý života správu a piť veľa kefiru a veľa sa pohybovať. Lebo kefir je veľmi zdravý. A iné.*“ (Tále, 2005, s. 174).), telesné nie je oddeľované od ostatných oblastí života (porovnaj Bachtin, 1973, s. 136).

³ Podľa Umberta Eca (2002, s. 21) „zrcadlo ‚neprekladá‘. Registruje to, čo je zasahuje, tak, jak je to zasahuje. Říká pravdu nelidským způsobem, jak ví ten, kdo – v zrcadle – ztrácí iluze o své svěžesti. Mozek interpretuje sítnicová data, zrcadlo neinterpretuje objekty.“

Samkovom vozíku: „Iní v Komárne nemajú na vozíku spätné zrkadlo, ale ja mám, lebo ja bez spätného zrkadla nevidím späť, [...] keby som nemal spätné zrkadlo, tak by som nevidel, kto na mňa vykrikuje. [...] Lenže ja ich vidím ohľadom spätného zrkadla a aj ja na nich vykrikujem, lebo ja si niekedy pripravím vykrikovanie dopredu, aby som nebol pomykový“ (Tále, 2005, s. 37). Tvrdenie o bláznovstve „naruby“⁴ možno odvodiť zo Samkovho dôsledného naplňania zámeru komunistickej moci, z chápania práce ako *formy krásna* (pozri Bílik, 2008, s. 84) a najdôležitejšej činnosti („ja na také hlúposti nemám čas, aby som sa ženil, lebo ja mám veľa povinností ohľadom mojej pracovitosti“ (Tále, 2005, s. 173)). Postava je aj nositeľom zvláštneho spôsobu života, pohybuje sa po rozhraní života a umenia (porovnaj Bachtin, 1973, s. 119):

„Ja som zostal von, lebo ja som bol len divák, a nie pozostalý. Keď zomrel Alf. Névery, tak som tiež mal byť len divák, ale Alf. Névery nemal nikoho ohľadom rozvedenia, tak by potom nik nebol pozostalý, tak si tam stala Ivana a začala ma ťahať za plece, že nech si aj ja stanem ako pozostalý. [...] Potom to bolo výhodné, že som stál za truhlou, lebo som si ich všetkých mohol pozrieť, lebo stáli oproti.“

(Tále, 2005, s. 115)

Samkovo vnímanie osláv 1. mája ako formy ľudskej kultúry so svetonázorovým obsahom (pozri Bachtin, 1973) je späté s pririekáním estetických kvalít tejto slávnosti:

„Ja som na svete najradšej chodil na Prvého mája do sprievodu, lebo to bolo na svete najkrajšie. [...] Všetci boli veľmi šťastní, ohľadom čoho kričali, že: ‚Nech žije Komunistická strana!‘ [...] Všetci boli veľmi šťastní. Aj ja som bol veľmi šťastný. Najprv som vždy pochodoval v sprievode, a keď sme sa so sprievodom rozišli, tak ja som sa vrátil pod tribúnu a všetkým, čo šťastne mávali, aj ja som nazad šťastne mával. Na tribúne bol vždy aj RSDr. Gunár Karol a aj on tiež šťastne mával. Len môj otec šťastne nemával, lebo on sa im vysmieval. Stále hovoril, že: ‚Každá ploštica na tribúnu vtlačí sa.‘ To ale bolo veľmi neslušné a ja som to veľmi nenávidel, keď môj otec takto hovoril, lebo RSDr. Gunár Karol vôbec nebol taký, lebo on bol RSDr. A tí mohli stáť na tribúne, koľko len chceli, a vôbec sa tam nemuseli tlačiť.“

(Tále, 2005, s. 150 – 151)

Ide o prezentáciu strany, o využívanie *materského a otcovského princípu* (pozri Bílik, 2008, s. 86), symbolov bezpečia, istoty, starostlivosti, lásky, pomoci, ako ich Samko interpretoval, keďže zakúšal príslušnosť k tejto spoločenskej štruktúre a vo zveličenej podobe jej princípy aj obhajoval, osvojujúc si rétoriku RSDr. Gunára Karola: „Keby som mu to nebol povedal, tak by to bola pre Komunistickú stranu hotová katastrofa, lebo by boli zosmiešnení“ (Tále, 2005, s. 86). Hovoriť možno o slovnej hypertrofii (Pokrivčáková, 2002, s. 19), ktorá sa prejavuje ako nehatané opakovanie citovo zafarbených motívov, ale aj opakovanie a kumulácia sprostredkovaných humoristických, predovšetkým neoficiálnych foriem, medzi nimi foriem zosmiešňujúcich vládnu moc: humorných piesní, neprístojností, originálnych a briskných pomenovaní v ustálených slovných spojeniach, nepochopených vtipov (Tále, 2005, s. 61, s. 76), rýmov (Tále, 2005, s. 61), *humorných viet* (Tále, 2005, s. 62), *veselých príhod* (Tále, 2005, s. 65). Vznikajú absurdné výpovede, dochádza k priradzovaniu zdanlivo nespojiteľných skutočností (epilepsia – kefir, s. 87), k usúvzťažňovaniu doslovnej a metaforickej interpretácie významov, čo vedie k produkcii významu „za“ textom:

⁴ Bláznovstvo „naruby“ chápeme v prejave nezámerného *parodovania oficiálneho rozumu či oficiálnej pravdy* (pozri Bachtin, 1973).

„Raz som ho (Alf. Néveryho, dopln. M. P.) našiel, že niečo píše, a tak som sa opýtal, že či zase bude spisovateľ, ale vtedy povedal, že on už nebude spisovateľ, lebo pochopil. Mne ale nepovedal, že čo pochopil, tak potom ja ani nemôžem vedieť, že čo pochopil, ale mne je to divné, lebo to sa rozumie samé so sebou, že keď pochopil, tak práve vtedy mal byť spisovateľom, no nie? No áno. Aj ja som sa stal spisovateľom, keď som pochopil, že musím zaniest' vozík k Boš-Mojš Jánovi.“

(Tále, 2005, s. 119)

Pre žánrovú formu textu, pre formu nazerania na svet sú príznačné groteskné modelovanie tela (obrázok terča na zadnej časti tela), narážky na plodenie, na defekty a podoby reprodukčných orgánov či na *pohlavné veci* (Tále, 2005, s. 12).

Uzatvárame naše uvažovanie o literatúre a živote, o čase podmienenom ideológiou v groteskne modelovanom svete *Knihy o cintoríne*. Samkovo „spisovateľstvo“ v kontexte s písaním iných vyznieva ako fyzicky náročná práca, v prvom pláne s ťažko definovateľným zmyslom, avšak v druhom pláne ju možno chápať ako prácu, ktorá svojou metódou nedeformuje stav vecí tohto sveta, lebo prostredníctvom optiky mentálne zaostalého rozprávača „iba“ zrkadlí ideológiu spútanú spoločnosť, a práve preto ju môže z odstupu v čase pre pozíciu recipienta aj oslobodzovať zo záujmu o nezdeformované vzťahy medzi ľuďmi a v nadväznosti na ich verziu vízie reality.

Literatúra:

- BACHTIN, Michail. 1988. *Estetika slovesnej tvorby*. Bratislava : Tatran, 1988.
- BACHTIN, Michail. 1973. *Problémy poetiky románu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1973.
- BERGSON, Henri. 1993. *Smích*. Praha : Naše vojsko, 1993.
- BÍLIK, René. 2008. *Duch na reťazi. Sondy do literárneho života na Slovensku v rokoch 1945 – 1989*. Bratislava: Kalligram, 2008.
- BORECKÝ, Vladimír. 2005. *Imaginace, hra a komika*. 2. vydanie. Praha : Triton, 2005.
- BUDIL, Ivo T. 1995. *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*. Praha : Triton, 1995.
- ECO, Umberto. 2002. *O zrcadlech a jiné eseje. Znak, reprezentace, iluze, obraz*. 1. vydanie. Praha : Mladá fronta, 2002.
- KOPCSAY, Mária. 2007. Úmorná práca nie je humorná. Rozhovor pre dvojtýždenník Mosty 2/27. In: *Mosty, česko-slovenský dvojtýždenník 2/2007* [online]. [cit. 2010-08-26]. Dostupné na internete: <http://www.literarnyklub.sk/kapitanova-daniela/umorna-praca-nie-je-humorna>
- MIHALKOVÁ, Gabriela. 2008. Outsiderstvo ako voľba v súčasnej slovenskej próze. In: *Podoby outsiderstva v umeleckej literatúre* [elektronický zdroj]. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, 2008, s. 143 – 147. [online]. Dostupné na internete: <http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=2170>
- MIHALKOVÁ, Gabriela. 2008. Problematika prezentácie hodnôt v časti zo slovenských prozaických textov publikovaných v 21. storočí. In: *Slovo – obraz – zvuk I: duchovný rozmer súčasnej literatúry: literárnovedné štúdie* [elektronický zdroj]. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2008, s. 277 – 282.
- MIKULA, Valér. 2005. Autenticnosť a štylizovanosť v slovenskej literárnej tradícii. In: *Od iniciatívy k tradícii. Štrukturalizmus v slovenskej literárnej vede od 30. rokov po súčasnosť*. Brno, 2005, s. 309 – 322.
- POKRIVČÁKOVÁ, Silvia. 2002. *Karnevalová a satirická groteska*. 1. vydanie. Nitra : Garmond, 2002.
- RICOEUR, Paul. 1997. *Teória interpretácie: diskurz a prebytok významu*. Bratislava : Archa, 1997.
- TÁLE, Samko. 2005. *Knihy o cintoríne*. Napísala Daniela Kapitáňová. Levice : vydal Koloman Kertész Bagala, člen L. C. A. Publishers Group, 2005.

Rozosmiať človeka je hotová veda alebo Podoby komiky v umeleckej literatúre. Edične pripravili Zuzana Bariaková a Martina Kubealaková. Banská Bystrica, 2010. [online]. © 2010. Dostupné na: <http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=4242> [http://www.fhv.umb.sk / katedry / KSJL / fotogaléria]

VALČEK, Peter. 2000. *Slovník literárnej teórie A – J*. 1. vydanie. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2000.

ZAJAC, Peter. 1993. *Pulzovanie literatúry*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1993.

Adresa autorky:

Martina Petříková

Katedra knižničných a informačných štúdií

Inštitút slovakistiky, všeobecnej jazykovedy a masmediálnych štúdií

Filozofická fakulta

Prešovská univerzita

Ul. 17. novembra č. 1

080 01 Prešov

Slovenská republika

email: petrikova9@gmail.com

KOMIKA V ROUŠE MOUDRA UKRYTÁ ANEB POZNÁMKY K PRÓZE BENJAMINA KURASE ZAKÁZANÉ OVOCE VĚDĚNÍ

Miloš MIČOCH, ČR

Katedra českého jazyka a literatury, Pedagogická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci, ČR

Abstract:

The article deals with a poetry of Benjamin Kuras called Zakázané ovoce vědění. The author focuses on the structure and composition of the analyzed publication. In Bible, Kuras finds features of tragedy, comedy and therapeutic. He also describes the features that help Kuras to achieve the effect of humour: expressivity, metaphor usage, phrases and other features of foregrounding.

Klíčové slová:

Bible; komedie; expresivita; aktualizace; propria

Starý zákon jako součást Písma svatého je soubor textů, z nichž vycházejí tři základní světová náboženství a čerpají z nich filozofické systémy. Jsou to texty, k nimž se tradičně přistupuje s posvátnou úctou a pokorou.

1 Autor a jeho tvorba

Britský publicista českého původu Benjamin Kuras ve své knize *Zakázané ovoce vědění* s podtitulem *Bible jako drama a terapie* poukazuje na to, jak může být Bible chápána v dnešní době: jako zdroj inspirace, jako zdroj přemýšlení o nás samotných, o našich vlastnostech, o naší malosti i velikosti, a zejména o lidské svobodě a nesvobodě.

Benjamin Kuras, původním jménem Miloš Kuraš, se narodil v roce 1944 ve Zlíně. Vystudoval češtinu a angličtinu na Filozofické fakultě v Olomouci. Od března do srpna 1968 pracoval v anglickém vysílání Československého rozhlasu v Praze. Na podzim 1968 emigroval do Anglie, kde byl zaměstnán jako redaktor českého vysílání BBC a jako překladatel. V roce 1974 konvertoval k judaismu. Prosadil se jako publicista a dramatik. Je autorem šestnácti anglicky psaných dramatických textů, které byly realizovány jako rozhlasové, popřípadě divadelní hry.

Za jeho nejúspěšnější divadelní inscenaci je považována tragikomédie *Supper of Ashes* (Popeleční večeře), která pojednává o posledních dnech Giordana Bruna.

V České republice vyšlo Kurasovi více než deset knižních publikací. Za knihu *Sekl se Orwell o dvacet let?* získal cenu Wald Press Award¹ za rok 2004.

2 Struktura a koncepce Kurasovy prózy

V knize *Zakázané ovoce vědění* se Kuras zabývá interpretací Starého zákona. Publikace o rozsahu 150 stran je rozčleněna do 26 kapitol.

V úvodních třech kapitolách, nazvaných *Krize náboženství, Drama a psychologie, logos a mythos* a *Vznik dramatu*, autor vysvětluje své pojetí dramatu a jeho čtyř základních podob: tragédie, komedie, melodramatu a frašky. K biblickému textu přistupuje s nadhledem: chápe jej jako drama a zároveň předkládá čtenářům upřímný pokus, jak číst „... jednotlivé biblické příběhy jako komedii,

¹ Nakladatelství WALD Press bylo v roce 1995 založeno na počest Františka Walda, profesora teoretické chemie a metalurgie Českého vysokého učení technického, kde v letech 1919 – 1920 působil jako rektor. Jeho krédo „Šel jsem celý život se slabšími“ je uvedeno na plaketě této ceny. Oceněným je vyjádřena úcta a podpora osobnostem, které dokážou být nápomocny druhým.

v níž tragické prvky slouží jen jako kontrast k jejímu zvýraznění. A právě komedie jim dává kvality terapeutické“ (Kuras, 2003, s. 21).

V dalším cyklu kapitol se věnuje výkladům vybraných částí Starého zákona. Některé z nich jsou zaměřeny na interpretaci jednotlivých biblických příběhů – o stvoření světa, o Adamovi a Evě, o Kainovi a Ábelovi nebo o Josefovi a jeho bratřích.

Publikaci uzavírají kapitoly nazvané mj. *Ozvěny věčnosti, Náboženství a ženství, Víra a praxe, Chrámů stavěných z času a Biblická ekologie*. Jsou koncipovány jako hledání paralel mezi „biblickým“, tedy starověkým, a současným světem. Autor zde konfrontuje aktuální témata naší doby, jako je vztah člověka k Bohu, feminismus nebo ekologie, s tím, jak jsou popisována už v Bibli. Svoje výklady doplňuje citáty z děl filozofů a významných interpretů biblických textů, přičemž jako judaista odkazuje na díla významných židovských filozofů, např. středověkého myslitele Maimonidése, německého Žida Samuela Hirsche nebo Abrahama Joshui Heschela, amerického rabína žijícího ve 20. století.

3 Motta jednotlivých kapitol

Kapitoly jsou uváděny motty. Některá jsou převzata přímo z Bible. Kapitulu *Návrat k pradávnému budoucnu* uvádí citát z Pláče, 5,21: „*Vrať nás k sobě, Věčný, Tvůrče náš, a my se vrátíme. Obnov naše dny jako za pradávna.*“ Kapitola *Biblická ekologie* začíná mottem: „*Zem patří Tvůrci, se vším, co na ní pobývá*“ (Žalm, 24, 1). Většina citátů však pochází z dílny slavných spisovatelů a filozofů a působí úsměvně.

Kapitola *Prvotní drama* je komedie je uvedena citátem Gilberta Chestertona: „*Slovo dobrý má mnoho významů. Jestliže například někdo zastřelí svou babičku ze vzdálenosti pěti set yardů, nazval bych ho dobrým střelcem, ale ne nutně dobrým člověkem.*“

Z dalších citátů uvádíme:

William Yeats:

Někteří lidé říkají, že Bůh je, jiní říkají, že Bůh není. Pravda musí být asi někde uprostřed.

Heinrich Heine:

Bůh mně odpustí. Je to jeho profese.

Lord Boyd Orr:

Když mají lidé volbu mezi svobodou a sendvičem, vždycky si zvolí sendvič.

Voltaire:

Kdyby Bůh neexistoval, museli bychom si ho vymyslet.

Havelock Ellis:

Celá struktura náboženství v moderním světě je způsobená tím, že ve starém Jeruzalémě neměli blázince.

Joseph E. Renan:

Ó, bože, je-li nějaký Bůh, zachraň mou duši, mám-li nějakou duši.

Albert Einstein:

Je snadné denaturovat plutonium než zlého ducha v člověku.

Anonym:

Pýcha působí tvrdnutí srdce a měknutí mozku.

Některé z citátů souvisí úzce s názvem a obsahem kapitoly, například Nietzsche: *Žena je druhá chyba Boží*, motto kapitoly *Náboženství a ženství*, nebo Lord Boyd Orr: *Když mají lidé volbu mezi svobodou a sendvičem, vždycky si zvolí sendvič*, motto kapitoly *Svoboda a poslušnost*.

Jiné citáty nesouvisí s názvem kapitoly, autor je požívá zjevně se záměrem čtenáře pobavit, ale také přimět jej k zamyšlení: Anonym: *Pýcha působí tvrdnutí srdce a měknutí mozku* (kapitola *Pestrý*

kabát a jedenáct snopů, pojednávající o Josefovi a jeho bratrech), Havelock Ellis: *Celá struktura náboženství v moderním světě je způsobená tím, že ve starém Jeruzalémě neměli blázince*. Motto uvádí kapitolu, v níž Kuras pojednává o morálce biblického a současného světa. Autor s oblibou pracuje s paradoxem, popř. se zdánlivým paradoxem. Nad morálkou u starých Židů dohlíželi proroci, mnohými lidmi ovšem považovaní za blouznivce nebo šilence, zvláště v době, kdy morální úroveň společnosti klesá a převládá mamon, bezohlednost, sobectví a násilí. Kuras nachází paralelu ve 20. století:

„Americký film Norimberský proces končí touto vpravdě prorockou scénou: odsouzený nacistický ministr spravedlnosti, kdysi mezinárodně uznávaná právnická kapacita, si do cely vyžádá amerického soudce, aby mu vzdal poctu, jak dobře přelíčení vedl. A říká mu toto: ‚Prosím vás, musíte mně to věřit, já jsem nikdy netušil, že by to mohlo dojít tak daleko.‘ Americký soudce odpovídá: ‚Milý pane profesore, tak daleko to došlo už tehdy, když jste odsoudil prvního člověka, o němž jste věděl, že je nevinen.‘“

(Kuras, 2003, s. 103)

Z uvedeného úryvku je zřejmé, že ač je text uveden zdánlivě humorným citátem, autor analyzuje závažné společenské a historické téma. Tento postup je pro Kurase příznačný, srov. další citáty a názvy:

Voltaire: *Historie není nic jiného než žonglování s mrtvými* (kapitola *Kdo je Tvůrce a jak se jmenuje*), Machiavelli: *Je nebezpečné vysvobozovat lidi, kteří chtějí raději být otroky* (kapitola *V pustině*, pojednávající o ději popisované v knize *Numeri*, hebrejsky nazvané *V pustině*).

4 Prostředky Kurasovy komiky

Kapitola *Život jako smlouva* je uvedena takto:

Bloudí Bůh pouští a potká Jebusity.

„Chcete má přikázání?“

„Jako co třeba?“

„Nepokradeš.“

„Jdi pryč,“ smějí se Jebusité. „Kdo nekrade, hladoví.“

Bloudí Bůh pouští dál a potká Amalekity.

„Chcete má přikázání?“

„Jako co třeba?“

„Nezavraždíš.“

„Jdi pryč,“ smějí se Amalekité. „Kdo nevráždí, toho vraždí jiní.“

Unaveně, smutně se Bůh dál plahočí pouští a potká Izraelity.

„Chcete má přikázání?“

„Za kolik?“

„Zadarmo.“

„Tak to jo, dej nám jich deset.“

V tomto případě autor uvádí text o přijetí desatera Božích přikázání anekdotou. Je samozřejmě úsměvná, ale zároveň vychází z událostí doložených v Bibli a charakterizuje hned tři různé „národní vlastnosti“. Jebusité byli v Bibli synonymem zlodějů, Amalekité krutí a nemilosrdní nepřátelé Židů. Židé si umějí dělat legraci sami ze sebe, když jsou zde karikováni jako hamižní obchodníci, kteří zadarmo vezmou cokoliv. Kuras situaci v Bibli obrací opět v paradox: *„Takže ta slavná vyvolenost je vlastně znouze ctnost. Bůh Izraelity přistihl v nestřeženém okamžiku, kdy byli z plahočení v poušti tak zpitomělí, že mu na všechno kývlí“* (Kuras, 2003, s. 119).

Na s. 22 v kapitole nazvané *Tvoření z chaosu* Kuras píše:

„Na první pohled by se tedy zdálo, že tvoření světa začíná jako tragédie. Nebýt toho, jak komicky si při tom Tvůrce počíná. On si totiž po celou první scénu sám se sebou povídá, sám sebe chválí a sám sebe uvádí v úžas. V úžas, nikoliv v děs. [...] Poslouchejme jeho monolog:

„Bud’ světlo. A ono svítí. A je to skvělé. Říkejme tomu den. A podívejme, jak se večer střídá s ránem. [...] Souši říkejme země a nádrži vody říkejme moře. A podívejme, jak je to skvělé. Ať ze země raší tráva, bylinky, které vydají semě, a ovocné stromy vydávající ovoce každý svého druhu, ať osévají zemi. A ono se to vážně děje přesně, jak to říkám, a je to skvělé. (Gn 1, zhuštěno, převyprávěno).“

Po stvoření světa v šesti dnech přichází stvoření člověka a sedmý den je pro Boha dnem odpočinku. Bůh ale zjišťuje, že se mu vše daří, přesně jak si předsevzal. Nic nezkazil, všemu musel požehnat. Protože je všechno naplánované, předvídatelné, dostává Bůh strach z nudy. A proto udělá něco nepředvídaného. *„Upiplává si legračního pajduláka a vdechuje mu kus sebe, aby se mu podobal, přidělá k němu ženskou, dá jim vládu nad světem, dá si šábes a čeká, až udělají něco nepředvídaného... tak sedí a kouká celý sedmý den. A protože se už nikde dál nepíše o osmém dni, je pravděpodobné, že tak jako ty předchozí dny trvaly miliony let, ten sedmý probíhá právě teď.“* Kuras dále píše o dvou mýtech. První vychází z toho, že Tvůrce vše stále řídí, vše je jeho záměrem *„včetně všech krutostí napáchaných jeho jménem a proti jeho jménu“*. Druhý mýtus připouští, že sedmého dne si Tvůrce vzal opravdu volno, odpovědnost přenechal lidem a *„... ponechal si jen funkci kibice, který občas do hry přihodí nějakou kartu, kterou nám zapomněl rozdat nebo která nám spadla pod stůl“*. Těmito slovy se autor vyrovnává s filozofickými koncepcemi teismu a deismu.

Kurasovo dílo můžeme chápat jako literární travestii. Z uvedeného úryvku je zřejmé, že autor dokáže využívat kontrastu, když využívá jazykových prostředků vyvolávající komický účinek a zároveň tím nutí ženáče k zamyšlení, že i toto humorné vyjádření obsahuje nebo naznačuje závažné otázky. Komického efektu dosahuje také díky užívání expresivních pojmenování, jako *upiplává, pajdulák, ženská, kibic*. Frekvence expresiv je v celém textu poměrně vysoká, jako příklady uvádím:

Požírá mrkev, jektá zuby.

Proto jim Tvůrce z prachobyčejné recese zašmodrchá jazyky tak, že se nikdo nedomluví.

Každé slovo se proměnilo v blábol. Proto tomu staveništi říkáme Blábylon. A zdá-li se vám tahle slovní hříčka vycucaná z palce, vězte, že veškeré bláboly pocházejí z hebrejského slova balel, které dalo Babylonu jméno Bavel.

Jákov se na první pohled zabouchne do sestřenice Ráchel. Hned ji mezi stádem ovcí začne líbat a huláká při tom jak Tarzan.

Lavan prošmejdí všechno kromě jedné truhly...

Naproti mu jde Esav se čtyřmi sty ozbrojenými hrdlořezy...

Jaakovovi kluci plundrují a loupí

Mojžíš šmajchluje, handruje...

Z uvedených příkladů je zřejmé, že je zde výrazně zastoupena především expresivita inherentní.

V textu jsme zaznamenali ale také značný výskyt učených slov a termínů: *Šema jej přibírá opět v pasáži 11, 13, která je pro nás dnes obzvláště ekologicky relevantní.*

Proto také všechny větve moderního náboženského judaismu – konzervativní, reformní, liberální i rekonstrukční...

... jako redigovaný soubor různých Bohem inspirovaných textů...

Ortodoxní judaismus rád tvrdívá, že mezi mluvnými klauzulemi rituálnými a etickými není žádný kvalitativní rozdíl...

Některé z těchto výrazů mohou některým recipientům způsobovat potíže s porozuměním, nicméně lze předpokládat, že většina čtenářů ví, co od autora mohou očekávat. Předpokládáme, že Kurasovy knížky čtou především vzdělaní čtenáři.

Dalším způsobem, jímž autor dosahuje komického účinku, je časté užívání frazémů, převážně lidového původu, které ve spojení s pojmenováními tradičně respektovaných postav z Bible působí úsměvně a rozmařile.

Pokud jde o formální strukturu jednotlivých frazémů, převažují mezi nimi ze slovnědruhového hlediska tyto typy autosémantických struktur:

adjektivum – substantivum: *pokřivený charakter,*

verbum – substantivum: *když se člověk zblázní do ženské, co jim přijde pod ruku, v předchozích scénách ho nechal na holičkách.*

V případě spojení *vycucaná z palce* jde o transpozici slovesa *vycucat* do adjektivní podoby *vycucaný*.

Verbum – substantivum – substantivum: *Jicchak se stává terčem čtveráctví, přichází se svou trochou do mlýna.*

Méně obvyklé jsou například struktury:

Verbum – adjektivum – substantivum – substantivum: *čekají ho plné ruce práce,*

popř. substantivum – substantivum – substantivum: *politika cukru a biče.*

Jednotlivé frazémy pak přísluší ke stylové vrstvě spisovné, nespisovné, publicistické a knižní. Častá jsou spojení pocházející přímo z Bible – *zvednout oči v sloup, vlk se přátelí s beránkem* a další.

Pokud jde o další prostředky aktualizace, Kuras s oblibou užívá pojmenování typická pro naši moderní dobu a využívá kontrastu, když vedle sebe staví pojmenování módní a frekventovaná v současnosti a pojmenování odpovídající biblickým, tedy starověkým reáliím:

Z Kaina se stává workoholik. O Josefovi v Egyptě píše takto: Nestačí jen vypracovat dobrý byznysplán, musí se umět i prodat.

Potífar povýší Josefa na vrchního manažera svých statků. Za což jeho statky dostanou od Jhwh prostřednictvím Josefova managementu požehnání.

V jeho textu nacházíme vydařené individuální aktualizace, když využívá metaforu, vyjádřenou např. deverbativním substantivem:

Oplocování Tóry se dělá dvojím způsobem...,

nebo substantivem:

Půjčí jim flotilu státních žebříňáků a oslů naložených jídlem a stříbrňáky.

K naslouchání a službám modlám rychlého a krátkodobého úspěchu, ... jepičích ideologií...

Mezi metaforami vyjádřenými slovesem převažují metafory uzuální: ... *jimiž se hemží celé náboženské dějiny*

Komického účinku dosahuje autor také prostřednictvím literární blasfémie, demytizace samotného Boha a zpochybňováním správnosti Božího záměru.

Na s. 30 v dialogu s Adamem: *Nekecej, řekne si Tvůrce a obrátí se na ženu.*

Na s. 39: *Čtyři generace Ivrijů (Hebrejů)... odstředivými silami poslušnosti a rebelantství Tvůrci zamotají hlavu tak, že chvílemi sám neví, kdo je a jak se jmenuje.*

Na s. 48: *Abrahám a Sára se Jehovovi vysmějí do tváře, když jim vypráví, že spolu v devětadevadesáti ještě budou mít mít syna, kterého podle toho pojmenují Jicchak, což znamená k smíchu, či „haha, děláš si z nás srandu“.*

S. 77: Mojžiš „... oroduje a poučuje Boha, jak se má k lidem chovat“.

Kuras nešetří ani praotce Abraháma:

Abraham... prokazuje podnikatelskou etiku pouličního pasáka. (s. 50),

popř. Mojžíše:

S. 71: *A tak místo aby z Mošeho udělal krmivo pro krokodýly, nechá ještě pochcípát všech egyptský dobytek...“*

5 Kurasova interpretace biblických a proprií a apelativ

Kromě uvedených způsobů, jimiž Kuras dosahuje humorného účinku, je třeba zmínit také jeho pozoruhodný výklad biblických proprií a apelativ, dokazující jeho znalosti etymologie, hebrejštiny a mnoha různých výkladů Tóry.

V kapitole *Prvotní drama jako komedie* Bejnamin Kuras interpretuje příběh o Adamovi a Evě. Had je v Bibli charakterizován jako podlý (hebrejsky *arum*). První lidé byli nazí, hebrejsky *arumim*. V singuláru se vyslovuje *arom*, píše se však *arum*. Kuras na s. 28 píše: „*Nahý znamená zároveň hladký, kluzký... proklouzávajícím pod rukama. Takže i podlý.*“ Pojmenování pro význam nahý a podlý mělo v hebrejštině stejnou formu. Z toho Kuras vyvozuje, že si autor bible „... dělá srandu z překladatelů a vydavatelů, aby si na chvíli nebyli jisti, zda jsou muž a žena opravdu nazí nebo taky podlí, či zda je Had nahý a oni podlí, či všichni nazí nebo všichni podlí, nebo všichni obojí“ (s. 28).

Kuras zde dále relativizuje počínání Boha ve vztahu k Adamovi a Evě. Zatímco tradiční výklad příběhu uvádí, že Bůh potrestal muže a ženu za to, že pojedli ze stromu poznání, Kuras spekuluje o tom, že Bůh mohl klidně lidi usadit daleko od stromu a pak by je ani nenapadlo z tohoto stromu něco pojídat. Bůh přece musel vědět, že Adam a Eva ovoce ochutnají. Za co je tedy potrestal? Kuras píše:

A ten typický mužský zbabělec a podlec žaluje a udává, až mu zuby jektají:

„Ta ženská, kterou mně daroval, to ona mně dala ze stromu najíst a já jsem jedl.“

Nekecej, řekne si Tvůrce a obrátí se na ženu:

„Cos to vyvedla?“

„Had mně k tomu navedl a jedla jsem.“

Nato Tvůrce vynadá hadovi:

„Za to, cos udělal, budeš prokletý ze všech živočichů nejvíc a budeš se plazit po břiše a prach pojídat po celý život.“

A mrkne na něho, že se vlastně nic neděje, protože tak jak tak se už po břiše plazí.

(s. 30)

Bůh tedy oba nešťastníky potrestal ne za to, že byli schopni rozeznávat dobro od zla, ale za to, že se hned stali zbabělci a udavači.

Příběh o Kainovi a Ábelovi pojímá Kuras jako „*první detektivku v západní literatuře*“ (s. 33). Snaží se odhalit motiv Kainova jednání a upozorňuje na to, že Kainův čin nebyl vraždou, ale zabitím. V Tóře je totiž uveden výraz *harag*, což znamená hebrejsky zabití, a nikoliv *racach*, což je výraz označující vraždu. Navíc se tragédie nestala na poli Ábelově, ale Kainově. Kain tak mohl být k činu vyprovokován, když mu například Ábelův dobytek spásal úrodu. Kain pro sebe žádal od Boha trest smrti, ale byl potrestán emigrací. V cizině pak v potu tváře budoval města, kulturu a civilizaci. Kuras svůj výklad uzavírá důležitým postřehem, totiž že v tomto příběhu Tvůrce vztyčuje morální pilíře, na nichž se bude stavět lidská civilizace. Jsou to pilíře soudu a spravedlnosti na jedné straně, a pilíř odpouštění a soucitu na druhé straně.

V kapitole *Kdo je Tvůrce* a jak se jmenuje Kuras upozorňuje na známou skutečnost, že v Bibli se vyskytují různá pojmenování označující Boha. Již předtím, na s. 27, zmiňuje, že jméno Boha jako tvůrce zní v hebrejštině Elohim, „... což je gramatický plurál slova El či Eloah = bůh. To se ale hned v první větě – na začátku Bůh stvořil – pojí se slovesem ve formě singuláru. Česky tedy doslova božské stvořil. Nebo přinejmenším božstvo stvořilo, přičemž božstvo by znamenalo gramaticky pomnožný souhrn nějakých bohů.“ Kuras naznačuje, že sufix, vyjadřující plurál, může vyjadřovat, že se na tvoření světa mohlo podílet více bohů.

Proprializované pojmenování *Adonaj* = pán bývá v českých redakcích Bible překládáno jako Hospodin.

Další proprium *Jhwh* je de facto zkratkové slovo. Vzniklo spojením některých hlásek futura, préterita a prézentu hebrejského slovesa být – *jehije haja ve-hove* (bude, byl a je). Kuras na s. 47 upozorňuje na skutečnost, že nejnovější anglické rabínské překlady uvádějí v této souvislosti pojmenování označující Boha *Eternal* čili *Věčný* či *Věčno*.

Kuras dále píše, že od stvoření člověka po Kainovo narození je boží jméno uváděno jako *Jhwh-Elohim* = Věčné Božstvo, Věčný Tvůrce, Tvůrce Věčnosti nebo Věčné Tvoření. „A tímto dvojjmením se Tvůrce odlišuje a povyšuje nad ostatní bohy elohim, kteří jsou... mocensky podřízení“ (Kuras, 2003, s. 47).

Na s. 48 se dočteme o tom, „že pak jednoho dne se Avrahamovi identifikuje jako Bůh Všemocný (*el-šadaj*)“.

Kuras nám předkládá otázku, zda je střídání pojmenování označujících Boha náhodné. Jde o jediné Tvůrčí Božstvo? „Není to tak, že sledujeme dva odlišné aspekty lidského vnímání Tvůrce, ale i Tvůrčovy vlastní psychiky?“ (Kuras, 2003, s. 49).

Autor nabízí řešení: *Jhwh* je zde chápán jako Bůh Myslitel, jako všudypřítomný intelekt, a *Elohim* pak jako Bůh Vykonavatel, tedy tvůrce fyzického světa. „Není to tak, že nám autor Bible naznačuje, že zatímco v Bohu *Elohim* člověk dosud v úžasu vnímal jen fyzické manifestace Boží tvorby, v Bohu *Jhwh* začíná chápat Boží kosmický intelekt, který bude chtít napodobovat?“ (Kuras, 2003, s. 49).

Autor si všímá také jména *Jisrael* = rváč s Bohem, ten, kdo se potýká s Bohem, které dostává Jákob poté, co jej v noci napadne a zápasí s ním neznámý tvor, zřejmě boží posel. Je příznačné, že, národ, který se v průběhu líčení Starého zákona velmi často odvrací od svého Boha, je nazýván Izraelité, tedy Rvoucí se s Bohem.

Pojmenování Jákob (hebrejské *jaakov* znamená pokřivenost) Kuras vykládá takto: „... autor se držel své tradice pojmenovávat postavy jmény, která jim definují charakter...“ (Kuras, 2003, s. 51).

Z uvedeného výkladu Kurasovy práce s biblickými proprii vyplývá, že autor své znalosti etymologie, biblistiky a hebrejštiny nedemonstruje jen na efekt, ale díky svým provokujícím implifikacím předkládá čtenářům vážné otázky k zamyšlení.

Závěr

Kurasova kniha *Zakázané ovoce* vědění zaujme díky autorově vypravěčskému umu a erudici dramatika, publicisty a hebrejisty běžného čtenáře, literárního vědce i lingvistu.

Poselstvím této knihy je netradičním způsobem ztvárnit odvěký dialog člověka s Bohem. Člověk se snaží uchovat si vlastní svobodu a hájí svou důstojnost. Bůh stvořil člověka k obrazu svému, každý z nás je tedy tak trochu malým Bohem. Bůh formuje člověka a zároveň člověk formuje Boha. Jeden bez druhého být nemohou. Jak napsal Voltaire: *Kdyby Bůh neexistoval, museli bychom si ho vymyslet.*

Rozosmiať človeka je hotová veda alebo Podoby komiky v umeleckej literatúre. Edične pripravili Zuzana Bariaková a Martina Kubealaková. Banská Bystrica, 2010. [online]. © 2010. Dostupné na: <http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=4242> [http://www.fhv.umb.sk / katedry / KSJL / fotogaléria]

Literatúra:

Bible. Písmo sväté Starého a Nového zákona. Praha : Česká biblická společnost, 1992. 1151 s.
KURAS, Benjamin. 2003. *Zakázané ovoce vědění.* Praha : Eminent, 2003. 152 s. ISBN 978-80-7281-341-4

Adresa autora:

Miloš Mlčoch
Katedra českého jazyka a literatury
Pedagogická fakulta
Univerzita Palackého
Žižkovo náměstí 5
771 40 Olomouc
Česká republika
email: M.Mlcoch@seznam.cz

KOMIKA AKO PROSTRIEDOK KRITIKY SPOLOČNOSTI V TEXTOCH JANY JURÁŇOVEJ A URŠULE KOVALYK

Zuzana Ištvánfyová, SR

Katedra slovenského jazyka a kultúry, Fakulta európskych jazykov, Pekingská univerzita zahraničných štúdií v Pekingu, Čína

Abstract:

The paper deals with comic features in literature as a means of criticism of society. Texts by two Slovak writers – Žila som s Hviezdoslavom (2008) by Jana Juráňová, and Žena zo sekáča by Uršula Kovalyk (2008) are interpreted and analysed from the perspective of verbal humour and the way how comical aspect of a literary character can vary in its manifestation, and which kinds of problems in society can be displayed in a comical way and which cannot. The author of the paper comes to an end that while Jana Juráňová uses gentle and naive humour, Uršula Kovalyk employs satire and keen-witted humour.

„Humor je velmi citlivý na společenské a kulturní poměry národa.“

Josef Václav Bečka

Úvod

Viacerí sa asi zhodujeme v tom, že tak teoretické, ako aj analytické uchopenie komiky je ošemetná záležitosť. Môžeme sa okolo tejto problematiky obšmiateť koľko chceme, zrejme aj tak celkom presne nezachytíme samotnú podstatu a mieru aspektov a prejavov života, na ktorých sa zabávame, a prečo to vlastne robíme. Do hry tu vstupuje toľko záležitostí, že ich komplexný popis je zrejme nemožný. A čo je ešte horšie, ak sa o to pokúsime, je viac ako pravdepodobné, že zabijeme podstatu komického a budeme sa ďalej obšmiateť už len tragicky.

Napriek pesimistickému a mierne „antiteoretickému“ úvodu tohto príspevku sa pokúsime spomenúť aspoň niektoré, pre nás zaujímavé a podstatné záležitosti teoretického chápania komiky, a v hlavnej časti sa potom budeme venovať interpretácii niektorých komických miest v dlhších prózach dvoch slovenských spisovateliek – Jany Juráňovej a Uršule Kovalyk – a ich potenciálnemu účinku na čitateľa.

1 Komika

Existujú viaceré možnosti poňatia teórie komiky, nás však na tomto mieste bude zaujímať najmä vzťah, ktorý vzniká medzi tým, kto sa smeje a tým, na kom/čom sa smeje. Vo všeobecnosti by sme mohli hovoriť o „troch známych makroteóriách komiky (teória založená na nadradenosti, na odľahčení a na nezhode)“ (Jančovič, 2009, s. 194), pričom však je dôležité rozlišovať tiež, či komický účinok nastal úmyselne, alebo náhodne. Predpokladáme, že v prípade literárnej komiky pôjde najčastejšie o úmyselnú komiku, môžu však nastať aj prípady, kedy autor/ka dosiahne komický efekt bez toho, aby to chcel/a, resp. určitú úlohu tu hrá aj duševné rozpoloženie čitateľa/čitateľky a samozrejme historický (prípadne iný) kontext.

Pri interpretácii literárnych diel teda musíme neustále podčiarkovať jej dočasnosť a subjektívnosť, istú interpretačnú otvorenosť textu. Napriek tomu však existujú javy, ktoré dokážu byť komické bez ohľadu na (spoločenský) kontext. Ide najmä o prvú z troch spomínaných makroteórií. Stačí si spomenúť na Aristotela, ktorý tvrdil, že smiech vyvoláva najmä reakcia na vnímanie chýb, deformácií, slabostí a škaredosti ľudí okolo nás (Titze, 2009), čiže o pocit nadradenosti a následnú škodoradosť či snahu poukázať na nedostatky. A tie sa dajú objaviť vo všetkých časoch, priestoroch, a najmä teda – v ľuďoch.

Ako uvádza Bergson, komika musí byť „neoddeliteľná od spoločenského života a pritom býti spoločnosti nesnesiteľná. Konečne, aby mohla bráti na sebe čo možná najpestrejšie podoby, musí býti schopná spojovať sa se všetmi nectnosťami a dokonca i s niektorými ctnosťami“ (Bečka podľa Bergson, 1946). Práve táto vlastnosť komiky nás bude najviac zaujímať – jej schopnosť poukazovať na spoločenské nedostatky, resp. na to, čo za nedostatky všeobecne považuje istá skupina ľudí. Ako uvidíme, rovnaký zámer – zosmiešniť spoločenské či individuálne chyby – sa literárne dá dosiahnuť rôznymi spôsobmi, a to aj v rámci Boreckého členenia komiky do podskupín (irónia, humor, absurdita, naivita), aj v ponímaní použitých prostriedkov (situačný, myšlienkový, slovný humor a pod.), aj ich stupňoch (láskavý humor, irónia, satira, sarkazmus a pod.).

2 Žila som s Hviezdoslavom a Žena zo sekáča

„Paľko má dobrú povahu, medveď to asi vycítil a dal mu pokoj.“

Jana Juráňová

„Z rádia plynie kultivovaný hlas, oznamujúci, že nasledujúci valčík venuje rodina Kerekešových babke, svokre a mamke Boženke Furdákovej z Vyšných Csalamádoviec, ktorá sa v týchto dňoch dožíva osemdesiatich rokov.“

Uršula Kovalyk

Obe autorky, ktorým sa v tomto príspevku venujeme, sa podujali na podnetnú a zaujímavú cestu spoločenskej kritiky cez žáner humorne ladeného románu, v ktorom hlavné hrdinky viac či menej uvedomelo poukazujú na problémy gendru v našej spoločnosti, ale i na iné nedostatky jednotlivcov a skupín. Kým Jana Juráňová vo svojom románe *Žila som s Hviezdoslavom* (2008) používa jemný, niekedy až láskavý humor a poukazuje na pretrvávajúce skryté nedostatky v percepcii „ženského“ a „mužského“ sveta a následných očakávaniach spätých so spoločenskou predurčenosťou tohto ktorého rodu a robí tak s časovým odstupom, t. j. cez reálnu postavu Ilony Országhovej, a teda kontextovaním do obdobia na prelome 19. a 20. storočia až po jej smrť, Uršula Kovalyk v próze *Žena zo sekáča* (2008) vychádza zo súčasnosti, na ktorej práve s použitím satiry, „nápravných“ útokov a kritiky spoločnosti, demonštruje pretrvávajúce problémy všeobecnejšieho charakteru. Pri väčšej miere simplifikácie sa dá konštatovať, že aj Juráňová, aj Kovalyk reflektujú vo svojich textoch spoločenský stereotyp delenia práce na „mužskú“ a „ženskú“, pričom starostlivosť o domáci priestor, o manžela, prípadne o niekoho iného patrí do rúk ženám. Ilona Országhová predstavuje presne takýto typ ženy, no Juráňová sa pohrala s jej naivnosťou cez polopriamu reč. Ilonino stereotypné zmyšľanie navyše podčiarkuje mnohonásobným opakovaním niektorých motívov a častým zapochybovaním postavy s následným zaháňaním takýchto „nepatričných“ myšlienok a stagnáciou v role domácej panej. Jemná irónia sa objavuje prakticky na každej stránke Juráňovej prózy, a koniec-koncov potvrdzuje ju aj fakt, že o Ilone Országhovej pravdepodobne ani viacerí z nás predtým nepočuli. Roly boli totiž pomerne striktné rozdelené: „*On má svoj život, svoju tvorbu, svoje básne, svojich recenzentov, svojich vydavateľov. Ona sa stará o to, aby sa on nemusel starať o nič iné, len o svoju tvorbu, lebo je to veľmi dôležité a zároveň aj veľmi namáhavé*“ (Juráňová, 2008, s. 52). V tomto kontexte vypuklo vystupuje, že kým On (Hviezdoslav) má svoj život a svoj priestor na sebarealizáciu, Ona (Országhová) akoby svoj vlastný život ani nemala. Jej existencia je možná len v spojitosti s ním. Ironicky potom pôsobí posledné konštatovanie, že jeho práca je „veľmi dôležitá“ a „namáhavá“, pretože jej práca je neviditeľná, spätá s vnútorným prostredím domova, a teda aj bezplatná. A tak Ilona v románe zväčša upratuje a opatruje muža, „... *rýchlo vyvetrá, utrie prach, podlahu, poukladá veci, niekedy prikáže, aby Kata umyla okno, a to je všetko. Viac sa toho stihnúť*

nedá“ (Juráňová, 2008, s. 53). Ak aj pre vás spomenuté činnosti predstavujú veľké upratovanie, naozaj sa nedá odhadnúť, čo viac by ešte Ilona mala stihnúť.

Aj Uršula Kovalyk predstavuje ženu, ktorá je opatrovatelkou a pomáha iným, no na rozdiel od Ilony, hlavná postava/rozprávačka *Ženy zo sekáča*, Čabika, si za svoju prácu necháva platiť, predstavuje teda emancipovanú ženu, no zároveň vynaliezavú ľudskú bytosť so všetkými problémami, ktoré k nej patria. V rámci takéhoto autorského zámeru si preto Čabika môže dovoliť otvorené žartovanie a dokonca aj samotné poukazovanie na vlastné žartovanie:

„Potrebujem niekoho, kto by sa so mnou rozprával, chodil so mnou von... á... ako to povedať, beriem síce lieky, trocha spomaľujú priebeh,“ lezie to z neho ako z chlpatěj deky. Uhýba pohľadom.

„Mám ti kvapkať kvapky do nosa?“ žartujem.

Kornel znervózne. Vrtí sa v tom svojom invalidnom mercedese, ako mu to len choroba dovoľuje.“

(Kovalyk, 2008, s. 46)

Ako možno vidieť v ukážke, fakt, že Čabikina otázka je žart, sa dozvedáme len z uvádzacej vety, ktorá má tiež poukázať na racionálnosť, resp. odstup postavy od utrpenia svojho klienta. Komicky však naopak pôsobí slovná hračka „invalidný mercedes“, ktorá má zrejme celú scénu odľahčiť, až sa napokon dozvedáme, že Kornel Čabiku potrebuje najmä na balenie marihuanových cigariet.

Podobný postup poukazovania na akt tvorenia komiky Uršula Kovalyk používa na viacerých miestach, napr.:

„Domový dôverník stojí v predizbe a bojzливо sleduje zježenú Hildu.

„Nepohryzie ma?“ pritisne sa k stene.

*„Pohryzie. Ale nebude to bolieť, lebo nemá zuby,“ snažím sa **posrandovať**, lenže starček sa vydesene díva do psey tlamy a vôbec sa nesmeje.*

*„**Žartujem**,“ poviem a nie som si istá, či starček nemá protézu.“*

(Kovalyk, 2008, s. 202, zvýraznila Z. I.)

V tomto prípade uvádzacia veta „snažím sa posrandovať“ pôsobí kumulatívne, pretože samotné strašenie domového dôverníka pôsobí komicky, a zároveň Kovalyk vypointuje svoj vtip pochybnosťou o prítomnosti starčekových zubov.

Rovnaká situácia – teda akési nepochopenie hlavnej postavy – nastáva aj v kontakte Čabiky s ďalšou jej klientkou, Pipi:

*„Všimla som si, že anjeliik dnes neciká do fontány. Čo má zápal močového mechúra?“ snažím sa **zažartovať**.*

Pipi nereaguje a vysmrká do rukáva ďalšiu dávku. „Egoista!“ zasipí a po líci jej stečie nová kolekcia sĺz.

*„Prečo je anjeliik egoista? **žartujem** ďalej, ale Pipi na mňa zagáni a povie, aby som aspoň ja prestala.*

„Škoda. Čierny humor mi dnes náramne ide,“ nahodím na tvár profesionálnu masku pochopenia.“

(Kovalyk, 2008, s. 190, zvýraznila Z. I.)

Je zaujímavé, že aj Uršula Kovalyk, aj Jana Juráňová, vo svojich textoch využívajú veľmi často prostriedky opakovania, ktoré sa potom (keďže ide o také typy rozprávačok, o aké ide) stávajú charakteristickými črtami ich postáv. V hlbšom kontexte by sa to dalo vnímať ako odkaz na to, že i sociálne stereotypy sa často považujú za prirodzené a legitímne. Stačí ich len dosť dlho a často

opakovať. A tak sa môžeme zabávať na Čabike, ktorá je kombináciou viacerých komických módov, predovšetkým toho humorného, ale i na Ilone, ktorá zas predstavuje skôr naivný modus komiky, a to najmä pre jej iný historický kontext v porovnaní so súčasným čitateľským publikom.

Všeobecne v oboch textoch možno sledovať kritiku spoločnosti cez individuálne postavy, ktoré vlastne celospoločenskú situáciu reflektujú. Pokým Juráňová kritizuje spoločnosť, ktorá dáva priestor najmä mužom a ženy odsúva do úzadia bez ohľadu na ich potenciál či vôľu, a robí to cez postavu Hviezdoslava, ktorý túto spoločnosť reprezentuje, Kovalyk odsudzuje viacero spoločenských neuduhov, a preto využíva aj viac postáv. V postave Pipi napríklad kritizuje piskľavú naivnosť a submisívnosť, ale i vypestovanú povrchnosť, lásku k peniazom a móde, mýtus krásy, ktoré spoločnosť stereotypne spája so „ženským“ aspektom.

„Pipi otvorí dvere kabínky a hodí na mňa kritický pohľad.

„Nie je to zlé, ale do toho sa hodia väčšie prsia.“

V rozpakoch obzerám svoje citróniky. Nikdy mi nenapadlo, že by mali byť väčšie. Lenže košieľka neúprosne ukazuje, že tam hore nemám správne miery. Nahovára, že by som mala byť iná, aby som vec, ktorú navrhli, dokonale vyplnila.“

(Kovalyk, 2008, s. 75)

Uvedený úryvok nie je komický, práve naopak, je ostro spoločensko-kritický, no autorka sa aj napriek tomu rozhodla použiť slovo „citróniky“, čo dosť zásadne narúša štylistiku i obsah výpovede.

Druhá postava Uršule Kovalyk, Kornel, poukazuje na iné deformácie spoločnosti. Keď ochorie, opustia ho všetci priatelia, pretože už im nemá čo ponúknuť. V jeho postave sa komicky vyníma Čabikin slovný humor, ktorý odmieta ľutovať a možno niekedy pôsobí drsne. Na Kornelovej postave je však tiež poukazané na psychologické delenie sveta na „ženský“ a „mužský“. Kornelov otec, vojak, pôsobil na chlapca tvrdou rukou a nedovolil mu prejavovať emócie, aj napriek tomu, že Kornel bol povahovo skôr citlivý. Kornel, podobne, ako všetky ostatné postavy v *Žene zo sekáča*, preto disponuje depresívnym náhľadom na život a seba v ňom.

Aj tretia Čabikina klientka, Muriel, reflektuje spoločenské defekty, no zo všetkých postáv pôsobí najtragickejšie. Kým tragiku a samotu ostatných dvoch postáv Čabika zmierňuje slovným humorom a zľahčovaním, v prípade tejto postavy sa jej to akosi nedarí. Muriel je totiž ukážkou skleného stropu a trestom za snahu o jeho prekonanie. Kým Pipi prestavovala jeden extrém – ženu totálne závislú na mužovi – Muriel je na druhej strane pomyselnej línie. Je to úspešná žena, ktorá si buduje kariéru, no vo svete mužov, musí byť oveľa lepšia ako oni, aby si svoj status udržala. Tlak spoločnosti a oči okolia, ktoré striehnu na jej prešľap, vyústia do Murielinho alkoholizmu a neschopnosti nadviazať akékoľvek súkromné vzťahy. V jej prípade ide ešte navyše aj o rezíduá sexuálneho zneužívania vlastným otcom, čiže na tejto úrovni autorka zákonite nemohla uplatniť žiadny prostriedok komiky.

Na druhej strane, hlavná postava/rozprávačka Čabika sarkasticky, humorne, ironicky poukazuje na svoje chyby, a samozrejme aj na tie spoločenské. Nevieme, či nasledujúca scéna umývania zasadrovanej Čabiky by sa dala opísať ako kritika spoločnosti (zdravotníckeho systému), alebo všeobecnej ľudskej vlastnosti – škodoradosti, v každom prípade je vtipná, práve pre našu citlivosť voči vlastnému telu a tabuizácii niektorých tém s telom spojených.

„Všetko zvládam viac-menej hrdinsky, ale keď prídu na rad intímne časti, začínam sa hanbiť.

„Na to sa fakt vykašlite, dievčatá!“

„Ale nehanbite sa, veď aj my sme ženy a nerastie nám tam mrkva!“ smejú sa.

Druhá to zrejme vníma ako nenormálny vtip, pretože sa smeje, až jej vidím mandle. [...]

„Máte pleseň!“ zvolá odrazu praktikantka a pani Horvátová sa zvedavo pozrie medzi moje nohy. Plesseň asi vyzerá dosť odporne, lebo Horvátová odvráti tvár spôsobom, ako keď naraziš v chladničke na skysnutý vlašský šalát. Tuhnem. Stuhnem úplne, keď výkvet zdravotníctva cez celú chodbu zakričí sestre Prísnej:

„Potrebujeme masť, slečna Hafíčová má vaginálnu pleseň!“

(Kovalyk, 2008, s. 263)

Vyvrcholenie románu, kedy Čabika zisťuje, že sa vyspala s vlastným bratom, ktorého sa pokúšala vo veľkom meste nájsť a že až jej nehoda pomohla vyjasniť jeho totožnosť, pôsobí vskutku ironicky. Čabika síce prichádza o zdravie, klientov a sebaúctu, na druhej strane však nachádza priateľov (Pipi, Kornela a Muriel) a zisťuje, že zmeny sa asi nedejú tak rýchlo, ako by sme chceli.

Jana Juráňová, ako sme spomínali už vyššie, reflektuje rodové stereotypy najmä cez postavu Pavla Országha Hviezdoslava, ktorú vnímame cez naivné rozprávanie jeho ženy Ilony. Ilona reprezentuje mnohé iné ženy, ktoré zostali v tieni svojich manželov alebo iných mužov len kvôli spoločenským zvyklostiam. Práve polopriama reč a text s prevahou opisov a reflexií umožnili autorky poukázať na Hviezdoslavove chyby a zniesť ho z božských výšin naspäť medzi ľuďmi. Tento proces sa však nedeje a ani sa nemá diať naplno vo vedomí Ilony. S odstupom si ho má uvedomiť až súčasná čitateľka/súčasný čitateľ. A preto poukazovanie na chyby (ľudskosť?) má v prípade Juráňovej textu aj ironický, aj naivný modus:

„Profesor zoširoka porozprával, ako aj Balzac fajčil pri práci, a vôbec veľa slávnych spisovateľov sa bez tabaku nezaobišlo. Iloninho muža to viditeľne potešilo. Tvár sa mu rozjasnila, jeho oči sa stali ešte vládnejšími. Ilona si predstavila, ako všetci tí slávni muži sedia kdesi na Parnase, fajčia a mlčia. Potom sa možno chvíľu zhovárajú o svojej tvorbe. A majú tam svoje busty.“

(Juráňová, 2008, s. 82)

Celá scéna pôsobí veľmi veselo, najmä Ilonia predstava mlčiacich slávnych mužov, ktorí sa navzájom utvrdzujú o svojej dôležitosti, pričom aj obyčajný akt fajčenia môže byť dôvodom na prirovnávanie sa k veľkým tohto sveta. Tu, ale aj na mnohých iných miestach môžeme postrehnúť autorkin ironický až mierne sarkastický nádych vo vnímaní Hviezdoslava a v tom, ako vidí sám seba (samozrejme, v rámci literárnej fikcie), prípadne, ako ho hodnotí okolie.

*„Keď prichádza návšteva, Ilonin muž, **veľký slovenský básnik**, je vždy doma. Návšteva sa ohlási, a ak nie, tak ho zastihne aj neohlásená. (...) Keď sa tu niekto zastaví navštíviť **veľkého básnika**, Iloninho muža, vtedy Ilonin muž, **veľký básnik**, poruší svoj denný program, v ktorom má každá minúta vopred určené naplnenie, a venuje sa hostovi. Náplňou návštev spravidla býva rozhovor o tvorbe **veľkého básnika**. Túto tému má **veľký básnik**, čiže Ilonin muž, veľmi rád, aj keď sa naoko okúňa. (...) Jej muž **nie je márnomyseľný**. Je **veľmi skromný**. Všeobecne sa to o ňom vie, všetci to o ňom hovoria.“*

(Juráňová, 2008, s. 56 – 57, zvýraznila Z. I.)

alebo:

*„Premýšľal, či by ho nemohli pochovať na Vyšehrade. Ilona sa zhrozila myšlienky na hrob, no ešte viac sa zhrozila toho, ako a kedy sa ona za ním vyberie do takej diaľky. Potom aj sám ten nápad zavrhol a viac to už nespomínal. Bol **priskromný**.“*

(Juráňová, 2008, s. 17, zvýraznila Z. I.)

Autorka veľmi dobre pracuje s opakovaním, ktorým dosahuje ešte väčší komický efekt. Kumulácia spojenia „veľký básnik“ a následné konštatovanie, že je veľmi skromný, je ironická. To, že

všetci o jeho skromnosti vedia, poukazuje práve na jeho neskomnosť, ale zároveň aj na fakt, že ľudia si veľmi radi vytvárajú idoly a veľké postavy svojej kultúry a histórie, v tomto prípade tzv. „istoty Slovenska“. Je zaujímavé, že gloriolu „veľkého básnika“, o ktorého sa musí jeho manželka náležite starať, získava postava až po svadbe. Ako mladého ho Ilona vidí ako „tučmáka“ a je zrejme, že autorka sa pokúšala poukázať na vývin, ktorým obe postavy prešli. Jej divokosť, originálnosť sa vplyvom vzdelávania a spoločenských očakávaní mení na submisívnosť a krotkosť.

Postava Ilony však na niektorých miestach otvorene (vo svojom vnútornom monológu – čo je tiež zrejmy autorský zámer) prejavuje aj kritický, i keď potláčaný, postoj voči postave svojho manžela: „Paľko má dobrú povahu,“ zopakuje [Ilonin brat, pozn. autorky] a Ilone sa celkom nepatrične vyjavi v myslí obraz, ako jej muž začiatkom leta hnal palicou decká, čo sa načahovali nad ich plotom za čerešňami, no rýchlo tú myšlienku zaženie“ (Juráňová, 2008, s. 67).

Na rozdiel od Kovalykovej hlavnej postavy, Juráňovej Ilona systematicky odкрýva väčšinu rodových stereotypov (kde žene patrí vnútorný/privátny priestor, starostlivosť o iných, bezplatná práca, emocionálnosť, naivita, krása a pod.). Viaceré z nich sme už vyššie opísali, hodno vari ešte spomenúť Iloninu túžbu po cestovaní, ktorá sa jej nenaplnila. Cestoval zväčša len jej manžel, s poznámkou, že keďže sú jedno telo, je to akoby cestovala aj ona, i keď sedí doma. „A tak ju teda **oblažoval** svojimi dojmami z ciest tak, aby si to vedela čo najlepšie predstaviť, ako keby tie miesta navštívila spolu s ním“ (Juráňová, 2008, s. 88, zvýraznila Z. I.). V tejto poznámke už možno postrehnúť aj akúsi trpkosť, ktorá v nás pravdepodobne vyvolá pocit nespravodlivosti.

Na záver by sme chceli konštatovať, že komika má mnoho tvári a ako sme sa pokúsili načrtnúť v našom článku, dá sa použiť ako prostriedok na kritiku spoločnosti. Ako sme videli, v tomto prípade išlo najmä o prostriedky slovného humoru, aj keď u Uršule Kovalyk sa vyskytol aj humor situačný. Či už však išlo o čas začiatku 20. storočia alebo súčasnosť, priestor vidieka alebo veľkomesta, historicky známou osobnosť alebo fiktívnu „obyčajnú“ ženu, zámer oboch autoriek je čitateľný. Svet treba meniť a niekedy sa na ňom aj schuti zasmiať.

Literatúra:

- BEČKA, Josef Václav. 1946. *Komika a humor v jazyce*. In: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=3967>
- JANČOVIČ, Ivan. 2009. K niektorým teoretickým aspektom výskumu komiky. In: *Mladá veda 2009 : Humanitné vedy – literárna veda*. Banská Bystrica : Fakulta humanitných vied UMB, 2009, s. 193 – 202. ISBN 978-80-8083-861-4
- JURÁŇOVÁ, Jana. 2008. *Žila som s Hviezdoslavom*. Bratislava : Aspekt, 2008. 195 s. ISBN 978-80-85549-80-5
- KOVALYK, Uršula. 2008. *Žena zo sekáča*. Bratislava : Aspekt, 2008. 280 s. ISBN 978-80-85549-78-2
- TITZE, Michael. 2009. Gelotophobia: The fear of being laughed at. In: *Humor : International Journal of Humor Research*, 22 (1-2), 2009, s. 27 – 48.

Adresa autorky:

Zuzana Ištvánfyová
Katedra európskych kultúrnych štúdií
Fakulta humanitných vied
Univerzita Mateja Bela
P. O. BOX 263
Tajovského 40
974 01 Banská Bystrica

Rozosmiať človeka je hotová veda alebo Podoby komiky v umeleckej literatúre. Edične pripravili Zuzana Bariaková a Martina Kubealaková. Banská Bystrica, 2010. [online]. © 2010. Dostupné na: <http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=4242> [http://www.fhv.umb.sk / katedry / KSJL / fotogaléria]

Slovenská republika
email: istvanfyova@fhv.umb.sk

HUMOR V KNIHE TELEGRAM STANISLAVA RAKÚSA

Jana Kuzmíková, SR

Ústav slovenskej literatúry, Slovenská akadémia vied v Bratislave, SR

Abstract:

Humour in the tragicomical works of Stanislav Rakús is developed from metaphorical irony. Metaphorical irony is created when an author does not take a relation between a source and a target directly to make an opposite meaning of the source just to destruct, depreciate it, but when the author gives to an antonym structure, containing caricature features of the source and the target, a frame or a concept through which he says something else as the words mean alone.

Kľúčové slová:

prototyp; metaforická irónia; realizmus; kognícia; tragikomika; karikatúra; modernizmus

Dnes sa väčšina umenia a väčšina vydavateľstiev usiluje upútať buď zbohatlickou romantikou, alebo hrubým šokovaním a absurditami, až odmietaním sveta, ba aj umenia. Naproti tomu Stanislav Rakús, literárny vedec a známy autor románov *Nenapísaný román* (2004) a *Excentrická univerzita* (2008), ktoré spolu s novelou *Temporálne poznámky* (1993) tvoria voľnú trilógiu, ponúka v novej knihe *Telegram* (2009) majstrovské poviedky, vychádzajúce z každodennej skutočnosti a jej karikatúrneho spracovania a pociťovania. Kniha začala vznikať ešte v hlbokom socializme v roku 1983, dokončená bola v roku 2009. Štyri poviedky upútavajú dômyselnými, dôvtipnými vetami, ktoré vyúsťujú do ironickej pointy.

Moderná literatúra sa vyznačuje okrem iného tým, že významnú súčasť ľudského vnímania sveta, ktorou je irónia, neberie len ako osobnostnú črtu toho ktorého jednotlivca, ale považuje ju za celkovú kvalitu fungovania sveta a za koncept a súčasť všetkých ľudských úsilí. Irónia sa v modernizme stala psychologickým vyjadrením kognitívneho nastavenia človeka, ktorý sa bezvýchodiskovo ocitol zoči-voči neistote ľudského poznania. Starší realistický spôsob reflektovania sveta, ktorý sa usiloval o reprodukovanie, referovanie, reprezentáciu, dojem skutočnosti, vierohodnosť, podobnosť, následnosť, spojitosť, neutrálnosť, typickosť, detail a pozvoľné, postupné a odôvodnené zachytávanie udalostí, situácií a psychológie človeka, vyvrátila z koreňov teória relativity. Jeden spôsob vnímania už nepostačoval, svet sa zmnožil vo všetkých svojich dimenziách. Vyžadovala sa zvýšená citlivosť aj väčšia intenzívnosť, imaginácia a abstrakcia, zdôrazňovala sa fragmentárnosť aj paralelná viacprúdovosť moderného vnímania. Obrazne povedané, v realizme stačilo mať jedny hodinky a človek vedel, koľko je hodín. V modernizme sa odrazu mohol orientovať podľa viacerých hodín, no nikdy si nebol istý presným stanovením takpovediac „pravdivého okamihu“.

Keď moderný človek už nemohol veriť v Istotu a Pravdu, uvedomil si hodnotu okamihov stotožnenia. Stotožnenie sa viacerých ľudí v istom názore či pociťte ukazovalo na niečo spoločné v ich vnímaní. Jednotný vnem musel byť podmienený niečím typickým pre daný fenomén a tiež určitou zhodou všetkých činiteľov zainteresovaných v situácii (emócie, ciele...). Do modernizmu tak oknom vnikla cez dvere vypoklonkovaná podobnosť a následnosť realizmu (Auguste Comte).

Bez uvedomovania si typických, význačných črt objektov, javov a stereotypov udalostí by sme nevedeli chápať ani iróniu. Zovšeobecnené a „spriemerované“ prototypy sú spolu s konkrétnymi príkladmi z relatívne uzavretých kategórií hierarchicky zabudované v našom mentálnom lexikóne

v rámci príslušných mentálnych jednotiek – pojmov. Pojmy sú uložené v dlhodobej pamäti v komplexných súvislostiach, schémach – v tzv. rámcoch, scenároch alebo scénach (Hogan, 2003).

Prototypy sa v našej mysli budujú z významných, podstatných, ale aj idealizovaných, „priemerných“ črt či modelov objektov. Máme prototypy nielen pre jednotlivé kategórie objektov a javov, napríklad pojem „lev“ pre kategóriu „šeliem“, ale v pamäti sa nám okrem iného formujú tiež štandardné literárne príklady žánrov, postáv, príbehov atď. Vo všeobecnosti sa pri vnímaní, čiže aj pri čítaní literatúry najviac aktivujú tie uzly v mentálnej sieti, ktoré sú štandardnými, predpokladanými črtami vytvárajúcimi prototypy. Keď čítame, rekonštruujeme text podľa našich skúseností a vedomostí z reálneho sveta, a to až dovtedy, kým nie sme (v texte) upozornení, že máme k dielu pristupovať iným spôsobom. To platí aj pri irónii; čiže aj ironická interpretácia je signalizovaná podľa kontextu, kam patria faktory ako nastolená situácia, charakter rozprávača, postavy, ale napríklad tiež logická konzistentnosť a jednoduchosť, úspornosť vysvetlenia.

Pozrime sa z tohto hľadiska na Rakúsovu knižku *Telegram*. Hrdinami štyroch poviedok sú muži, ktorí majú blízko k slovenčine a prípadne aj literárne tvoria. Charakteristický je pre nich sklon k zveličovaniu, podporovanému priateľským vzťahom k alkoholu a ješitnosťou. Opitý, seba ľutujúci muž vníma ženy napríklad ako bytosti, pre ktoré sú prvoradá „koberce, dečky, obrusy. Za fľak je taká bytosť schopná poslať ťa na šibenicu, vydať do pazúrov krvilačných individuí, do rúk oblúd, ktoré ťa začnú škrtiť. Spojí sa proti tebe so žandármi, vytrhne pre jeden obyčajný fľak z domáceho prostredia a dá dopraviť na záchytku“ (Rakús, 2009, s. 63). Keďže z predchádzajúceho diania vieme, aké nehrdinské, nechvályhodné vlastnosti si pripisuje nevýbojný a podnapitý protagonista, nemôžeme ženskú odplatu za akýsi fľak vnímať inak ako v ironickom kóde (navyše nie je isté, či sa vypovedanie z domu na záchytku reálne uskutočnilo; skôr ide len o výmysel rozprávača poviedky). Zdrojom prvého generovania irónie je teda zámena prototypovej starostlivej manželky za trestajúceho spojenca krvilačných oblúd, zdrojom druhého ironického prenosu je čitateľovo poznanie slabostí hrdinu, ktorými sa hrdina sám charakterizuje, no zároveň sa ich usiluje zmenšiť len na akýsi bezvýznamný fľak.

Vzápätí však po dvojnásobnej humornej irónii nasleduje veta: „A medzitým sa strácajú ľudia.“ Tu dovtedy usmiateho, prípadne začudovaného čitateľa zasiahne už nepochybne silnejší, tragikomický náboj Rakúsovho písania.

Čo sa teda deje pri recepcii vybraného citátu? Aj keď od začiatku tu funguje hlavná štruktúrna vlastnosť irónie, ktorou je protikladné porovnanie dvoch vecí, nejde o prostoduché nastolenie priamočiarej nezhody, kde jednoduchým mocenským cieľom je zneváženie ironizovaného objektu, zdroja. V citáte z Rakúsovej poviedky sa predovšetkým vyjadruje niečo iné, ako sa mieni. Obrazný prenos významov znamená, že namiesto útočnej či výsmešnej antonymickej irónie, štandardne „predpísanej“ metódou zvratu a produkujúcej predurčený opačný význam, máme do činenia s metaforickou iróniou. Pri tomto type irónie nie sú presne predpísané procesy vzťahovania a prelínania sa dvoch vecí alebo javov, zdroja a cieľa. Dochádza tu k širšiemu vzájomnému pôsobeniu dvoch či viacerých predstáv. Práve metaforický typ irónie zakladá neagresívny autorský humor v Rakúsových knihách.

Analyzujme teda prototypy v citáte: „Za fľak je taká bytosť schopná poslať ťa na šibenicu, vydať do pazúrov krvilačných individuí, do rúk oblúd, ktoré ťa začnú škrtiť.“ Prototypovou vlastnosťou manželky-gazdinej je poriadkumilovnosť, alkoholik sa prototypovo vníma ako obeť a prototypovou vlastnosťou obludy je nadľudská moc. V Rakúsovej vete starostlivá manželka nie je jednoducho antonymicky stotožnená s krvilačnou obludou, ale metaforicky sa spája so žandármi: „Spojí sa proti tebe so žandármi, vytrhne pre jeden obyčajný fľak z domáceho prostredia a dá dopraviť na záchytku.“

Prototypová starostlivosť manželky-gazdinej sa zvyrazňuje cez prototypový atribút žandára nastoľovať poriadok. Takže nedochádza k ironickej negácii, ale k ironickému zvýrazneniu prototypovej vlastnosti: policajná donucovacia poriadkumilovnosť zintenzívňuje ženskú starostlivosť na nežiadúci mocenský formalizmus.

Zasiahnutým cieľom danej ironicko-humornej situácie však z čitateľského hľadiska nie je len manželka, ale najmä samotný rozprávač. Cíti sa síce ako škrtená obeť pod šibenicom, pritom však on (podľa všetkého jeho alkoholizmus) je príčinou rodinného rozbroja, veď v prototypovom vnímaní je alkoholizmus v rozpore s bežnou, normálnou usporiadanosťou vecí.

Lenže toto čitateľské vnímanie, predstavovanie si grotesknej situácie spochybní protagonistu komentárom: „*A medzitým sa strácajú ľudia.*“ Okamžite vzniká nesúmernosť vo vyššej úrovni: medzi poníženosťou a urazenosťou „malého“ človeka a nevyriešeným zmiznutím jeho známeho. Takže nevy povedaným rámcom či konceptom citovanej scény upratovania flaku je v konečnom dôsledku „starostlivosť o človeka“. Rôzne úrovne, spôsoby, významy a dopady medziľudskej ne/starostlivosti o seba navzájom orientujú čitateľa na súvzťažnosti, spätosť alkoholizmu a starostlivosti (vzťah alkoholika a „nestarostlivej“ manželky a zároveň starostlivej gazdinej; vzťah starostlivej polície k alkoholikovi, starostlivosť o zmiznutého priateľa atď.). Z rôznostranného spájania alkoholizmu so starostlivosťou vzniká metaforická ironia s vynárajúcimi sa novými významami v priebehu recepcie. Čitateľ robí na základe pragmatického kontextu možné inferencie, prieniky svojich predstáv o alkoholizme a starostlivosti, ktoré odzrkadľujú vlastné čitateľove prototypy alkoholika a starostlivého človeka, resp. ich konštitutívne, štandardné, predpokladané vlastnosti.

Pri čítaní daného úryvku je však väčšina čitateľových mentálnych procesov nevedomá, vedomý prístup máme zvyčajne len k výsledkom týchto procesov, tak ako sme ich načrtli. Ukázalo sa, že recepcné procesy sú už od začiatku interpretované podľa svojej dôležitosti, významu, hodnoty v rámci danej situácie, ktorú zase posudzujeme z hľadiska určitých cieľov. Iné významy bude pri čítaní citovanej sekvencie vnímať a inú mieru dôležitosti im prisúdi a inak ich bude prežívať alkoholik a inak starostlivá gazdiná alebo policajt. Každý z nich má nepochybne pozmenenú prototypovú predstavu starostlivosti o človeka a tiež o jej napĺňaní či nenapĺňaní. Z týchto rozdielov a najmä z pociťovaného nedostatku starostlivosti vzniká tragikomický náboj Rakúsovho písania, humor s jemným smútkom. V slovenskej literatúre sa ním vyznačoval napríklad Ivan Horváth. V súvislosti s Horváthovou knihou *Človek na ulici* napísal Andrej Mráz v roku 1928, že prináša „nový druh humoru, zmiešaného s jemným smútkom, ktorý je modernému človeku blízky“.

Najhumornejším textom knihy *Telegram* je posledná poviedka *Príbeh o básni*. Je to príbeh z čias socializmu, prípad Jána Bíra, absolventa troch semestrov štúdia literatúry a teraz úsekového dôverníka Revolučného odborového hnutia vo veľkej budove nemenovaného podniku či úradu, kde sa v pracovnej dobe dá dobre „zašit“ a pospať si. Bír vedie nenáročný, pohodlný život zbytočného úradníka, kým si na konci školského roka na rodičovskom združení syna Ruda nevšímne atraktívnu dámu, na ktorú chce zapôsobiť a tak prednesie príhovor o potrebe zlepšenia estetickej a poetickej výchovy na škole. Ďalší scenár priblíženia sa k dáme mu však už nevyjde, lebo po schôdzi ju zhodou okolností už nedostihne. Celé leto myslí na ďalšie rodičovské združenie s dokonale pestovanou dámu, ale veci sa začnú uberať na začiatku školského roka iným smerom, keď ho ako samozvaného literárneho aktivistu požiada triedna učiteľka dodať báseň baníkoch. Bír nevie takú báseň narýchlo zohnať, Kraskovi Baníci sa mu zdajú byť príliš symbolickým a málo budovateľským textom. Napokon básničku napíše samotný Bír, ale tým sa len dostane ešte do väčších ťažkostí.

Významná životná udalosť Jána Bíra, ktorou je jeho ohúrenie telesnou úpravou atraktívnej dámy, čo ho podnieti k nebyvalému duševnému rečníckemu výkonu, vyústi do Bírovho umeleckého činu, keď vytvorí - nie lyrickú, ale údernú, budovateľskú báseň na banícku tému. Ironický príbeh celej poviedky je teda postavený na opozícii telesné vs. duševné, materiálne vs. spirituálne, základňa vs.

nadstavba, počnúc Bírovým komentárom na adresu dáminho štýlového pretvárania jej telesného povrchu cez rozhovor o „fyzkultúre“ až po Bírovu literárnu produkciu. Pozrime sa dôslednejšie na úryvok, keď Bír márne hľadá vo svojej knižnici báseň o baníkoch:

„Keby bol inokedy natrafil v niektorej z kníh na báseň o baníkoch, rozčúlilo by ho to, teraz ho však rozčuľujú básnici. Čo sú to za indivíduá, keď nevedia napísať nijakú báseň o baníkoch. Baníci azda nie sú ľudia? Ich čierna robota pod zemou nič neznamená? Ved' do literatúry patrí všetko.“

(Rakús, 2009, s. 111)

Ak do literatúry patrí všetko, nič by nemalo byť cenzurované. Ibaže protagonista poviedky neustále podlieha tlaku okolia, kritike, sebakritike a napokon aj autocenzúre, keď svoj poetický výtvor ani nepodpíše vlastným menom. Takže rámcom (konceptom) problémových situácií zdokonaľovania hmoty, vývinu, emergency materiálnej základne až do duchovných výšok je ne/možnosť slobodnej tvorivosti „indivíduí“ v období socializmu. Nakoľko musel byť básnik baníkom a koľko básnika malo byť v baníkovi, znie rečnícka otázka. Aké boli v socialistickom básnikovi hĺbky a aké v socialistickom baníkovi výšky?

Ak kladieme takéto otázky a všimneme si napríklad asymetriu v tom, že u básnika ako takého sa očakávajú myšlienkové výšky aj hĺbky, ale baníkovi sa vo všeobecnosti neprisujú nijaké výšky, opäť sa dostávame k prototypom, prototypovým črtám. Prototyp básnika sa stretáva s prototypom baníka vtedy, keď sa cez metaforickú iróniu prelína telesnosť (telesná práca) s tvorivosťou (duševnou prácou). Takto je nastavené čítanie poviedky od prvých viet, keďže príbeh sa začína Bírovým pozorovaním telesného zovňajšku a hodnotením štylizácie telesnej schránky neznámej dámy. Muža zaujme nielen estetická dokonalosť ženinej telesnosti, ale rozmyšľa hneď aj nad „robotou“, ktorú dáma potrebuje odviešť, aby dosiahla taký výrazný efekt, ktorý vyvoláva rôznorodé citové reakcie v jej okolí.

Takže už na začiatku poviedky sa v mysli čitateľa aktivizujú viacstranné spoje medzi predstavou telesnosti (zdroj) a význammi pretvárajúcej práce (vznikajúcimi zo spojenia pojmov „pretvárania“ a „práce“). Vplyvom sujetovej výstavby a prostredníctvom kontextu sa ďalej vyvolávajú v mysli aj iné, predovšetkým pridružené lexikálne jednotky, ktoré sa na metaforickej irónii podieľajú zjavne alebo len „v pozadí“ (ako napríklad v texte nedocitovaná Kraskova báseň *Baníci*, ktorej významy vyvolávajú metaforu najhlbšej hĺbky – pekla). Ironický význam je teda funkciou kognitívneho procesu. Vždy je na čitateľovom vedomom, ale aj nevedomom vnímaní a zmýšľaní, do akej miery a akými dráhami, spôsobmi preklenie vzdialenosť či rozdiel medzi zdrojom a cieľom, pričom, pravdaže, jestvuje aj možnosť, že čitateľ nezachytí, prípadne z nejakých dôvodov ignoruje signál ironizovania. Ak v našom prípade čítaním dospievame k ironickej dvojčlennej štruktúre telesnosť – tvorivosť, všetky lexikálne významy v recipujúcej pracovnej pamäti, ktoré prekonávajú aspoň čiastočnú hranicu vyvolania, aktivácie v mentálnom lexikóne, sa spolu s pridruženými emóciami „pripínajú“ na cieľ ironického prenosu, ktorým je pojem, presnejšie doména tvorivosti.

Autor vytvára neustále variácie centrálnej ironickej „dvojčlenky“:

*„Rudo je lajdák, proti tomu sa nedá namietať. V škole ho nič nebaví. Ani výtvarná výchova, na ktorú má vraj nadanie po svokrovi. Maliarovi a natieračovi. To tvrdí Bírova žena Vlasta. Popri maľovaní izieb maľuje tento muž s veľkými, výstrednými, kozáckymi fúzmi aj obrazy. Je akýmsi zvláštnym typom ľudového maliara. Vlastu nahovoril, aby dala Ruda na výtvarnú. Chodí tam už tretí rok, no tu, v škole, sa ani z tohto predmetu nedopracoval k jednotke. Podľa Štróblovej, ktorá ho učí výtvarnú a telocvik, je pomalý.
– Na hodine nestíha dokončiť výkresy.“*

To povedala Štróbllová Vlaste a Bira jej hodnotenie dosť rozčúlilo, no nechal to tak. [...] Tak to vyzerá, keď učí telocvikárka výtvarnú výchovu. Stopky a šprint má aj v hlave, rýchlosť je jej základným kritériom.“

(Rakús, 2009, s. 69)

Prvý ironický zvrat vytvára domnienka, že výtvarný talent, čiže umeleckú tvorivosť, mohol Bírov syn Rudo zdediť po telesne pracujúcom človeku, dedovi - remeselníkovi. Táto ironická nezrovnalosť sa v ďalšej vete zmierňuje informáciou, že dedo je aj ľudovým maliarom obrazov. Vzápätí nasledujúci druhý ironický prenos vyvoláva informácia, že Rudo však nie je dostatočne rýchly maliar; jeho maliarska zručnosť, remeselnosť nestačí na jednotku. Pritom sa však už ani neuvažuje o nejakej umeleckej hodnote či kreatívnosti jeho výtvorov. Nastáva ironické ticho.

Irónia odhaľuje v našom svete to, čo je v ňom v rozpore, odhaľuje jeho i naše nezrovnalosti. V knihe *Telegram* je irónia tvorivých možností v každodennom živote ukotvená v reálnom totalitnom socializme, v zásade z neho nevybočuje. Rozprávanie si nevypomáha zjavnými odkazmi k nejakému lepšiemu svetu, nevyrastá ako v romantizme z nepomeru medzi utópiou, ideálom a nízkou všednosťou, ani nepramení z konfrontácie bežnej skutočnosti s inými modelmi svetov ako v modernizme. Rakúsova kniha je z tohto sveta, je realistická. Rozprávačov prejav je založený na skúsenosťou podloženom, bázovom prototypickom myslení, menej na vymykajúcich sa výnimkách a zložitých metaforických prenosoch do abstraktných sfér. Rakús používa predovšetkým karikatúru, ktorú kognitívne považujeme ešte za realistickú, vystihujúcu náš reálny svet; menej prechádza autor do grotesky (preto napríklad vo mne vzbudil prvý citovaný úryvok začudovanie, keďže na pozadí karikatúrneho realizmu už pôsobil priveľmi nerealisticky, groteskne). Karikatúra je predpokladom Rakúsovho humoru, preto je básnik „individuum“ v úvodzovkách, Bírov svokor je ľudovým maliarom s kozáckymi fúzmi a učiteľka má v hlave stopky a šprint.

Z metaforického miešania karikatúrnych črt mierne deformovaných prototypov vzniká metaforická irónia, prostriedok neubližujúceho a poľudšťujúceho humoru Rakúsových textov.

Literatúra:

HOGAN, Patrick. 2003. *Cognitive Science, Literature and the Arts*. New York – London : Routledge, 2003. 244 s.

MRÁZ, Andrej. 1928. Nová pravda. In: *Slovenský denník*, 3. 10. 1928, s. 6.

RAKÚS, Stanislav. 2009. *Telegram*. Bratislava : Koloman Kertész Bagala, 2009. 120 s.

Adresa autorky:

Jana Kuzmíková

Ústav slovenskej literatúry

Slovenská akadémia vied

Konventná 13

813 64 Bratislava

Slovenská republika

email: jana.kuzmikova@gmail.com

KOMIKA NA TRI RIADKY (MOMENT SKLAMANÉHO OČAKÁVANIA AKO SPÔSOB UPLATŇOVANIA KOMIKY V HAIKU JÁNA ŠTRASSERA)

Eva Urbanová, SR

Katedra slovenského jazyka a literatúry, Fakulta humanitných vied, Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, SR

Abstract:

The object of paper is to identify the humour in haiku of the author Ján Štrasser. We try to describe way of using humour in short genre such as haiku. In our opinion Štrasser realizes practice of invading. He invades common expressions, phrases, motives, sentences etc. He succeed to achieve a surprise point this way. We suppose that this is a chance how to create the Slovak type of haiku.

Kľúčové slová:

haiku; komika; irónia; očakávanie; narúšanie

Vývoj haiku naznačuje, že pôvodne mal tento tradičný japonský žáner zábavnú funkciu. Vznikol ako súčasť spoločenskej hry, ktorá by sa dala opísať nasledovne. Prvý básnik napísal riadok s počtom sedemnást' slabík, druhý k nemu pripojil ďalší o počte štrnásť slabík, tretí pridal sedemnást'slabičný riadok významovo spojený s prvými dvoma. Tento proces sa opakoval a na jeho konci bola dlhá báseň zložená z veršov prepojenými subjektívnymi asociáciami jej tvorcov. Postupne však táto hra strácala na zaujímavosti a v polovici pätnásteho storočia básnici našli východisko v osamostatnení počiatočného verša a vytvorili tak novú formu s názvom haiku (Aitken, 1995, s. 19).

Čoskoro haiku nadviazalo úzke spojenie so zenovým budhizmom, čo ovplyvnilo aj jeho prvotne žartovnú podstatu. Dominantou sa stala duchovná funkcia. Básnici sa snažili dopátrať prostredníctvom poézie k poznaniu v spirituálnom zmysle. Roland Barthes to komentuje slovami: „Haiku zodpovedá budhistickému Mu alebo Satori“ (1983, s. 78). Tento cieľ podčiarkujú aj pravidlá haiku, ktoré na základe tvorby ustanovil v 17. storočí najznámejší haidžin *Macou Bašó*¹. Nazývame tieto pravidlá formálnymi, ale ich povaha je oveľa zložitejšia a nezodpovedajúca nášmu ponímaniu kategórie formy. Zjednodušene by sme mohli povedať, že normatívnosť haiku sa vzťahuje nielen na formálnu stránku, ale aj na významovú a tematickú rovinu básne. Vzhľadom na cieľ príspevku je dôležité konštatovanie, že už samotný „plán“ haiku – zachytiť okamih z prírody – vylučuje primárne komické zameranie.

Vzápätí však musíme dodať, že akokoľvek sú pravidlá haiku dôležité na jeho napísanie, nezaručujú úspešnosť výsledku, či už pod úspechom rozumieme kvalitnú poéziu alebo jej duchovné ambície. Je potrebné zdôrazniť, že konečnú podobu dáva básni až samotný tvorca, subjekt, ktorý dané princípy reflektuje cez svoje ja. „Cesta k poznání je úzká (jako to příslovečné ucho jehly v bibli) a velká, těžká...“ (Líman, 1996, s. 8) a tvorba haiku ako jej odraz je rovnako náročná, dôležitá a vážna, ale zároveň je ľudská, čo so sebou prináša aj komiku. Smiať sa je ľudské. Dôkazom sú verše najväčších osobností umenia haiku, ktorí do tejto posvätnéj poézie vkladajú aj odľahčujúce prvky, najčastejšie v podobe sebaíronie vyplývajúcej z márnej snahy dopátrať sa pravdy alebo zo smiešnej nedokonalosti človeka voči prírode a pod. Známe *Santókové* haiku znie:

¹ Základné pravidlá haiku: *go-šiči-go, kigo, hosomi, šibumi, wabi, sabi, karumi, makoto* (pozri napr. Líman, 1996, s. 5 – 14).

„Tluču mouchy,
tluču komáry,
tluču sám sebe.“

(Santóka, 1996, s. 117)

Precízna forma haiku nevyklučuje variabilitu pri jeho tvorbe, čo jednak zaručuje stálu originalitu a aktuálnosť, a zároveň umožňuje privlastniť si tento tradičný japonský žáner aj iným geograficky vzdialenejším literatúram. Takto sa v slovenskej poézii objavili krátke básne Jána Štrassera, ktoré napriek odchýlkam od normy spadajú pod pomenovanie haiku.

Cieľom príspevku je ukázať, akým spôsobom je možné uplatniť komiku na malej ploche, ktorú v tomto prípade zastupujú tri riadky poézie haiku. Domnievame sa, že môžeme vnímať Štrasserov spôsob realizácie komiky v haiku ako niečo modelové, čo poslúži ďalším nazeraniam na uplatňovanie takejto estetickej kategórie v takomto žánri. Pre dlhodobé skúmanie fenoménu haiku v slovenskom prostredí má pre nás tento fakt aj inú dôležitú výpovednú hodnotu, a to, že Ján Štrasser svojou tvorbou demonštruje jeden z účinných spôsobov ako „preniesť“ toto tradičné japonské umenie do inonárodného prostredia.

Žáner haiku sa v poézii Jána Štrassera objavil už v zbierkach *Myš dobrej nádeje* (1993), *Očné pozadie* (1999) a *Staré železo* (2007). Napokon toto občasné „odbočenie“ vyústilo do samostatnej zbierky s názvom *Hahaiku* (2008), ktorá potvrdila autorov trvalý záujem o tento druh poézie. Ján Štrasser nijako nemení svoju poetiku, mohli by sme konštatovať, že aj tu dokázal adaptovať osvedčené postupy a vytvoril tak „štrasserovský“ variant haiku. Už samotný názov zbierky napovedá, že autorovým úmyslom nie je kopírovanie klasického haiku, ale vytvoriť nový typ, akési haiku s čiarkou. V intenciách nášho cieľa – odhaliť komiku v haiku Jána Štrassera – môžeme názov zbierky vnímať ako autorovo prihlásenie sa k tomuto zámeru a pridané „ha“ čítať ako citoslovce smiechu. Rovnako aj názvy jednotlivých básní sú súčasťou estetického plánu, ktorý sa pokúsime bližšie charakterizovať.

Základný postup, ktorý využíva Ján Štrasser pri uplatňovaní komiky v haiku, je narúšanie ustálených spojení, známych javov, myšlienok, výrokov, motívov, fráz a pod. Vytvára tak vlastné nemenné paradigmy, s ktorými sa však čitateľ ľahko stotožní.

Pri uvažovaní o kategórii komického P. Karvaš prízvukuje práve ono narúšanie, nečakaný zvrat: „... účinok spočíva v tom, že sa vystupňuje prediktabilita istého významového kontextu, ktorý sa v poslednej chvíli, vo vypätom časovom okamihu, vo chvíli plného uvedomenia a na mieste, kde je pokračovanie v danom smere myslenia zdanlivo nevyhnutné, nahradí významom iným, predošlým v nejakom zmysle popierajúcim, vynímajúcim sa na jeho mieste ako krajne nepredpokladaný, šokujúci, demaskujúci, komický“ (Karvaš, 1980, s. 47).

Premeňme citované slová do „jazyka“ Štrasserovho haiku. Prediktabilitu v tomto prípade tvoria slová, slovné spojenia či sentence ustálenej povahy, ktoré pociťujeme v komunikácii ako zaužívané, automatické, a preto nás ich popretie prekvapí. Jedno z najdôležitejších pravidiel v haiku je tzv. *kigo*, „sezónní slovo (májový deštík či sakury situujú báseň do jarní nálady, chryzantémy do podzimní a odraná včeta do začátku zimy)...“ (Líman, 1996, s. 8). Prírodné *kigo* v Štrasserovom prípade suplujú spomínané ustálené spojenia, ktoré síce nezaraďujú haiku do konkrétneho ročného obdobia, ale rovnako ako sezónne slová tvoria okolo seba určité asociačné sféry spoločné pre každého čitateľa. Je to spôsob, ktorým si autor zaručí v istom okamihu čítania požadovaný obraz v príjemcovej mysli. Svoju poetiku „narúšania“ realizuje nasledovne: *kigo* naznačí natoľko, aby si zvyšok percipient ľahko domyslel, vzápätí však jeho očakávania nesplní, čím dosiahne prekvapivú pointu. Formálne ustrojenie haiku je vhodné na uskutočnenie takýchto zámerov. Ako „prikazujú“

pravidlá, na konci druhého riadku sa nachádza *kiredži*², tzv. slovo rez, za ktorým nasleduje vyvrcholenie básne. V európskych jazykoch sa zvykne nahrádzať pomlčkou, čiarkou, bodkočiarkou či bodkou, ale už aj samotný prechod z verša na verš vyjadruje pauzu. Keby sme mali presne lokalizovať vznik komiky v haiku Jána Štrassera, bola by to práve pozícia *kiredži*. Konkretizujme naše tvrdenia na príkladoch. Prvá ukážka má názov *Obrátené haiku*:

„Všetko je hore
nohami. No tak zlé s na-
mi a pánboh preč...“

(Štrasser, 2008, s. 48)

Rez básne vyjadruje pomlčka, ktorá dokonca rozdeľuje slovo. Dôvod takéhoto umiestnenia je zrejme udržanie *go-šiči-go*³. Až posledný riadok dáva básni konečný zmysel. Zisťujeme, že autor neguje známe príslovie – pánboh s nami a zlé preč. Skôr ako si čitateľ prečíta dané haiku do konca, objaví sa mu v myslí, presne podľa zámerov autora, tento známy výrok, ktorý napokon nie je zavŕšený podľa jeho predstáv. Druhý plán básne by sme mohli dešifrovať ako kritiku dnešnej doby, poukázanie na stav súčasnosti, keď je všetko „*hore nohami*“, a keď aj tisícročné pravdy „pokrivkávajú“.

Moment sklamaného očakávania pozorujeme aj v type básní s výrazne prítomným lyrickým subjektom, ako napríklad vo *Vnímavom haiku*:

„Vravíš a ja to
púšťam jedným uchom dnu
a druhým tiež dnu.“

(Štrasser, 2008, s. 76)

Komika v tomto prípade vzniká v dvoch fázach. V prvej, keď sa naruší známa frazéma – púšťať jedným uchom dnu a druhým von – a v druhej, keď sa vytvorí nová, ktorú by sme mohli nazvať hyperbolou vnímania. V dokonalom súlade je názov pomenúvajúci danú pointu. V priestore medzi pôvodnou a aktualizovanou frazémou vzniká špecifický druh komiky – irónia. „Ironii lze charakterizovat jako umění říci něco, aniž by to bylo skutečně vysloveno. Spočívá v tom, že se říká opak toho, co je míněno“ (Borecký, 2000, s. 30). Práve zveličenie známeho výroku dodáva jeho pravdivosti ironické zafarbenie. Vieme, že lyrický subjekt pozorne počúva, pretože nepúšťa vyslovené druhým uchom von, ale zároveň vytvára komický obraz akéhosi obojstranného prijímania informácií.

Vhodným materiálom na uskutočňovanie naznačeného postupu sú biblické motívy. Ich početné zastúpenie má pravdepodobne svoj dôvod v ustálenosti, ktorou sa vyznačujú aj vďaka svojej relatívne vysokej frekvencii v medziľudskej komunikácii. V nasledujúcich ukážkach pomocou invocácie a následnej negácie „starého“ pomenúva problematiku dnešnej doby, keď napríklad v *Babylonskom haiku* nepriamo, ale napriek tomu viditeľne nastoľuje tézu opakovania hriechov minulosti. Zmenia sa kulisy: „*vežu nevidieť*“, ale problém ostáva: „*no zmätenie jazykov / úspešne beží*“ (Štrasser, 2008, s. 9). Podobne ako v predchádzajúcom *Obrátenom haiku* tu vystupuje do popredia kritika. Irónia sa prelína so satirou, pre ktorú je kritický tón príznačný. V satire sa často stretávame s deformáciou skutočnosti, vyskytujú sa v nej nereálne prvky, veľmi často vyjadrené hyperbolou. Niekedy vzniká kontrastom vznešeného a nízkeho, z čoho pramení grotesknosť postáv, ale aj situácií (Žilka, 1987, s. 53 – 54). Výsledkom takejto komiky nemusí byť nutne úsmev a už vôbec nie odľahčený smiech. Borecký pri opise extrémnejších foriem irónie spomína skepsu ako jej

² Líman, 1996, s. 8.

³ Klasický japonský rytmus v haiku pozostávajúci z 5, 7, 5 slabík vo verši (pozri napr. Líman, 1996, s. 8).

filozofickú oporu (2000, s. 26). Tak je to aj v ďalšom haiku s príznačným názvom *Skeptické*, kde známy biblický výrok formuluje ako otázku a odpoveďou na ňu je skôr úškrn či povzdych adresovaný súčasníkovi.

„Po nás potopa?
To by sa nám hodilo,
je však pred nami.“

(Štrasser, 2008, s. 62)

V zornom uhle kritiky sa však nachádza aj lyrický subjekt. Celkom konkrétne o tom svedčí gramatická prvá osoba plurálu, ktorú autor prívukuje v spojeniach „pred nami“, „po nás“ a „nám“.

Borecký pripomína ďalší možný parameter irónie: „Má blízko ke slovní hříčce a ke vtípu“ (2000, s. 30). Hravosť ako spôsob vyjadrenia skrytých významov sa ozýva najmä pri konkrétnom type haiku, ktoré by sme mohli nazvať osobné či lúboštné. K takémuto prívlastku zvädza už vyššie spomenutá prítomnosť lyrického subjektu básne. Hravá irónia vnáša do naznačeného vzťahu muža a ženy humor, ktorý síce znižuje vážnosť partnerstva, posúva ho do roviny hry, ale nepotláča jeho nevyhnutnosť. Ako príklad uveďme *Milosrdné a Denné haiku*, kde Štrasser využíva hru na úrovni slova, opäť pomocou princípu narúšania ustáleného, keď na pozadí mysleného *radosti* čítame *mladosti* a za spojením *nerozpúšťaj ma* chápeme aj *neopúšťaj ma*.

„Zažmúr oči. Tak
vidíš – máš so mnou
iba samé mladosti.“

(Štrasser, 2008, s. 38)

„Ja viem, že to už
so mnou ďalej nejde, no
nerozpúšťaj ma!“

(Štrasser, 2008, s. 15)

Posledný okruh v zbierke Hahaiku tvoria prírodné básne. V tomto prípade očakávame klasické prírodné haiku, ktoré máme v mysli zafixované ako určitý vzor. „Komické ako estetická kategória sa zakladá na porovnávaní: na jednej strane je osoba, predmet alebo iná realita vystavená kritike a na strane druhej jej ideálny predobraz, s ktorým sa priamo alebo nepriamo porovnáva“ (Harpáň, 2004, s. 255). Na evokáciu takéhoto ideálneho predobrazu slúži už viackrát spomínané *kigo*. Štrasser ho efektne umiestňuje do názvu básne. Všimnime si *Januárové haiku*. Podľa zaužívaných pravidiel slovo „januárové“ konotuje napríklad zimnú krajinu, samotu, hĺbanie, pútnika stúpajúceho na horu *Šinanu*, kde cesta odkazuje aj na putovanie do vlastného vnútra. Ján Štrasser však opäť komicky šokuje:

„V chladnom záchode
s novinami pred sebou
sám proti vetru.“

(Štrasser, 2008, s. 31)

Čitatelia, ktorí odhalia zosmiešnenie vznešeného a vážneho, pre japonskú kultúru dokonca posvätného zobrazenia prírody, môžu danú báseň vnímať aj ako travestiu či paródiu. Možnú parodickú cestu tvorby slovenského haiku potvrdzuje aj báseň s názvom *Slovenské haiku*:

„U nás doma po
našom: Haiku, haiečku,
haiku zelený...“

(Štrasser, 2008, s. 64)

Ak sme v úvode tvrdili, že duchovná podstata písania haiku primárne vylučuje jeho žartovný ráz a že jeho obohatenie o komiku je výlučne záležitosťou autorského rukopisu, musíme doplniť toto tvrdenie o jedno dôležité pravidlo s názvom *karumi*⁴, ktoré sa zvykne prekladať ako ľahkosť podania. Básnici využívajú *karumi* najmä pri zobrazovaní vážnych tém. Toto pravidlo v podstate opisuje ironický či sebaironický odstup lyrického subjektu od zachyteného okamihu pravdy. *Karumi* je ukryté v napätí medzi subjektivitou a objektivitou tohto žánru. Štrasserovskú iróniu a sebaíroniu by sme preto mohli zastrešiť aj týmto japonským pojmom. Uvedme ešte niekoľko príkladov, v poradí *Bežné haiku*, *Trvácne haiku* a *Ranné haiku* (2).

„Navštívila ma
bolesť, usadila sa,
ostala na noc.“

(Štrasser, 2008, s. 11)

„Trvám na svojom,
ešte chvíľu a budem
trvať na cudzom.“

(Štrasser, 2008, s. 74)

„Sedím pri stole,
jem chlieb náš každodenný
s maslom na hlave.“

(Štrasser, 2008, s. 60)

Irónia, sebaíronia, hravosť, paródia či dokonca satira – to všetko na ploche troch riadkov. Ján Štrasser svojou poetikou narúšania (ako sme ju nazvali) dokazuje, že aj v haiku, primárne vážnom a navyše prísne normovanom žánri, je možné dosiahnuť komický efekt. Takýmto spôsobom zároveň odкрýva jednu z možných ciest tvorby slovenského variantu haiku.

Smiať sa je ľudské – takto sme modifikovali v úvode známu frazému. Tomáš Janovic v doslove k Štrasserovej zbierke konštatuje čosi podobné: „*Hahaiku* je skvelá **ľudská** a – čo sa vôbec nevylučuje – **vtipná** knižka“ (Janovic, 2008, s. 78, zvýraznil T. J.).

Literatúra:

- AITKEN, R. 1995. *Vlna zenu. Bašó, haiku a zen*. Praha : Pragma, 1995. 182 s. ISBN 80-7205-100-8
- BARTHES, Roland. 1983. *Empire of signs*. New York : Hill and Wang, 1983. 110 s. ISBN 0-374-52207-3
- BORECKÝ, Vladimír. 2000. *Teorie komiky*. Praha : Hynek, 2000. 210 s. ISBN 80-86202-65-8
- HARPÁŇ, Michal: 2004. *Teória literatúry*. Bratislava : Tigra, 2004. 285 s. ISBN 80-888869-36-6
- JANOVIC, Tomáš. 2008. *Namiesto doslovu*. In: ŠTRASSER, J. 2008. *Hahaiku*. Ivanka pri Dunaji : Vydavateľstvo F. R. & G., 2008. 88 s. ISBN 978-80-85508-84-0
- KARVAŠ, Peter. 1980. *K problematike estetické kategórie komického : Umelecké a spoločenské priestory hry Petra Zvona*. Bratislava : Výskumný ústav kultúry, 1980. 166 s.
- LÍMAN, Antonín. 1996. Úvod. In: *Pár much a já*. Praha : Dharmagaia, 1996. 120 s. ISBN 80-85905-10-8
- SANTÓKA. 1996. *Piják a poutník Santóka*. In: *Pár much a já*. Praha : Dharmagaia, 1996. 120 s. ISBN 80-85905-10-8

⁴ Líman, 1996, s. 8.

Rozosmiať človeka je hotová veda alebo Podoby komiky v umeleckej literatúre. Edične pripravili Zuzana Bariaková a Martina Kubealaková. Banská Bystrica, 2010. [online]. © 2010. Dostupné na: <http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=4242> [http://www.fhv.umb.sk / katedry / KSJL / fotogaléria]

ŠTRASSER, Ján. 2008. *Hahaiku*. Ivanka pri Dunaji : Vydavateľstvo F. R. & G., 2008. 88 s. ISBN 978-80-85508-84-0

ŽILKA, Tibor. 1987. *Poetický slovník*. Bratislava : Tatran, 1987. 435 s.

Adresa autorky:

Eva Urbanová
Katedra slovenského jazyka a literatúry
Fakulta humanitných vied
Univerzita Mateja Bela
P. O. BOX 263
Tajovského 40
974 01 Banská Bystrica
email: Eva.Urbanova@umb.sk

PODOBY KOMIKY V SOUČASNÉM ČESKÉM DRAMATU

Pavla Bergmannová, ČR

Ústav bohemistiky a knihovnictví, Filozoficko-přírodovědecká fakulta, Slezská univerzita v Opavě, ČR

Abstract:

The paper Comic Forms in Contemporary Czech Drama is introduced with an overview of the development of Czech drama after 1989 and later proceeds to draw attention to specific examples of drama by two representatives of different generations and authors of diverse comic genres. While David Drábek, known for his grotesque comedies, means to address a particular, intellectually demanding audience, Antonín Procházka is a typical representative of sensationalist comedy.

Klíčové slová:

české drama; komedie; divadlo; David Drábek; Antonín Procházka; divadlo; groteska; bulvární divadlo

Ve svém příspěvku nazvaném Podoby komiky v současném českém dramatu bych ráda alespoň z části zodpověděla otázku, jakým způsobem čtenáře (respektive diváka – neboť drama je primárně určeno k inscenování, nikoli čtení) může, či mohla rozesmát česká dramatická tvorba, která vznikala po roce 1989. Vyjdeme z tvrzení Patrice Pavise, který ve svém Divadelním slovníku (Pavis, 2003, s. 230) charakterizuje komično – respektive komiku – v dramatu a na divadle mj. takto: „Komično se neomezuje na komediální žánr; je to fenomén, který lze postihnout z mnoha úhlů a v nejrůznějších oblastech.“ V této souvislosti se tedy v našem hodnocení nemusíme omezovat pouze na žánr komedie s jejími různými podobami, ale je nutné postihnout i další dramatické žánry s komickými účinky. V souvislosti s širším postižením problematiky, je nutné alespoň v krátkosti načrtnout kontext českého dramatu po roce 1989.

1 Kontext českého dramatu po roce 1989

Situace v české dramatické tvorbě po roce 1989 byla svým způsobem specifická a více než v jiných oblastech umění odrážela dobové proměny spojené s politickými a společenskými změnami. Divadlo může totiž mnohem rychleji než ostatní umění – např. film nebo literatura – reagovat na momentální podněty. Rok 1989 pak znamenal výrazný mezník, který odděloval minulé od nového, přičemž musíme brát v úvahu zejména fakt, že divadla se po převratu v listopadu 1989 stala jakýmsi dominantním centrem politického a společenského dění, stala se prostorem pro občanský dialog a pro manifestaci všeobecné touhy po demokratických reformách. A tak není divu, že se i od jeho tvůrců – a tedy i dramatiků – bylo velmi brzy očekáván nějaký mimořádný krok, projev. Divadelníci a dramatici ve víru dobových událostí ovšem nenašli dostatek prostoru pro vlastní tvorbu, a tak se – vlastně velmi logicky – místo na vznik nové dramatické tvorby soustředili na znovuoobjevování a nové uvádění starších dramatických, ještě donedávna cenzurou zakazovaných textů. Snaha navázat na plodná šedesátá léta vyústila v to, že ještě na konci roku 1989 se na repertoáru mnohých českých divadel objevila díla Václava Havla, Ivana Klímy, Pavla Kohouta, Františka Pavlíčka, Milana Uhdeho, Josefa Topola či dalších autorů disentu. Václav Havel se stal – i vzhledem ke svému momentálnímu politickému působení – divadelní ikonou roku 1990, kdy jeho texty byly uvedeny celkem na 17 českých scénách. Právě tato generace autorů ale nedokázala využít nabídnutý prostor a z různých důvodů se odmičeli a ve velké míře tak propásli svou příležitost realizovat se i po roce 1989. Např. Milan Uhde svou první „svobodnou“ hru Zázrak v černém domě

realizuje až v roce 2002 na objednávku pražského Divadla na Vinohradech a Václav Havel zatím svůj jediný porevoluční titul určený pro jeviště *Odcházení* napsal až na výzvu nejširší divadelní veřejnosti až relativně dlouho po svém odchodu z aktivní politiky¹. Podobný osud postihl i jejich nadějně následovníky, kteří tvořili v osmdesátých letech – např. Danielu Fišerovou, Karla Steigerwalda a další tvůrce, kteří své staré texty nepřekonali.

Původní českou dramaturgii divadel pak také na určitý čas nahradily texty nově objevených zahraničních autorů, zejména těch, které v době normalizace nebylo dovoleno uvádět (jednalo se především o zástupce absurdního dramatu frankofonní a anglosaské jazykové oblasti).

Na svou příležitost také určitou dobu čekala nová nastupující generace dramatiků narozených zhruba na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Většinou to byli studenti dramaturgie nebo režie divadelních škol. Na brněnské JAMU v rámci oboru činoherní dramaturgie vedl prof. Bořivoj Srba ateliér Studia D, odkud vyšli např. dramatici Roman Sikora, Pavel Trtílek, Luboš Balák nebo Marek Horoščák, a na pražské DAMU se zase řada zajímavých autorů objevila mezi studenty dramaturgie a režie u prof. Jaroslava Vostrého (např. Lenka Lagronová, Jiří Pokorný, Markéta Bláhová, Michal Lang). Další autoři pak přicházejí také z divadelněvědných oborů filozofických fakult (např. David Drábek).

Návaznost mladých dramatiků na konkrétní tvůrce-režiséry (či případně divadelní poetiky určitých scén), dále jejich blízkost divadelní realitě a úzké vnímání postmoderních inscenačních postupů, které se v první polovině devadesátých let dostávají na česká jeviště, pak také výrazně ovlivnily podobu samotného dramatu. S postmoderním režijním přístupem, který je podle divadelní teoretičky Lenky Jungmannové (2006, s. 16) „plný fyzických a akčních významových „jinoťajů“, odlišných od dříve v divadle užívané literární metaforičnosti, se mění i samotné pojetí divadelní hry. Proměnu dramatického paradigmatu tu provází snaha o nové vymezení smyslu dramatu v divadelním kontextu, které se projevuje bořením prakticky všech dosavadních jistot dramatického textu – destrukcí děje, koncepce postavy i struktury hry. Významnější je však destruktivita obsahová, protože vzhledem k rozhněvanému postoji autorů tu hra společnost nezobrazuje jinak než kriticky,“ dodává Jungmannová.

Na první vlnu tvůrců vycházející z prostředí divadelních škol později s nástupem 21. století ambiciózně navazují jejich mladší kolegové-následovníci, z nichž nejvýraznější pozornost zaujímají zejména Petr Kolečko, Braňo Holiček, Magdalena Frydrychová. A na přelomu století projevuje potřebu vyjádřit se prostřednictvím dramatické tvorby také další velká skupina tvůrců – převážně prozaiků, případně filmových scenáristů a režisérů.² Jejich dramatická tvorba pro divadlo až na výjimky obsahuje zpravidla 1 – 2 tituly, motivací k realizaci v jiné oblasti byla většinou potřeba zkusit si něco jiného, nového a neobvyklého, což před nedávnem potvrdil v jednom z televizních rozhovorů Jáchym Topol. Určitý impuls k tvorbě pak na přelomu osmdesátých a devadesátých let vycházel také od herců a režisérů, kteří se realizují i po roce 1989 (režisér Arnošt Goldflam, herec Antonín Procházka a částečně i Jan Antonín Pitínský).

Rozvoj nové dramatiky pak podnítilo také několik vyhlašovaných soutěží o původní českou hru: dramatická soutěž o Cenu Alfréda Radoka vznikla v roce 1992 z podnětu divadelní agentury Aura-Pont a časopisu Svět a divadlo, o něco později reaguje i agentura Dilia, která vypisuje Soutěž o cenu

¹ Titul *Odcházení* píše v sezóně 2006/2007 původně pro pražské Národní divadlo, realizována byla ale až po dlouhých průtahách a skandálech v roce 2009 v pražském Divadle Archa.

² Např. Irena Dousková – *Hrdý Budžes* (2002), Alice Nellis – *Záplavy* (2006), Petr Zelenka – *Příběhy opravdového šílenství* (2002), *Teremin* (2006), Jáchym Topol – *Cesta do Bugulmy* (2007), Jaroslav Rudiš a Petr Pýcha – *Léto v Laponsku* (2006), Miloš Urban – *Trochu lásky* (2003), *Nože a růže aneb Topless party* (2003), Kateřina Rudčenkova – *Niekur* (2007) a další.

Evalda Schorma, jež je ovšem určena mladým dramatikům do 35 let, o.s. Žába na prameni pak již několik let realizuje soutěž Zlatá divadelní žába o nejlepší hru reflektující genderová témata.

Tituly si pak často objednávají jednotlivá divadla (např. Národní divadlo v Praze), konkrétní soubory spolupracují s okruhy svých blízkých dramatiků, které též podněcují k tvorbě nových textů (ty jsou mnohdy psány přímo „na tělo“ danému souboru), případně s texty seznamují diváky v rámci scénických čtení (brněnské HaDivadlo, ústecké Činoherní studio, hradecké Klicperovo divadlo, pražské soubory Divadlo Komedie, Divadlo Na zábradlí nebo Národní divadlo).

2 Co a kdo nás v divadle rozesmává?

Porevoluční vývoj dramatiky samozřejmě nabídl rozmanité spektrum žánrů s komediálním laděním, nicméně naši pozornost nyní soustředíme na příklady tvorby dvou představitelů různých generací a tvůrců odlišných typů komediálních žánrů Davida Drábka a Antonína Procházky. Pro čtenářskou a zejména diváckou obec reprezentují dva zcela opačné póly. Zatímco Drábek oslovuje intelektuálně náročné a většinou poučené publikum, které hledá v realizaci jeho textů groteskní výsměch době i samo sobě, Antonín Procházka je typickým zástupcem bulvární komedie, od které publikum očekává především čistou zábavu. Oba se však žánru komedie (a v případě Davida Drábka jejím specifickým modifikacím) na rozdíl od ostatních autorů věnují nejsystematičtěji.

3 David Drábek: mistr grotesky

Po roce 1989 divadlo velmi znejistělo, což komentuje např. Libor Vodička (Vodička, 2005, s. 138): „Nová historická situace všeobecně překvapila hloubkou a rozsahem ‚zpochybnění hodnot‘ a následným zjištěním ‚ztráty řádu‘. Vědomí stálých pocitů ‚zmatku‘ a současně ‚prázdná‘ převládlo v této chvíli u většiny tvůrců. Pojetí divadla jako kritického obrazu společnosti, které dominovalo v českém moderním divadle, bylo obecně považováno za přežitek, avšak divadelní tvůrci nedokázali toto původní pojetí čimkoli nahradit.“ S danou atmosférou se pojí i vědomí kulturní méněcennosti a umělecké opožděnosti tvůrců. Postupně na tento zmatek reagují českou variantou postmoderního dramatu a „jsou přitom ovlivněni módními žánry: černou groteskou, komicky laděným thrillerem a především novou podobou společensky podrývací naturalistické dramatiky, označované jako ‚coolness‘...“ (Jungmannová, 2006, s. 16). Právě černá groteska je jedním z žánrů, který z divadelního textu přenáší na čtenáře (diváka) tragikomický náboj a proplétá vážné s komickým, ostřeji ironizuje poměry a více zdůrazňuje banalitu života.

Jejím předním představitelem se stal dramatik a režisér David Drábek (1970). Na začátku devadesátých let 20. století spolu se spolužákem Darkem Králem a dalšími studenty založili v Olomouci na Univerzitě Palackého Studio Hořící žirafy, které vedle Drábkových klasicky strukturovaných her nabízelo i proslulé osobité kabarety s jejich typickou výstavbou, kterou Drábek strukturoval jako řadu výstupů, čísel a skečů. Tyto postmoderní kabarety sám autor charakterizuje takto: „Vlastně to tak úplně kabarety nebyly, ve skutečnosti to byly jednotlivé skeče velmi vehementně kritizující a parodující současnou popkulturu, propojené jakousi příběhovou nití, která se táhla celým představením a postupně gradovala až k mrazivé katarzi. Za vznikem těchto kabaretů stál náš obdiv k Voskovci a Werichovi, vlastně jsme se pokoušeli o takový politický kabaret, který tady podle nás citelně chyběl. Tak vznikla série o kostlivcích, jež měla mimořádný úspěch. Vždyť my jsme hráli na stotisícovém městě jeden titul i osm let a pořád bylo narváno! Ti lidé na něj přišli třeba dvanáctkrát třináctkrát, což je až nestvůrně milé.“³ Drábkovy hry *Hořící žirafy* (1993), *Jana z parku* (1994), *Vařila myšičku myšičku* (1995), *Kosmická snídaně aneb Nebřenský* (1997), *Švédský stůl*

³ Uveřejněno v programu k inscenaci Drábkovy hry *Kosmická snídaně aneb Nebřenský*, premiéra 21. října 2006 ve Strašnickém divadle v Praze, režie Jana Bergrová.

(1998), *Kostlivec v silonkách* (1999), *Kostlivec: Vzkříšení* (2002) byly postupně uváděny v různých olomouckých prostorách a získaly výrazný ohlas také u mimoolomouckého publika. Pokud jde o vyznění, převažuje zde – jak si ve své studii všímá Martina Musilová (2006, s. 36) – „komediální poloha s různými odstíny satiry, parodie, travestie, ironie, karikatury a především grotesky a tématy her i kabaretů jsou kýč, svět masmédií, masová a komerční kultura, frustrace, mindráky a fašounství postkomunistických Čech“. Specifické postavy, většinou groteskně naddimenzované typy z médií a medializované reality (např. hokejový fanoušek, tak typický hrdina po vítězství českého hokejového týmu na olympiádě v Naganu, ikona USA Mickey Mouse, příznačná hračka let devadesátých pokémon Pikaču), nebo patřičně hyperbolizovaní nešťastní hrdinové všední reality (muž z jatek s výrazně šovinistickými a rasistickými sklony, žena na práškách), projevují svou neukotvenost, řeší své frustrace a samotu, marně skrývají neštěstí. Drábek tak dokáže do svých groteskních podobenství vtěsnat patřičnou míru společenské kritičnosti a současně se nebojí ani patřičně moralizovat.

Po odchodu z Olomouce v roce 2004 spolupracuje s různými divadly, nakrátko zakotví jako šéf a hlavní režisér scény pro děti v pražském Divadle Minor, aby se následně stal od sezony 2008/2009 úspěšným uměleckým šéfem v Klicperově divadle v Hradci Králové.⁴ V době, kdy přerušil činnost Studia Hořící žirafy, opouští také formu kabaretu a přiklání se ke standardnější formální struktuře organizace fabule dramatu (často ale střídá prostředí, proměňuje místa děje atp.). Mnohem častěji také opouští typicky extrovertní postavy, které nahrazuje lehce vyšinutými typy podivínů, a od explicitních odkazů k žánru grotesky směřuje více k znázornění absurdnosti systému a lidského života v něm.

Pro řadu her – bez ohledu na etapu tvorby – je pak typická jakási Drábkovská „neschválnost“, která klade speciální nároky na realizátory jeho divadelních her. Např. ve *Švédském stole* jsou hrdiny tři „postavy“ z okoralé slavnostní tabule – Rytíř z Vekova, Špička rumová či vaječnéhoňaková a Uzený losos, kterým tvůrce detailně předepisuje kostýmy omezující případný projev herců, nebo v případě textu *Akvabely* se děj zase odehrává na dně bazénu, kde se hrdinové týden co týden scházejí, aby řešili své problémy a frustrace.

David Drábek – i přes svou náročnost – patří evidentně k nejúspěšnějším a nejvýraznějším českým autorům současnosti a slaví úspěchy zejména u intelektuálně zaměřeného publika v Čechách i zahraničí. Jeho titul *Akvabely* byl mj. přeložen do angličtiny, němčiny, polštiny, španělštiny, ruštiny rumunštiny a slovinštiny, v současnosti se chystá i jeho filmové zpracování, které by měl režírovat další významný český divadelní režisér Vladimír Morávek.

4 Antonín Procházka: úspěšný bulvární autor

Ač se zpočátku zdálo, že v klimatu společenských proměn po roce 1989 se žánr komedie stane vlastně svým způsobem okrajovou oblastí, skutečnost byla jiná. S postupem času i vzhledem ke striktním ekonomickým zájmům, kdy vzniká např. řada soukromých scén, dochází postupně ke komercializaci divadla, což výrazně ovlivňuje i repertoárovou skladbu a inscenační praxi a přináší nevidanou míru bulvarizace, v rámci které tvůrci inklinují k zábavné líbivosti a bezproblémové útěšnosti.⁵ V českém kontextu se ale neobjevuje mnoho tvůrců, kteří dokážou následovat slavné

⁴ Všechny následující hry – pokud jsou realizovány na jevištích – pak již premiérově uvádí vždy na scénách mimo Olomouc: *Embryo čili Automobily východních Čech* (2002), *Akvabely* (2003), *Žabikuch* (2004), *Sněhurka – Nová generace* (2004), *Čtyřlístek!* (2004, spolu s Petrou Zámečnickovou), *Děvčátka s mozkem* (2005), *Planeta opic aneb Sourozenci Kaplanovi mezi chlupatci* (2006), *Náměstí bratří Mašínů* (2007), *Berta (od soumraku do úsvitu)* (2008), *Unisex* (2009), *Noc oživlých mrtvol* (2010).

⁵ Bulvární hru Patrice Pavise (2003) charakterizuje takto: „Pro bulvární hru je typická sevřená, důmyslně zkonstruovaná dramatická struktura, v níž se konflikty nakonec vždycky – a nijak překvapivě – vyřeší. Fabule sice naoko narušuje

bulvární komedie francouzských a anglických dramatiků. Výjimku tvoří a v tomto žánru u nás nenalézá konkurenci herec, dramatik a režisér Antonín Procházka, který je od roku 1977 spojen především s plzeňským Divadla J. K. Tyla, kde vytvořil celou řadu rolí. Jeho hereckému naturelu je blízká komediální poloha s oscilací humoru na hraně tragiky a lyrismu. V osmdesátých letech pak založil autorské Divadlo malých norem a od této chvíle se začíná psát jeho kapitola režijní a zejména autorská. V roce 1988 debutoval komedií Klíče na neděli, do výčtu jeho autorských her – kterých do současné doby napsal celkem třináct – patří činoherní komedie *Derniéra* (1990), *Fatální bratři* (1993), *S tvou dcerou ne* (1994), *Vraždy a něžnosti* (1996), *Věrní abonenti* (1998), *Ještě jednou, profesore* (2001), *Přes přísný zákaz dotýká se sněhu* (2003), *Celebrity s.r.o.* (2007) a dále hudební komedie *Malá boční hudba* (1991), *Hledám děvče na boogie-woogie* (1996), *Holka nebo kluk* (1998), *Muzikvariát* (2001) a *Kristián 2* (2003). Pro svůj všestranný zájem o ryze komediální žánr je pak Procházka přezdíváný jedněmi jako „plzeňský Molière“, což vystihuje nejen jeho inklinaci ke komedii jako textu, ale i jeho komplexní podíl na vzniku divadelních inscenací coby autora, herce i režiséra. Jiní kritici (např. Jan Kolář, Magdalena Čechlovská) ho označují zase jako „plzeňského Woody Allena“ a to jak pro jeho vědomou inspiraci tímto autorem, tak i díky projekcím typických rysů Woody Allena do postav, které na jevišti herecky ztvárňuje právě sám Procházka.⁶

A jaké jsou tedy charakteristické znaky Procházkovy dramatické tvorby? Obvyklá zápletková sleduje běžného hrdinu s obyčejným zaměstnáním a problémy, který ovšem sní nereálné sny. A právě toto snění ho dostává do konfrontace s běžným životem. Z tohoto rozporu potom pramení komediální situace provázené vtipnými dialogy, které příjemně plynou, nicméně těžší z mediálních, leckdy až estrádních a prvoplánových klišé. Podobně jako v komediích předních anglických komediografů (Michael Cooney, Ray Cooney, Ken Ludwig) i jeho postavy musí projít očistnou lázní trapasů, aby si uvědomily cenu obyčejného života a svého okolí. Předobrazem hrdinů jsou autorovi současníci (a leckdy sem Procházka přenáší také autobiografické prvky): nejedná se o nějak výjimečné hrdiny, spíše jde o nesmělé outsidersy a nepraktické snílky, kteří se opět konfrontují s ideály společnosti, respektive s jejím mediálním obrazem, tak jak je nám prezentován z komerčních televizí či bulvárního tisku. Komické situace pak vyplývají právě z naturelu jednotlivých postav, nikoli z prostředí, v němž se příběh odehrává. To bývá rozličné – většinou je to divadelní prostředí (*Věrní abonenti*), prostředí natáčení TV seriálu (*Celebrity s.r.o.*), uzavřené prostředí rodiny (*S tvou dcerou ne*, *Ještě jednou, profesore*, *Přes přísný zákaz dotýkat se sněhu*). V žánru komedie nemá Antonín Procházka konkurenci, jeho hry patří k tomu nejlepšímu z žánru bulvárního divadla u nás, o čemž svědčí mimořádný zájem širokých vrstev obecnosti a vysoký počet repríz jednotlivých titulů. S nadsázkou lze tvrdit, že kdyby Procházkovou mateřštinou byla angličtina, byl by zcela velice slavným a především bohatým autorem.

Literatúra:

JUNGMANNOVÁ, Lenka. 2006. Jak napsat hru nové vlny. In: *A2 kulturní týdeník*, 2006, č. 16, s. 16 – 17. ISSN 1803-6635

MUSILOVÁ, Martina. 2006. Malé hry jsou také hry: aneb na okraji české dramatiky 1989 – 2005. In: *Divadlo v mezidobí*, 2006, č. 1 – 2, s. 35 – 37.

PAVIS, Patrice. 2003. *Divadelní slovník*. Praha : Divadelní ústav, 2003. 498 s. ISBN 80-7008-157-0

stávající pořádek a příjemně dráždí, ale její konformismus je charakteristický. Je to domácí tragédie/komedie, která se pro zábavu celé rodiny „točí“ kolem věčného trojúhelníku, který tvoří Pán, Paní, Milenec (či Milenka). Trojice se dnes ovšem přizpůsobuje aktuálnímu vkusu (téma homosexuality, věčný generační konflikt). Bulvární hra zůstává dobře napsanou hrou a na rozdíl od radikální avantgardy nepřináší ani její forma, ani její vyústění žádné překvapení.“

⁶ A. Procházka si podle jména Woodyho Allena vytvořil také přezdívku „Z vody Allen“.

Rozsmať človeka je hotová veda alebo Podoby komiky v umeleckej literatúre. Edične pripravili Zuzana Bariaková a Martina Kubealaková. Banská Bystrica, 2010. [online]. © 2010. Dostupné na: <http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=4242> [http://www.fhv.umb.sk / katedry / KSJL / fotogaléria]

VODIČKA, Libor. 2005. České drama po roce 1989 : Obecná charakteristika situace divadelní kultury a postavení dramatického básníka. In: *Přednášky a besedy z XXXVIII. běhu LŠSS*. Brno : Masarykova univerzita Brno, 2005, s. 135 – 141. ISBN 80-210-3738-5

Adresa autorky:

Pavla Bergmannová
Ústav bohemistiky a knihovnictví
FPF Slezská univerzita
Masarykova tř. 37
746 01 Opava
Česká republika
email: bergmannova@hotmail.com

IV.

***Podoby komiky
vo svetovej umeleckej
literatúre 20. storočia***

КОМИЗМ И САТИРА В ТВОРЧЕСТВЕ АРКАДИЯ АВЕРЧЕНКО

Danuta Szymonik, PL

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy w Siedlciach, PL

Abstract:

Humour and Satire in Arkady Averchenko's Prose

The article focuses on the problems of humour and satire in the writings of Arkady Averchenko (1881 – 1925), a talented Russian humorist called 'the king of humours' by his contemporaries. He was the founder and the editor of a very popular journal „Satiricon”, where he published numerous short stories which enriched Russian pre- and post-revolutionary prose with new bright motifs and images reflecting life of the period. Political satire takes a special place in Averchenko's heritage; its images are the immediate object of author's interpretation.

Kľúčové slová:

Averchenko; humor; satira; komické efekty; smiech

В статье-предисловии к двухтомной антологии *Юмор и сатира послереволюционной России*, Борис Филиппов пишет, что естественной реакцией человека на всякое проявление комизма является смех. Ссылаясь на Бергсона автор предисловия отмечает:

«Смех – это реакция нашего живого, органического я на то, что кажется ему механическим, не живым, мёртвым, Отсюда и такая значимость жеста в комическом: застывший, повторяющийся жест заставляет воспринимать человека, как машину, как говорящий и жестикулирующий аппарат. [...] Как реакция ж и в о г о н а м е х а н и ч е с к о е, мёртвое – смех всегда о т т а л к и в а н и е, осуждение, – и потому-то быть высмеянным более обидно для каждого из нас, чем даже быть обвинённым в самом чудовищном, но не с м е ш н о м проступке или преступлении.»

(Филиппов, 1983, с. 8 – 9)

С отталкаванием имеем дело также в случае иронии, в которой смешное скрывается под маской серьёзности, с преобладанием отрицательного отношения к предмету. В зависимости от ситуации ирония может быть формой шутки или коэффициентом пародии, проявлением насмешки и сарказма, то есть служить сатирическим целям, ибо к иронии примыкает сатира с её обличительным смехом. Проблемы соотношения иронии, сатиры и пародии стали предметом исследования в статье Ванды Супы (Supa, 2005, с. 11 – 24).

Следует отметить, что иронии противостоит юмор, в котором имеем дело с обратным вариантом – здесь серьёзное скрывается под маской смешного, с преобладанием положительного отношения к предмету. В юморе фантазия субъекта «приоткрывает за ничтожным – высокое, за безумием – мудрость, за смешным – грустное» (Литературный энциклопедический словарь, 1987, с. 162).

Комизм и комические категории универсальные и динамичные, ибо – как читаем, в том же словаре:

„Всё на свете можно рассматривать «серьёзно» и «комически».» Проявлением динамики комического является «игровая способность скрываться под любой личиной». Игровое, празднично-весёлое, карнавальное начало, смех «от

радостной беспечности» сопутствует людям с незапамятных времён. Это смех «от избытка сил и свободы духа – в противовес гнетущим заботам предыдущих и предстоящих будней, повседневной серьёзности и вместе с тем смех возрождающий».

(Литературный энциклопедический словарь, 1987, с. 162)

«Королём смеха» современники по праву называли талантливый писателя Аркадия Тимофеевича Аверченко (1881 – 1925), который занял особое место в истории русской литературы, обогатив сатирическую прозу яркими мотивами и образами, отображающими жизнь России предреволюционной и революционной эпохи. Будучи редактором известного и очень популярного в начале предыдущего столетия журнала «Сатирикон», Аверченко не только направлял журнал в сторону выявления тёмных сторон современной ему русской действительности, но также и в сторону осмеяния исконных человеческих слабостей и пороков. Добавим, что до «Сатирикона», острие своего пера точил молодой писатель в харьковских сатирических журналах «Штык» и «Меч», где помещал свои рассказы, фельетоны а также рисунки, а затем в петербургском журнале «Стрекоза», откуда и выделилась группа писателей, организовавших «Сатирикон». Журнал привлёк к себе известных поэтов и прозаиков, таких как: Осип Манделштам, Владимир Маяковский, Саша Чёрный, Надежда Теффи, Леонид Андреев, Александр Куприн, Павел Потёмкин, Александр Грин и др. Эстетическое качество журнала поднимало его художественно-эстетическое оформление. «Сатирикон» украшали картины известных художников: Льва Бакста, Александра Бенуа, Мстислава Добужинского, Константина Коровина, Бориса Кустодиева.

На обложке первого номера журнала был изображён Зевс-громовержец, мечущий стрелами на Землю. Изображение античного бога намекало на связь античности с современностью и на смертных «богов», управляющих Россией. По замыслу редакторов журнал должен соединять олимпийское спокойствие, что в условиях тогдашней беспокойной жизни граничило с чудом, ясность и здравый смысл с критическим изображением современных событий и нравов. В половине 1913 года внутри «Сатирикона» произошёл конфликт, вследствие которого ушли наиболее талантливые сотрудники, во главе с Аверченко, вскоре основавшем «Новый Сатирикон», который просуществовал до августа 1918 года.

«Сатирикон» опирался на богатый опыт европейской юмористики и американской сатиры. Здравый юмор последней лёг в основу многих рассказов Аркадия Аверченко, который был писателем не только очень талантливым, но и трудолюбивым. До 1918 года он издал более сорока сборников рассказов. После этого времени писатель создал ещё много произведений, в том числе, сборник знаменитых миниатюрных рассказов *Дюжина ножей в спину революции* (1921), *Двенадцать портретов (В формате «будуар»)*, юмористический роман *Шутка мецената* (1923), *Отдых на крапиве* (1924), *Осколки разбитого вдребезги* (1926). Названные произведения значительно обогатили «золотое десятилетие» (20-ые годы) русской сатиры XX века. (Егорова, 2000, с. 267).

Богатое наследие «Короля смеха» всё ещё ждёт своих открывателей, хотя до сих пор уже появилось немалое количество работ, в основном журнальных статей, или материалов опубликованных в сборниках, посвящённых проблемам сатиры в русском, польском и чешском литературоведении. На фоне этого, относительно ещё немногочисленного аверченковедения, выделяется монография Дмитрия Левицкого *Жизнь и творческий путь Аркадия Аверченко*, в которой собран огромный биографический материал. Анализируя литературное наследие писателя, автор монографии больше внимания уделяет

эмиграционному периоду. (Левицкий, 1999). Дореволюционное творчество Аверченко стало предметом изучения в работе Лидии Спиридоновой (Евстигнеевой) *Русская сатирическая литература начала XX века*. В последней публикации исследовательницы *Бессмертие смеха: комическое в литературе русского зарубежья*, одна из глав посвящена эмигрантскому творчеству Аркадия Аверченко.

В польском литературоведении внимания заслуживают статьи и очерки Миколая Крука, опубликованные в нескольких номерах бялостоцкого сборника *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich* (Kruk, 1993, 1998, 2000, 2002, 2005). В них освещаются такие аспекты творчества Аркадия Аверченко, как: политическая сатира, рассмотренная на материале *Двенадцати портретов знаменитых людей в России*, сатирические письма, пародия и сатирические прёмы в романе *Шутка мецената*.

Несмотря на предпринятые до сих пор серьёзные попытки изучения творчества Аверченко, богатое наследие русского писателя, в котором главными приёмами художественного изображения являются комизм, юмор и сатира, требует ещё многих усилий, направленных на выявление особенностей поэтики этого знаменитого юмориста и сатирика, между прочим и в такой материи, как политическая сатира. Её несомненно предвосхищают юмористические рассказы, создаваемые Аверченко на раннем этапе творческого пути, когда у писателя преобладал весёлый радушный смех, связанный с ощущением радости бытия (ср. Сборники: *Весёлые устрицы*, *Зайчики на стене*, *Круги на воде*, *О маленьких – для больших*, *Чёрным по белому Чудеса в решете*, итд.). В центре внимания находится городской обыватель, как правило, обычный «средний человек», решающий свои проблемы, в условиях быстро меняющегося исторического времени. Нередко Аверченко «остроумно, находчиво, изобретательно» смеётся и над глупостью и нелепостью человеческих поступков вообще. В этой связи уместна справедливая констатация Бориса Филиппова:

«Чистый смех всегда злободневен – и умирает всегда вместе со смертью злобы дня, Он – эфемериды. Но долголетие комического, приближение его вечному всецело зависит от того насколько интенсивна его примесь к трагическому. Трагическое, в свою очередь, никогда почти не живёт без сопутствующего комического. Безумному страдальцу Королю Лиру во всех его скитаниях сопутствует шут, Дон Кихоту – Санчо Панса».

(Филиппов, 1987, с. 17)

Соотношение названных категорий характерно и для творчества Аверченко, в котором можно обнаружить разные виды комизма, но чаще всего комизм, с его вариантом, скрытого под маской серьёзности, смешного. В данном случае чётко обозначено отрицательное отношение к предмету. С такой моделью комиического мы встречаемся в большинстве рассказов сборника *Дюжина ножей в спину революции* и *Двенадцать портретов...* Некоторые из произведений названных сборников станут предметом интерпретации данного очерка.

Итак, в сценическом рассказе-миниатюре *Короли у себя дома* писатель изображает портреты политических деятелей – Ленина и Троцкого – вне, привычных для «реципиента» официальных обстоятельств. В основу произведения лёг, излюбленный Аверченко принцип контраста. В рассказе Ленин явно олицетворяет женское начало, он одет в домашний затрёпанный халатик, красные чулки (намёк на революцию) и мягкие ковровые туфли. На шее у него что-то вроде платка.

В свою очередь, Троцкий, олицетворяет мужское начало – он предстаёт перед читателем в щеголеватом френче, лакированных туфлях, со шпорами и сигарой, «вставленной

в длинный янтарный мундштук». Констатацию рассказчика, относительно исполняемых ролей, в представленном в рассказе, «супружеском союзе» Троцкий – Ленин, подтверждает также поведение обоих персонажей, характерное для супружеской четы. Троцкий – по метафорическому выражению рассказчика – «совсем, с головой ушёл в газетный лист», Ленин же предаётся женскому занятию – он протирает полотенцем стаканы.

Согласно жанровой структуре сценического рассказа, основой миниатюры *Короли у себя дома*, является, построенный по традиционной модели диалог: жена спрашивает, ушедший «сголовой» в газету муж не отвечает, что и является причиной «семейной» ссоры: «Да брось ты свою газету! Вечно уткнёт нос так, что его десять раз нужно спрашивать» Реагируя на упрёк, Троцкий просит оставить его в покое. В его «домашнем» обращении «матушка», и в применении, по отношению к Ленину, грамматической формы женского рода, очередной раз акцентируется феминное начало вождя революции; в осуждении же Лениным Троцкого («Все вы, мужчны одинаковые») – мужское. Троцкий слышит также «женский» упрёк по поводу своей грубости, когда он называет полковых солдат «сволочью». В свою очередь на вопрос Троцкого, «ты транспорт-то со снарядами послала в Курск?» Ленин по-женски возмущается: «Откуда я их возьму, когда [...] завод не работает», и, намекая на своё женское начало, заканчивает мысль фразой: «Рожу ли тебе их, что ли?».

В пиковый момент ссоры у обоих персонажей выявляются такие человеческие (мужские и женские) слабости, как: неумение владеть собой, склонность к обиде, ревность, притворство, слёзы. Проявляя свою маскулипность и превосходство над «слабым полом» Троцкий кричит и ударяет кулаком в стол: («Замолчишь ли ты прклятая баба! – гаркнул Троцкий, стукнув кулаком по столу. Не хочешь, не нравится – скатертью дорога»). Тут Ленин явно в обиде. На просторечное «скатертью дорога» отвечает формой народного причитания: «Завлёл, поиграл, поиграл, а теперь вышвыриваешь, как старый башмак. Знала бы – лучше пошла бы за Луначарского». Последняя фраза вызывает ревность и злорадство «супруга».

Наканец стоит обратить внимание и на то, что в ходе «семейной» ссоры выявляются также некоторые внешние стороны послереволюционной русской действительности: («по улицам пройти нельзя, или рабочий мёртвый лежит, или лошадь дохлая валяется»). Ленин жалуется также на дороговизну, что вызывает реплику Троцкого насчёт возможности допечатки денег. Здесь явно звучит авторская ирония, выражающая эмоционально-оценочное отношение к изображаемому.

Применяя в рассказе приём контраста в портретной, бихевиористической и речевой характеристике а также иронию как категорию эмоционально-оценивающую автор добивается значительного сатирического эффекта.

Аверченко рисует также сатирические портреты жён Ленина и Троцкого. Эти образы открывают сборник *Двенадцать портретов (В формате будуар)* и являются своеобразным продолжением интерпретируемого выше рассказа, хотя ирония здесь более едкая, заправленная сарказмом, приёмами характерными для памфлета (Крук, 1993, с. 127). Саркастической иронией окрашены заглавия с эпиграфами, выполняющими роль подзаголовков: Заглавие первой новеллы-портрета: *Мадам Ленина* сопровождает эпиграф: *Лошадь Каллигулы*, Второй, *Мадам Троцкая* снабжён эпиграфом *Шапка Мономаха*. Оба эпиграфа отылают к историческим временам с целью высмеяния современных правителей и их жён, претендующих на роль представительниц красной буржуазии.

Важнейшими средствами комического эффекта является в данных случаях речевая комика, которая зиждется на алогизмах, несообразности

с ситуацией, остроумной игрой парадоксами. Приведём фрагмент из новеллы *Мадам Ленина*:

«В Советской России появилась новая лошадь Каллигулы – мадам Ленина, жена правителя.

Да, что одна лошадь Каллигулы!

Перед мадам Лениной побледнеет целый табун римских лошадей...

Газеты эпически рассказывают, что сделала эта активная «лошадь, допущенная в сенат.»

(Аверченко, 1923, с. 8)

Внимания заслуживает также завершающий фрагмент диалога мадам Троцкой с «её любимцем», генералом Парским. Этот фрагмент совершенно не совпадает с главной темой разговора. («устройством двора»). В силу двусмысленности слова «двор» генерал сначала «понял» его оплошно. Эта ненамеренная, а скорее всего вполне намеренная попытка свести разговор к бытовым проблемам, реализуется в финале произведения:

«– А, кстати, о климате. Вы мне прошлый раз обещали дать записочку на два пуда дров.

– Да ведь вы в прошлом месяце уже получили.

– Не понимаю чего вы жмётесь, ваше королевское величество. Ваши предки раздавали придворным, поддерживающим их престол, целые города, поместья и леса, а из вас дюжину поленьев нельзя вытянуть... Пишите записку!

– Ах, мон женерал! Недаром нам правящим сферам, приходится часто восклицать: «как тяжела ты, шапка Мономаха!». Довольно с вас будет и пудика.»

(Аверченко, 1923, с. 16 – 17)

Три дополняющих друг друга портрета «застужил» себе Александр Керенский. В обрисовке героя автор применяет характерный для сатирического портрета приём несоответствия воображения героя о самом себе и истинной сути персонажа. Все три очерка опережает иронические эпиграфы: *Человек со спокойной совестью*, *Добрый товарищ* и *Ряд волшебных изменений милого лица*. В первом из них читатель сталкивается с резким, непосредственным и серьёзным авторским осуждением виновника всех бедствий России. Суд автора очень суровый ещё и потому, что совершив неростимое преступление, Керенский не чувствует никаких угрызений совести. Насколько велик грех и яростный гнев авторского рассказчика, доказывают следующий гиперболизированный метафорический образ искупления вины.

Господи, Боже ты мой! Да доведись на меня такая огромная, нечеловеческая страшная ответственность, я отправился бы в знаменитый Уоллостонский парк, выбрал бы самое высокое в мире дерево, самую длинную в свете верёвку – да и повесился бы на самой верхушке, чтоб весь мир видел, как я страдаю от мук собственной совести.

В следующих очерках представлены эпизоды, в которых развенчивается «доброта» и хамелеонство Керенского, который выступает в амплуа комического актёра (второй портрет) и хамелеона (третий). Автор, проникая в психику героя экспонирует его отношение к окружающему. В «комическом» зеркале отражаются страхи Керенского, принимающего портсигар за револьвер, а «коньячную бутылку» за широкий нож. Актёрские данные оттеняет внутренний монолог героя а также обращение к словам Ленского, одного из главных пушкинских героев. В перевёрнутом смысле пушкинские слова становятся девизом поведения, указанного в третьей части.

Кроме политических деятелей (в состав сборника вошли ещё портреты Феликса Дзержинского и Якова Петерса и др.), Аверченко изобразил портреты людей культуры, моряков, советского учителя Усова и одесскую певицу.

В произведениях – портретах Аркадия Аверченко имеем дело с ситуацией, когда, выступающий в роли наблюдателя субъект превосходит комический объект. Здесь комическому снижению подвергается то, что до сих пор было привилегией величия.

Literatúra:

Аверченко, Аркадий. 1923. Двенадцать портретов (в формате будуар). Издательство „Internationale Commerciale Revue“ Париж – Берлин – Берлин – Прага – С. Петербург 1923. 85 с. Зинин. 2001. Грустный смех Аркадия Аверченко. In: *Литература в школе* нр 1, 2001, с. 15 – 19.

Jęgorowa, Ludmiła. 2000. Проблема интерпретации сатирического текста. (На материале русской прозы 20-х годов). In: *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich*, Studia pod redakcją Wandy Supy, Białystok, 2000, s. 266 – 274.

Левицкий, Дмитрий, 1999. *Жизнь и творческий путь Аркадия Аверченко*, Москва «Русский путь» 1999. 552 с.

Литературный энциклопедический словарь. 1987. Под общей редакцией В. М Кожевникова и П.А. Николаева, Москва «Советский писатель», 1987. 752 с.

Филиппов, Борис. 1983. Несмешное о смешном. In: *Юмор и сатира послереволюционной России. Антология в двух томах.* Составитель Борис Филиппов при участии Вадима Медиша. Том первый, 1983. 449 с. ISBN for complete set of 2 volumes: 0 903868 20 2; ISBN for this volume: 0 903868 25 3

Спиридонова (Евстигнеева), Лидия. 1977. *Русская сатирическая литература начала XX века.* Москва, 1997.

Шевелёв, Э. 1988. На перекрёстках или размышления у могилы Аркадия Тимофеевича Аверченко. In: *Аврора*, нр 1, 1988, s. 142 – 143.

KRUK, Mikołaj. 1993. Z problemów satyry politycznej Arkadiusza Awerczenki. In: *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich*, Studia pod redakcją Wandy Supy, Białystok, 1993, s. 121 – 135.

KRUK, Mikołaj, 1999. Listy satyryczne Arkadiusza Awierczenki. In: *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich*, Studia pod redakcją Wandy Supy, Białystok, 1999, s. 133 – 140.

KRUK, Mikołaj, 2000. Z problemów humoru i satyry w powieści *Żart mecenas* Arkadija Awierczenki. In: *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich*, Studia pod redakcją Wandy Supy, Białystok, 2000, s. 179 – 185.

KRUK, Mikołaj, 2002. Komizm i ironia w *Anatomii i fizjologii człowieka* A. Awierczenki, A. Buchowa, G. Landau i N. Teffi. In: *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich*, Studia pod redakcją Wandy Supy, Białystok, 2002, s. 161 – 170.

KRUK, Mikołaj. 2005. Parodia w twórczości Arkadija Awierczenki. In: *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich*, Studia pod redakcją Wandy Supy, Białystok, 2005, s. 141 – 149.

SUPA, Wanda, 2005. W kręgu pojęć „satyra”, „ironia”, „parodia”. In: *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich*, Studia pod redakcją Wandy Supy, Białystok, 2005, s. 11 – 24.

SYN TURECKÉHO PODDANÉHO (osud sa hrá s človekom a človek hrá na trúbke)

Pavol Adamka, SR

Jazykové centrum, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, SR

Abstract:

In the paper we will focus our attention on the reception of comic elements. These will be perceived in those pieces of fiction where the main character is Ostap Bender – the „Great Combinator“.

Kľúčové slová:

Ostap Bender; Ilf; Petrov; Zlaté teľa; Dvanásť stoličiek

1 Príbeh o čítaní

Nič nie je nákazlivejšie ako smiech. Napriek tomu, že stojí v centre pozornosti nespočetného množstva exaktných i filozofických vied a v súčasnosti poznáme odpovede na celý rad otázok, ktoré sú s ním spojené (čo ho spôsobuje, ako sa prejavuje a i.), dodnes neexistuje žiadna jednoznačná a všeobecne platná definícia tohto javu. Rovnako i všetky pokusy, zamerané na postihnutie komického v tej, či onej forme, sa objektívnemu pozorovateľovi musia zdať viac ako efemérne. Každá rozprava o smiechu, komickosti, komike a pod. sa zvyčajne po niekoľkých hodinách náruživjej teoreticko-praktickej diskusie končí zhovievavým konštatovaním o vážnosti takejto intelektuálnej aktivity, a to i napriek vnútornému uvedomeniu si každého observátora, že nedokázal a možno ani nikdy nebude schopný úplne pochopiť jeho zložitú, zvrchovane tajomnú podstatu.

S ohľadom na vyššie spomenuté sa v tomto článku, možno trochu alibisticky, budeme snažiť vyhnúť každému teoretizovaniu o komike ako takej a pod maskou „dokonalého“ modelového čitateľa¹ sa ako partner implicitného autora (autorov) i ďalšieho potenciálneho čitateľa situujeme do pozície akéhosi sprievodcu dielami, ktoré sám vnímam ako komické, do pozície „vykladača“ niektorých aspektov románov Ilju Ilfa a Jevgenija Petrova *Dvanásť stoličiek* a *Zlaté teľa*.

2 Hrdina „svojich“ čias

„Ostapa sme vymysleli ako vedľajšiu postavu. Mali sme preňho len jednu frázu: „Kľúč od bytu, kde držím peniaze.“ [...] Postupne však začal prekračovať medze, ktoré sme mu určili, a nadobúdať čoraz väčší význam. Čoskoro sme si s ním nevedeli dať rady. [...] Na konci románu sme sa k nemu správali ako k živému človeku a často sme sa naňho hnevali pre bezočivosť, s ktorou vliezol takmer do každej kapitoly“ (Petrov, 2006, s. 109). Týmito slovami definuje svoj postoj k jednej z najzaujímavejších postáv ruskej literatúry jeden z jeho tvorcov. Hrdina, ktorý sa zjavil ako súputník Hypolita Vrabčinského, postupne preberá všetku iniciatívu, vytláča ostatné postavy na perifériu (ako „mladý kocúr, vášnivý vládca striech, povál a vikierov“ (Ilf – Petrov, 1994, s. 257)) a svojimi avanturistickými kombináciami formuje (deformuje) sujetovú líniu sovietskej „detektívky“ 20. – 30. rokov 20. storočia. Svojrázny Sherlock Holmes sa stáva dominantou, ktorá prekračuje úzky rámec sujetu, založeného v románe *Dvanásť stoličiek* na hľadaní pokladu pani Kohútovej (v slov. preklade J. Ferienčíka – Petuchovovej) ukrytého v jednej z nich (podobne ako je tomu v príbehu *Šesť Napoleonov* od Arthura Conan-Doylea) a v *Zlatom teľati* na prenasledovaní, odhaľovaní a vydieraní podvodníka Korejka, a stáva sa akýmsi filozofujúcim sprievodcom po sovietskej realite – triksterom, glosujúcim absurditu doby (konkrétne obdobia NEP-u a budovania socializmu po tzv. veľkom

¹ Porov. Waldnerová, 2008, s. 124.

prelome) a nepriamo i nezmyselnosť režimu, v ktorom boli nútení žiť nielen hlavní hrdinovia románu, ale i jeho čitatelia (romány opisovali „svetlú“ súčasnosť).

Kto je teda tento dobrodruh s organizátorským talentom, lump s dušou pomstiteľa a skrachovanec s miliónom, ktorého stránica kritika (neskôr tak zaradí i samotných autorov) zaškatuľkuje ako buržoázno-intelektuálneho skeptika a nihilistu? Tento šľachetný ignorant ortodoxnej socialistickej reality, ktorý vyvoláva svojim talentom, umom a širokou dušou sympatie i súciti čitateľov a predstavuje dokonalú koláž celého radu komických i tragických hrdinov ruskej klasiky: v Benderovi pozorujeme rysy tzv. zbytočných ľudí (nepochopených hrdinov) – Puškinovho Eugena Onegina, Lermontovovho Pečorina (*Hrdina našich čias*) i Turgenevovho Bazarova (*Otcovia a deti*) – ako i rozmanitých dobrodruhov, napr. Gogoľovho Čičikova (*Mŕtve duše*) a Chlestakova (*Revízor*), Bulgakovovho Ametistova (*Zojkin byt*) a iných? Odhaľovanie jeho minulosti, charakteru, postojov, názorov a tajomstiev v náznakoch a nepriamych narážkach pretkáva inak prostú dejovú líniu a tvorí sekundárnu (a je dosť možné, že i primárnu), skrytú vrstvu, bez adekvátnej percepcie ktorej je komplexné docenenie kvality románov Ilfa a Petrova nemožné.

3 Spoznávanie veľkého kombinátora

Ostap-Sulejman-Berta-Maria-Bender-bej (*Dvanásť stoličiek*) alebo Ostap Ibrahimovič Bender-Zadunajský (*Zlaté teľa*) sa v roku 1928, oblečený v zelenom priliehavom obleku, zjavuje ako akýsi démon (podobne ako Bulgakovov Volland) odnikiaľ: „Zo svojho životopisu uvádzal len jednu podrobnosť: ‚Môj otec bol turecký poddaný.‘ Syn tureckého poddaného² vystriedal v živote už mnoho zamestnaní. Živosť povahy, ktorá mu nedovolila zasvätiť sa jednému povolaniu, vrhala ho neustále do najrôznejších končín zeme a teraz ho priviedla do Starého mesta bez ponožiek, bez kľúča, bez bytu a bez peňazí“ (Ilf – Petrov, 1994, s. 31). Tento mladý, asi 28 ročný (Ilf – Petrov, 1994, s. 28) tmavovlasý (Ilf – Petrov, 1994, s. 214) krásavec s presne črtanou sňa na medaile vyrazenu čerkeskou tvárou (Ilf – Petrov, 1994, s. 194; Ilf – Petrov, 2002, s. 28), svalnatý a neobyčajne pôvabný dedinský Antinous (Ilf – Petrov, 1994, s. 228) s belasým bodkovaným tetovaním, ktoré zobrazovalo Napoleona v trojrohom klobúku a s pivovým pohárom v krátkej ruke (Ilf – Petrov, 2002, s. 179) nemá žiaden úplne konkrétny prototyp, ale je nositeľom charakterov viacerých reálnych i imaginárnych postáv. Niektorí nachádzajú v postave Ostapa autobiografické črty jeho autorov a ich príbuzenstva (napr. brata Ilfa – Alexandra Fajnzilberga), črty dobových drobných kriminálnikov³, ako aj charakteru iných literárnych postáv. Podľa brata jedného z autorov, ktorý je považovaný za myšlienkového otca románu *Dvanásť stoličiek*, známeho spisovateľa Valentína Katajeva, postava Bendera bola inšpirovaná jedným z ich odeských priateľov – osobou Ostapa Šora: „В жизни он носил, конечно, другую фамилию, а имя Остап сохранено как весьма редкое. Прототипом Остапа Бендера был старший брат одного замечательного молодого поэта, друга птицелова, эссеиста и всей поэтической элиты. Он был первым футуристом (Natan Fioletov – pozn. P. A.), с которым я познакомился и подружился. Он издал к тому времени на свой счет маленькую книжечку крайне непонятных стихов, в обложке из зеленой обойной бумаги, с загадочным названием «Зеленые агаты». [...] Брат футуриста был Остап, внешность которого соавторы сохранили в своем романе почти в полной неприкосновенности: атлетическое сложение

² V období cárizmu mnohí židia prijímali turecké občianstvo, aby zabezpečili sebe i svojim potomkom lepšie postavenie, vzhľadom na to, že na cudzích občanov sa v ruskom impériu nevzťahovali diskriminačné zákony, ktoré platili pre ruských židov.

³ Jeho správanie bolo aktualizované podľa skutočnosti, napr. v príhode s deťmi poručíka Schmidta (hrdina povstania na krížniku Očakov – poz. P. A.) sa reflektuje udalosť z augusta 1925, kedy sa v Gomeľskom gubernskom výkonnom výbore zjavil čerstvý prepustenec, vydávajúci sa za predsedu Ústredného výkonného výboru Uzbekistanu Fajzullu Chodžajeva, ktorého okradli.

и романтический, чисто черноморский характер. Он не имел никакого отношения к литературе и служил в уголовном розыске по борьбе с бандитизмом, принявшим угрожающие размеры. Он был блестящим оперативным работником“ (Katajev, 2003, s. 89 – 90). Osip Benjaminovič Šor a Ostap Bender majú skutočne v mnohom podobný dobrodružný osud: v búrlivom období po októbri 1917 sa Šor venuje rôznym väčším (v duchu tajného milionára Korejka, napr. dodávky nového druhu neoperenej sliepky pre potreby mäso priemyslu) i menším podvodom, ktoré uľahčujú cestu za vzácnym pokladom i našim hrdinom, napr. vydávanie sa za šachového veľmajstra, agitačného umelca, požiarneho inšpektora a pod. No na rozdiel od Šora, ktorý sa v 20. rokoch stáva obávaným vyšetrovateľom Odesskej kriminálnej polície, Ostap sa pre konflikt svojich záujmov so sovietskymi zákonmi dostáva do väzenia: „*Jakub Menajevič* (vrátnik v Kolumbovom divadle – pozn. P. A.)... *spomínal, kde videl tie čisté oči. [...] tieto čisté oči, ten sebaistý pohľad videl v roku 1922 v taganskom väzení, kde vtedy sedel pre nejakú hlúposť*“ (Ilf – Petrov, 1994, s. 231). Rovnako sa usudzuje, že náš hrdina sa v Starom meste zjavuje krátko po svojej „prevýchove“: „... *nemal ani peniaze, ani byt, kde by mohol ležať* (kľúč od bytu – pozn. P. A.), *ani kľúč, ktorým by sa dal byt odomknúť. Nemal ani plášť. Do mesta vošiel v zelenom priliehavom obleku. Jeho silný krk bol niekoľkokrát omotaný starým vlneným šálom, bosé nohy trčali z lakýriek kombinovaných so semišom pomarančovej farby*“ (Ilf – Petrov, 1994, s. 29), t. j. bez majetku (majetok odsúdených za ekonomickú trestnú činnosť sa konfiškoval), v letnom oblečení (oblečenie, v ktorom nastúpil na výkon trestu) a bez ponožiek. Vo svojej ďalšej kariére, napriek tomu, že medzi Ostapom a sovietskym režimom vzniknú veľmi vážne nezhody: „*On chce budovať socializmus, a ja nechcem. Mňa nudí budovať socializmus*“ (Ilf – Petrov, 2002, s. 29), náš hrdina viac-menej ctí Trestný zákonník⁴ a svoju „podnikateľskú“ činnosť vykonáva v rozsahu, ktoré mu vymedzuje.

Tento milujúci a trpiaci muž, ktorý „*miloval peniaze a trpel ich nedostatkom*“ (Ilf – Petrov, 1994, s. 273), „*ideový bojovník za platidlá*“ (Ilf – Petrov, 2002, s. 140) s mohutným intelektom sa s neuhasiňajúcou energiou a optimizmom púšťa do najrozmanitejších kombinácií, ktoré ho približujú k vytúženému cieľu, no v poslednom okamihu vždy svoj boj s „triednym hegemonom“ prehráva. Napriek tomu, že v prvom románe sa mu úplne všetko darí a on sám sa nedopúšťa žiadnych omylov a chýb (jeho postava je dosť schematická), v poslednom dejstve, tesne pred neočakávaným (?) rozuzlením je svojím spolukoncesionárom zavraždený: „... *sprudka vrazil Ostapovi celé ostrie šikmo do hrdla, hneď britvu vyšklbol a uskočil k stene. Veľký kombinátor vydal zvuk, aký vydáva kuchynská výlevka, keď pohlcuje zvyšky vody. ... Jeho telo sa dvakrát pohlo a zvalilo sa k operadlám stoličiek. Pouličné svetlo dopadalo na čiernu mláku, ktorá sa rozliala po podlahe. [...] Súdruh Bender skončil*“ (Ilf – Petrov, 1994, s. 315). V románe *Zlaté teľa* nachádzame hlbší obraz teraz už hlavného hrdinu, ktorý sa predstavuje ako omylný, živý človek so svojimi starosťami, túžbami a radosťami. Tento na jednej strane dosiahne svoj cieľ: „*Tak som milionár!* [...] Splnil sa sen idiota!“ (Ilf – Petrov, 2002, s. 289), na strane druhej ale stráca to najvzácnejšie čo mal – vnútornú slobodu a rozlet, ktoré sa snaží kompenzovať hľadaním zmyslu života: „*Mám tridsaťtri rokov... Kristov vek. A čo som doteraz vykonal? Nezaložil som nijaké učenie, učenici sa mi roztrúsili po svete, mŕtveho Panikovského som nevzkriesil...*“ (Ilf – Petrov, 2002, s. 327). Po uvedomení si nezmyselnosti svojho počínania v stále ohraničenejšom priestore, ktorý prenecháva pre jeho realizáciu rozmáhajúci sa „vítaziaci socializmus“ sa vracia k svojmu prvotnému snu – k myšlienke o emigrácii: „*Dosť bolo psychologických výstrelkov! ...dosť bolo emócií a piplania v sebe samom. Je čas začať pracovitý*

⁴ „*Ale on sám je pred zákonom čistý: ‚Rozumie sa, nie som cherubín. Nemám krídla, ale mám úctu pred Trestným zákonníkom. To je moja slabosť‘*“ (Ilf – Petrov, 2002, s. 29 – 30). S prechodom na Novú ekonomickú politiku boli v nových Trestných kódexoch mnohé predtým ekonomické trestné činy prekvalifikované na morálne priestupky a osoby, ktoré boli za ne odsúdené, boli amnestované a tieto činy zahladené. Preto i Bender mohol tvrdiť, že nikdy nebol odsúdený.

buržoázny život. V Riu de Janeiro! Kúpim si plantáž a namiesto opice si dám doviezť Balaganova. Nech trhá pre mňa banány!" (Il'f – Petrov, 2002, s. 330). Definitívny záver⁵ diológie vyplynul ani nie tak z autorského zámeru, ako z požiadaviek doby a cenzorov. Existovalo viacero variantov konca príbehu o zlatom teľati: pôvodne sa mal Ostap vrátiť k milovanej Zosii Sinickej a vziať si ju za ženu, čo však narazilo na odpor cenzúry (milionár nemôže žiť v krajine sovietskych a treba ho zničiť – už sa avizoval neblahý rok 1934, rok krvavých čistiek); ďalší variant posielal Ostapa do pracovného tábora na Soloveckých ostrovoch, kde sa mal zmeniť na oddaného budovateľa socializmu (tento návrh straníckych ideológov autori odmietli); v treťom variante Bender získava vytúžený milión, ale na druhý deň sú peniaze v ZSSR zrušené. Nakoniec Ostap Bender-Zadunajský prechádza ovešaný drahocennosťami cez zamrznutú rieku Dnester do Rumunska, kde je olúpený rumunskými pohraničníkmi a takmer sa utopí pri svojom netriumfálnom návrate. No napriek všetkému prežitému neklesá na mysli a dokonca by sa mohlo zdať, že sa teší z opätovne nadobudnutej slobody a pred ním stojacich nových výziev: „Nijaké ovácie prosím! Gróf Monte Christo zo mňa nebude. Musím sa preškoliť na domovníka“ (Il'f – Petrov, 2002, s. 335).

4 Absurdita doby

Pochopiť konanie Ostapa Bendera nie je plne možné bez pochopenia zákonitostí doby, v ktorej pôsobil. Oba romány vznikli na akúsi spoločenskú objednávku a mali pôsobiť výchovne pomocou satiry nešvárov celej spoločnosti – narastajúcej byrokracie⁶, lajdáctva, skostnatenosti (v 20. rokoch ešte môžeme hovoriť o akejsi „glasnosti“) – i jednotlivcov ako takých (predovšetkým tzv. NEPmanov). Práve doba NEP-u a uvoľnenia ekonomických slobôd bola zlatým obdobím pre ľudí, ktorí nežijú podľa pravidiel, ľudí so sfabrikovanou minulosťou i prítomnosťou, veď nakoniec i samotné vedenie štátu sú najrozmanitejší konšpirátori, skrývajúci sa za pseudonymami – Lenin, Trockij, Stalin, Kamenev, Zinoviev a iní.

Všetko, čo sa dialo v krajine Sovietskeho zväzku, bolo gigantickou avantúrou, zatiaľ nikde nevyskúšaným experimentom, pričom ani tí najpovolanejší netušili všetky jeho následky. Po období života na sopke (1927), chaotických „dobrovoľných“ sobotných brigád a táraní o medzinárodnej politike (Il'f – Petrov, 1994, s. 76 – 100) bola roku 1929 vyhlásená prvá päťročnica, ktorá „zatmievala svojím leskom staré nebo, ktoré omrzelo už Egypťanov“ (Il'f – Petrov, 2002, s. 142) a v Rusku sa začína rozhodnejšie a hlavne nekompromisnejšie budovať nový poriadok – socializmus. Ostap rozvíja svoju detektívnu „kariéru“ v čase, keď sa nebo vyprázdnilo⁷ a blázinca sa stal „jediným miestom, kde môže žiť normálny človek“⁸ (Il'f – Petrov, 2002, s. 166), v období vzorových detí, „ktoré so smutnou horlivosťou prednášajú dvojhodinové prejavy“ (Il'f – Petrov, 2002, s. 281) a všadeprítomnej polície (Il'f – Petrov, 2002, s. 182) s jej neprekonateľnou túžbou „preverovať, vyšetrovať, čo robili (občania – pozn. P. A.) pred rokom 1917, či nie sú byrokrati, či nie sú lajdáci a či ich príbuzní sú politicky spoľahliví“ (Il'f – Petrov, 2002, s. 276); v studenej krajine, kde je „všetko poukrývané, všetko v ilegálite, kde sovietskeho milionára nevie nájsť ani ľudový komisariát financií so svojim

⁵ Pôvodne išlo o otvorený koniec, no zamýšľaná tretia časť *Podliak*, úryvky z ktorej boli i publikované, vzhľadom na smrť Il'fa už dopísaná nebola.

⁶ „Práca bežala hladko. Guma výborne nahradila človeka. Gumený Plamenev (pečiatky s vyjadreniami a podpisom šéfa Herkulesa – pozn. P. A.) nebol o nič horší než Plamenev živý“ (Il'f – Petrov, 2002, s. 193).

⁷ „Nebo je teraz pusté. Nesúce pre dnešnú epochu. Pre našu dobu. Anjeli sa teraz pýtajú na zem. Na zemi je dobre, sú tu komunálne služby, je tu planetárium, kde človek môže pozeráť na hviezdy a zároveň počúvať ateistickú prednášku“ (Il'f – Petrov, 2002, s. 174).

⁸ „Všetko ostatné je vyslovený babylon. Nie, s boľševikmi sa žiť nedá. Radšej si požívam tu, pri obyčajných bláznoch. Tí aspoň nebudujú socializmus. ... Napokon, tu mám osobnú slobodu. Slobodu presvedčenia. Slobodu slova...“ (Gaius Julius Starochámsky v blázinci; Il'f – Petrov, 2002, s. 166).

všemocným daňovým aparátom“ (Ilf – Petrov, 2002, s. 30) a zo všetkého najviac udivujúce je „mať toľké šťastie a byť na slobode“ (Ilf – Petrov, 2002, s. 146).

5 Kritika

Vzhľadom na všetko vyššie uvedené, nie je udivujúce, že obe diela boli kritikou prijímané pomerne rozporuplne. Román *Dvanásť stoličiek*, ktorý bol spočiatku úplne ignorovaný literárnou kritikou a neskôr nie moc vysoko ohodnotený: „... hračka, ktorá sa ľahko číta, v ktorej je posmeškárstvo zmiešané s anekdotou... Sociálna hodnota románu je bezvýznamná, umelecká kvalita nízka“ (Blok, 1928, s. 63), sa dočkal kladných ohlasov až dva roky po jeho knižnom vydaní, kedy bol vysoko ocenený takými osobnosťami ako napr. M. Koľcov a M. Gorkij. Opačnú tendenciu pozorujeme u *Zlatého teľata*, ktorý bol pod vplyvom predchádzajúcich kritik prijatý veľmi dobre a veľmi skoro preložený i do ďalších jazykov: po posilnení ideologickej kontroly nad tlačou sa názory na dielo Ilfa a Petrova začali diferencovať: „Načo bola (táto kniha) napísaná, s akým cieľom a akým myšlienkam má slúžiť? Musíme priznať, že bola napísaná len v mene smiechu. Je to kniha na voľný čas, na ľahký poobedňajší odpočinok... Rýchlo sa prečíta a rovnako rýchlo sa na ňu aj zabudne, nezanechá po sebe žiadnu stopu“ (Zorič, 1933, s. 23 – 24).

„Romány Ilfa a Petrova nie sú ostrou, brisknou satirou. Neposkytujú hlboké odhalenie Benderovho triedneho nepriateľstva. V Zlatom teľati ho diskreditujú, no nerežú ho ostrím satiry. V tomto románe je stále prítomný nádych bohémско-inteligenstského nihilizmu a estetizmu, kult ostrovtipu, sebestačného pôžitku zo smiechu...“ (Selivanovskij, 1934).

V druhej polovici 40. rokov 20. storočia, kedy sa za pôsobenia A. Ždanova ako kultúrneho ideológa VKS(b) posilňuje ideologický diktát strany v literatúre i umení ako takom, je už akákoľvek satira socialistickej spoločnosti (i jej minulého socialistickeho vývoja) neželateľná, čo sa dotklo i diel Ilfa a Petrova, ktorých vydanie v edícii Vybrané diela sovietskej literatúry bolo označené v uzneseniach Oddelenia agitácie a propagandy ÚV Všeľvázovej komunistickej strany (boľševikov) a Sekretariátu Zväzu sovietskych spisovateľov ZSSR za hrubú politickú chybu:

„Aj keď v knihe prítomná kritika nepmanských elementov mohla byť v tom čase svojím spôsobom prospešná, už vtedy kniha ako celok ponúkala prekrútený obraz sovietskej spoločnosti v období NEP-u. [...] autori precenili miesto a význam nepmanských elementov a že autorom bol v tomto období ich literárnej činnosti vlastný buržuáznointelektuálny skepticizmus a nihilizmus vo vzťahu k mnohým stránkam a javom sovietskeho života, sovietskemu človeku drahým a prospešným. [...] Radoví sovietsky ľudia, čestní pracujúci sú v týchto románoch vysmievaní z pozícií buržuáznointelektuálskej povýšenosti a nihilizmu. [...] Autori si dovoľujú vložiť do úst všelijakých podvodníkov a meštiakov nízke poznámky v duchu výsmechu a posmeškárstva na adresu historického materializmu, učiteľov marxizmu, významných sovietskych činiteľov, sovietskych inštitúcií. [...] Je to kniha pamfletistická a ohováračská“ (Uznesenie Sekretariátu Zväzu sovietskych spisovateľov ZSSR z 15. novembra 1948).

6 Recepcia

Napriek všetkému sa ako román *Dvanásť stoličiek*, tak i *Zlaté teľa* a ďalšie diela Ilfa a Petrova tešili a stále tešia veľkému čitateľskému záujmu (o čom svedčia i opakované reedície ich diel u nás). Napriek tomu ich komplexné postihnutie súčasnými čitateľmi je podstatne ťažšie, ako to bolo pred trištvrte storočím, nakoľko títo sú ochudobnení o celkový kontext, nedisponujú všetkými znalosťami potrebnými na dekódovanie skrytého i zjavného, chýbajú im tie podvedomé skúsenosti a znalosti, ktoré mal dobový čitateľ. Správna čitateľská percepcia je implicitnou zložkou každého textu: „Ak akceptujeme tvrdenie, že autor vytvára text pre svojho čitateľa, potom podľa jednotlivých vlastností textu môžeme definovať aj druh recipienta, ktorému je dielo určené. Pri zostavovaní textu autor

využíva sériu osobných kódov zadávajúcich istý obsah použitým textotvorným výrazom⁹. V záujme zabezpečenia jeho komunikatívности sa tvorca musí uistiť, že súbor kódov, ktoré sú mu vlastné, sa zhoduje so súborom kódov používaných jeho možným recipientom. [...] autor musí predvídať svojho modelového čitateľa, ktorý bude schopný interpretovať text v zhode s tvorcovým zámerom“ (Waldnerová, 2008, s. 127). A práve tento nesúlad, táto vzdialenosť autorov a čitateľov s najväčšou pravdepodobnosťou bude mať za následok postupný pokles záujmu o tieto diela, ktoré sú presýtené literárnymi reminiscenciami a bezpočetnými prevzatiami, nakoľko sa bez hlbšieho historicko-kulturologického komentára stanú nezrozumiteľnými i viaceré z dnes už „okrídlených“ fráz, ako napr.:

- „*Babky – to sú tie, čo sa narodili ešte pred historickým materializmom...*“ (Ilf – Petrov, 1994, s. 30).
- „*Kam by ste chodil? Nemáte sa kam ponáhľať. Bezpečnosť si k vám sama nájde cestu*“ (Ilf – Petrov, 1994, s. 33).
- „*Á! Proletár duševnej práce! Nastavovač metly!*“ (domovník – pozn. P. A.; Ilf – Petrov, 1994, s. 38).
- „*Po čom je ópium pre ľudí?*“ (narážka na výrok K. Marxa – „Náboženstvo je ópium pre ľudí.“; Ilf – Petrov, 1994, s. 84).
- „*Budeme si počínať ako marxisti. Nebo prenecháme vtákom...*“ (Ilf – Petrov, 1994, s. 85).
- „*Na lačno sa nemajú hovoriť takéto hlúposti. Neblaho to ovplyvňuje mozog*“ (Ilf – Petrov, 1994, s. 264).
- „*Čas, ktorý máme sú peniaze, ktoré nemáme. [...] musíme urobiť kariéru. [...] Nesmieme sa preto štítiť žiadnych prostriedkov. Buď budem pán alebo kmán. Volím pána*“ (Ilf – Petrov, 1994, s. 277 – 278).
- „*V Arbatove nemáte čo stratiť okrem železok, ktoré sú pre vás prichystané*“ (transformácia hesla „Proletariát nemá čo stratiť okrem reťazí!“; Ilf – Petrov, 2002, s. 41).
- „*Ľudí, ktorí nečítajú noviny, treba bez milosti morálne odstreľovať. Vám darujem život len preto, lebo dúfam, že vás prevychovám*“ (Ilf – Petrov, 2002, s. 41).
- „*Musíme nasledovať príklad najvyspelejších krajín. Napríklad v Riu de Janeiro ukradnuté autá prefarbujú. Robia to z čisto humanitárnych pohnútok – aby sa bývalý majiteľ nerozčuľoval, keď zistí, že sa na jeho aute vozí cudzí človek*“ (Ilf – Petrov, 2002, s. 79).
- „*Nie sme v kostole, nikto vás neoklame...*“ (Ilf – Petrov, 2002, s. 138).
- „*Vyšetrovanie Korejkovho prípadu môže zabráť veľa času. Koľko – vie len sám boh. A keďže boha niet, nevie to nik. Hrozná situácia*“ (Ilf – Petrov, 2002, s. 152).
- „*Boh nejestvuje... ani nikdy nejestvoval. To je lekárske dokázaný fakt*“ (Ilf – Petrov, 2002, s. 173).
- „*Večný Žid bol prítomný na historickom zasadnutí, keď sa Kolumbovi nepodarilo vyúčtovať preddavok na objavenie Ameriky*“ (Ilf – Petrov, 2002, s. 265).
- „*Cudzina, to je mýtus o posmrtnom živote. Kto sa tá dostane, už sa nevráti*“ (Ilf – Petrov, 2002, s. 304).

Záver

V našom príspevku sme sa snažili zamerať na niektoré aspekty vnímania príbehov, v ktorých v pozícii dominantného hrdinu vystupuje Ostap Bender ako obraz odbájeného ruského bohatera,

⁹ Romány Ilfa a Petrova v mnohom vychádzajú z ruskej tradície anekdoty – porov. Vobořil, 2009: „Výber umeleckých i čisto jazykových prostriedkov je motivovaný predovšetkým maximálnym zvýšením objemu implicitnej zložky informácie, podtextu; čím je táto implicitná zložka vyššia, tým silnejšieho estetického účinku býva dosiahnuté“ (s. 16).

hľadajúceho svoju rozprávkovú cestu v novej meniacej sa sovietskej realite: „Tu je ruský vzduch! Tu cítiť vôňu Rusi! Tu ešte lieta dohárajúci vták-ohnivák, z ktorého prchnu zlaté pierka ľuďom nášho povolania. Tu ešte sedí na svojich truhliciach kulak Kostej, ktorý sa pokladal za nesmrteľného, a teraz zisťuje, že sa blíži jeho koniec“ (Il'f – Petrov, 2002, s. 240).

Článok vznikol v rámci riešenia projektu KEGA č. 084-034UKF-4/2010: *Nová koncepcia aditívneho modulu cudzojazyčného vzdelávania: Historicko-kulturologické minimum pre nefilológov.*

Literatúra:

- ADAMKA, Pavol. 2009. Ruský vtip? Vtip ako literárny žáner. In: *XLinguae.eu: A Trimestrial European Scientific Language Review*, 2009, č. 1, s. 24 – 32.
- BEĽAKOV, Sergej. 2005. Odinokij parus Ostapa Bendera. In: *Novyj mir*, 2005, č. 12, s. 81 – 107.
- CALVINO, Italo. 2005. *Keď cestujúci jednej zimnej noci...* Bratislava : Petit Press, 2005. 246 s. ISBN 84-9819-208-0
- BLOK, Georgij. 1928. Il'ja Il'f a Jevgenij Petrov. In: *Kniga i profsojuzy*, 1928, č. 9, s. 63.
- IL'F, Il'ja – PETROV, Jevgenij. 1994. *Dvanáct křesel*. Praha : Columbus, 1994. 320 s. ISBN 80-901578-9-0
- IL'F, Il'ja – PETROV, Jevgenij. 2002. *Zlaté teľa*. Bratislava : Európa, 2002. 352 s. ISBN 80-88897-83-1
- KATAJEV, Valentin. 2003. *Almaynzj moj venec*. Moskva : Eksmo, 2003. 608 s. ISBN 5-699-02231-7
- LEVIN, Andrej. 2003. Dvenadcať stuľiev iz Zojkinoj kvartiry. In: *Setevaja slovesnosť* [online]. 08. 04. 2003 [cit. 12. 09. 2010]. Dostupné na internete: <http://www.netslova.ru/ab_levin/12s.html>.
- LICHAČOV, Dmitrij. 1981. Ješčo raz o točnosti literaturovedenia (zametki i soobraženija). In: *Russkaja literatura*, 1981, č. 1, s. 84 – 88.
- ODESSKIJ, Michail – FELDMAN, David. 2000. Literaturnaja strategija i političeskaja intriga. Dvenadcať stuľiev v sovetskoj kritike rubeža 1920 – 1930-ch godov. In: *Družba Narodov*, 2000, č. 12, s. 179 – 195.
- PETROV, Jevgenij. 2006. *Môj priateľ Il'f*. Bratislava : Európa, 2006. 152 s. ISBN 80-89111-12-2
- SELIVANOVSKIJ, A. 1934. Petrov. In: *Literaturnaja encyklopedija*. Zv. 8. Moskva : Izd. Kommunističeskoj Akademii, 1934.
- VOBOŘIL, Ladislav. 2009. *Ruská anekdota: žánr, jazyk, text*. Olomouc : UP, 2009. 112 s. ISBN 978-80-244-2299-2
- WALDNEROVÁ, Jana. 2008. *De/konstrukcia fikčných svetov*. Nitra : FF UKF, 2008. 178 s. ISBN 978-80-8094-437-7
- ZORIČ, A. 1933. Cholostoj zalp. Zametki čitateľa. In: *Prožektor*, 1933, č. 7/8, s. 23 – 24.

Adresa autora:

Pavol Adamka
Jazykové centrum
Filozofická fakulta
Univerzita Konštantína Filozofa
Hodžova 1
949 74 Nitra
Slovenská republika
email: padamka@ukf.sk

ZNEKLIDŇUJÍCÍ SMÍCH – PROTI SVĚTU A PROTI SOBĚ (KAREL ČAPEK A WITOLD GOMBROWICZ)

Agnieszka Janiec-Nyitrai, SR

Katedra areálových kultúr, Fakulta stredoeurópskych štúdií, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, SR

Abstract:

The study deals with the question of capturing the phenomenon of laughter in the literary works of K. Čapek („War with the Newts“) and W. Gombrowicz („Ferdynurke“). Each of authors has a different attitude to laughter, which are analysed in the paper: for Čapek it is a defence against the way modern society behaves and Gombrowicz protests against different types of forms.

Kľúčové slová:

smích; komika; stredoevropská literatúra; Karel Čapek; Witold Gombrowicz

1 Smích, čili...?

Smích, jak upozornil Aristoteles ve své proslulé definici člověka, je vlastní pouze lidským bytostem. Můžeme jej tedy považovat za výrazný mezník mezi kulturou a přírodou (Kowalewicz, 2005, s. 77), který staví člověka nad ostatní bytosti a konstituuje jeho nadvládu nad světem (Bachtin, 2007, s. 80). V tomto příspěvku bychom chtěli charakterizovat jednu z méně samozřejmých vlastností smíchu – jeho zneklidňující povahu. Nejde zde o vytvoření jakési monografie stredoevropského smíchu meziválečného období, ale spíše o charakteristiku dvou modelů smíchu, kteréž to modely byly formovány předními představiteli dvou stredoevropských literatur: Karlem Čapkem a Witoldem Gombrowiczem. Jedná se o smích spíše smutný, který má schopnost ničit vžitě představy o světě a odhalovat hrozivou tvář skutečnosti. Zlo a nebezpečí je však v každém z románů definováno jinak, nicméně v obou případech smích má schopnost odhalit faleš, skrývaný tragismus lidského osudu a vžitě formy lidského chování. Čapek zobrazuje nebezpečí odlidštění, které od jádra ničí celou společnost, Gombrowicz se zaměřuje na ohrožení jednotlivce společností a vztahy mezi lidmi a také na zlo, které je jakoby odvždy vštěpené do lidského nitra.

Juliusz Kleiner ve studii z 1943 roku věnované komice odhalil funkci smíchu, která se zdá být nejpodstatnější pro pochopení fenoménu smíchu: smích je podle polského vědce ve své nejhlubší podstatě pokusem o zneškodnění zla, které se – zneškodněné - stává komickým, směšným (Kleiner, 1961, s. 80 – 81). Smích je způsobem jak se vyrovnat s bolestí bytí, s nesnesitelností lidského údělu. Kleiner se odvolává na slova vyhlášeného německého karikaturisty Wilhelma Bierbauma, který tvrdil, že se smějeme ne kvůli něčemu, ale navzdory něčemu – *Humor ist, wenn man trotzdem lacht* (Kleiner, 1961, s. 87). V souřadnicích těchto dvou modelů, které nejdeme u Karla Čapka a Witolda Gombrowicze, vzniká překvapivě prostor pro smích, který, jak se pokusíme ukázat v tomto článku, může utočit a bránit se, ranit a zároveň ukazovat pravdu.

2 Groteskní smích Války s Mloky Karla Čapka

Úvahy Karla Čapka o humoru poskytují výstižný popis podstaty satiry: „A nyní satira: k její povaze patří, že s něčím bojuje, že proti něčemu revoltuje. Revolta se obrací obyčejně proti tomu, co toho času vládne [...], nebouříme se proti něčemu, co je slabé, nýbrž proti tomu, co je mocné, oficiální a obecně přijaté, ať je to vkus, konvence, obecná víra nebo politický režim. Na rozdíl od ironie satira se nestaví nad věci, ale proti věcem, s čím větší přesilou se dává do boje, tím větší je její čest“

(Čapek, 1985, s. 663). Všetchny tyto vlastnosti se uplatňují v jednom z Čapkových nejkomičtějších a zároveň nejtragičtějších románů – *Válce s Mloky* (1936).

Jedním z hlavních nástrojů satiry vedle karikování, hyperboly a deformace je groteska (Dziemidok, 1967, s. 94). Groteskní pohled zasahuje do všech rovin předposledního Čapkova románu. Nejvýrazněji jej lze postřehnout při analýze konstrukce hrdinů. V první části románu jsou mloci bezvolní, pasivní, jsou groteskními marionetami, které se postupně osvobozují od svých „stvořitelů“ – lidí a připravují proti nim vzpouru. Stávají se z nich Mloci. Groteskní masku jim nasazují samotní lidé, kteří v nich nevidí živé bytosti, ale přizpůsobují je vlastním představám. Pro Van Tocha jsou mloci bezmocná zvířátka (Čapek, 1981, s. 35), pro primitivní obyvatele exotických ostrovů to jsou ďáblové (Čapek, 1981, s. 12), pro Bondyho a jeho kolegy z Mločího syndikátu jsou zdrojem peněz jako levná pracovní síla. Ona jednodimenzionální reflexe vede nakonec k prohře všech lidí, kteří nejsou schopni oprostít se od přivlastňování si jiné bytosti.

Mločí obličej se ve zvláštní zkřivené grimase podobají lidským obličejům. Jejich deformace, jistá hybridnost, z nich činí postavy komické, ale zároveň odporné. Jsou groteskní, protože jedním z hlavních znaků grotesky, jak zdůrazňuje Tibor Žilka, je prolínání se extrémně protikladných prvků (Žilka, 2006, s. 65). Původní maska, skrz kterou lidé nejsou schopni uvidět skutečný mločí obličej, se jim zdá směšná, vzbuzuje lítost, ale především smích dominance. Jednou z nejzákladnějších příčin smíchu, mapovanou už od antických dob, je, že se lidé smějí něčemu, což shledávají hloupějším, podřazenějším a nižším. Ve *Válce s Mloky* je lidský smích namířen proti mlokům, staví je do nižší pozice. Onen smích opovržení dlouho samotné mloky zároveň zachraňuje, protože lidé mloky podceňují a nevidí v nich skutečné ohrožení.

Lidé vnímají mloky jako odštěpence, bizarní přírodní jevy, převzaté ze světa cirkusu. Připomíná šaška, který karikuje lidský jazyk a chování, mechanicky odpovídá na banální otázky. Je marionetou, která je uváděná do pohybu lidským slovem. Groteskní tragismus doplňuje zjištění, že lidé začínají mloky napodobovat, a tímto se vlastně zcela odevzdávají na pospas onomu „mloctví“, které v nich vždy bylo a je obsaženo. Člověk se stává marionetou v rukou mloků. V Čapkově zobrazení mloků jako tvorů směšných hraje podstatnou roli jejich neautentičnost, mechaničnost. Je to jedna z příčin jejich směšnosti, protože, jak píše Plessner, tato mechaničnost, dominance formy nad obsahem, automatismus činí lidi a věci směšnými (Plessner, 2004, s. 85). To výrazně navazuje na koncepci komiky, kterou vytvořil Bergson (Bergson, 1977). Základem komičnosti je podle něho automatizace a mechanizace života, což se také odráží v Čapkově díle. Lidem se zdá, že jsou svobodní, a přece stále dochází k proměně skutečného života v konzumní masovou polo-existenci, kde je individualita ničena.

Polský historik umění Tomasz Gryglewicz definoval dva typy grotesknosti: typ monstrózní, kde dochází ke spojování různých heterogenních elementů a typ karikaturní, kde prototyp podléhá rozmanitým deformacím, změnám proporcí (Gryglewicz, 1984, s. 17 – 18). Čapek využil oba typy. Mlok má jak lidské, tak mločí nebo ještěřící vlastnosti – žije ve vodě, rozmnožuje se podobně jako salamandr, ale dokáže zároveň logicky uvažovat jako člověk. To, co se zdá být typicky „mločí“, jako neschopnost artikulovat vlastní originální názory, neschopnost tvořit, pouze opakovat soudy jiných lidí, je nakonec paradoxně označeno za rysy typicky lidské (Čapek, 1981, s. 89). Mlok je zároveň karikaturou člověka – sice chodí po dvou nohách, ale celé jeho tělo připomíná odporného obojživelníka. Onen hybridní charakter Mloka zdůrazňuje Sergej Nikolskij (1978, s. 220): „Mají něco společného jak s člověkem, tak se zvířetem. Někdy jednájí jako lidé, jindy jako zvířata. Autor neustále udržuje představy čtenáře v této ‚pomezí‘ oblasti.“ Ke grotesknímu zvětšení společných vlastností člověka a mloka dochází při popisu tělesné odolnosti mloků, kterým dorůstají odřezané nohy, ruce a jiné části těla (Čapek, 1981, s. 140). Lidé začínají napodobovat mloky, tancovat stejně jako oni, chovat se jako oni. Absurdita je dotazena až do konce – hlavní Mlok Chief Salamander je

člověkem. Příkladem mločí-lidské grotesknosti může být jeho projev, připomínající Hitlerovy projevy. Skřek Chief Salamandra vzbuzuje smích, ale už to, co říká, vzbuzuje strach. Smích a hrůza, směšnost a tragično, čili grotesknost celého modelu, který vytvořil Čapek, spočívá v propojení dvou přístupů: zaprvé je mlok vysmíván člověkem, je představován jako méněcenná marioneta, jako cirkusový šašek, zadruhé je vylíčen jako postava znázorňující člověka samotného.

Čapek důsledně aplikuje další groteskní postupy, ke kterým lze přiřadit, jak píše polský historik literatury Zdzisław Jastrzębski, ničení hranic mezi ustálenými estetickými kategoriemi: komičnem a tragismem, patosem a směšností, mezi skutečností a fantazií (Jastrzębski, 1969, s. 174). Skutečnost a fantastika vedle sebe koexistují – do fantastického děje jsou zabudovány skutečně existující postavy (G. B. Show a další). Pseudovědecké studie jsou obohaceny celým pečlivě sestaveným poznámkovým aparátem, což má tvořit iluzi jejich autentičnosti. Některé pasáže se v groteskním zkřivení blíží absurditě. Kruté a metodicky nelidské experimenty na mlocích jsou zobrazovány jako zcela vědecké. Přísně vědecký popis kanibalismu dostáváme z relace kultivovaného a vzdělaného profesora (Čapek, 1981, s. 141). To, co je fantaskní, se může znenadání přeměnit v skutečnost, to, co je skutečné se tváří natolik nepravděpodobné, že je vnímáno jako fantastický výmysl. Svět zobrazený v optice grotesky je plný disharmonie, nicméně tyto disonance musí tvořit, jak zdůrazňuje Głowiński, jistý souzvuk, musí být uspořádané, umělecky zdůvodnitelné a zharmonizované, jinak budou působit neautenticky a literární dílo přijde o své umělecké kvality (Głowiński, 2003, s. 8 – 9).

Příčiny Čapkova uchopení světa v průsečících tragismu a směšnosti, které prostřednictvím groteskní deformace odhalují vlastní hrozivou tvář skutečnosti, můžeme hledat v pokusu o osvojení světa, který najednou začal člověka ohrožovat. Wolfgang Kayser označil grotesknost právě jako svět, který se najednou stal cizím (Kayser, 2003, s. 24). Svět, který se jevil jako přátelský, řídící se logickými pravidly, osvojený a předvídatelný, ukazuje svou neznámou, hroznou stránku. Tato, znenadání objevená cizost světa se manifestuje v Čapkově nesouhlasu s proměnami společnosti. To, že autor zvolil k zmapování světa groteskní komiku, svědčí o tom, že se mu svět, jak můžeme vyvodit z teoretických zjištění Kayserových (Kayser, 2003, s. 25), jevil jako zbavený smyslu, vnitřního řádu, tj. nacházel se na pokraji chaosu, na pokraji rozkladu.

V Čapkově podání groteska plní rovněž osvobozující funkce. Groteskní smích lze u Čapka označit za sebeobranu, protože, jak zdůraznil Głowiński (Głowiński, 2003, s. 13), groteska je bezprostředně spojena s potřebou vzpoury. Groteskní smích je u Čapka formou sebeobrany, ale je to sebeobrana útočná, kousavá. Obraz světa ve *Válce s Mloky* svědčí o hlubokém nesouhlasu autora se soudobým stavem světa. Vysvobozující funkci groteskního smíchu akcentoval Kayser jako pokus o osvojení toho, co je ve světě démonické (Kayser, 2003, s. 29). Smích tedy plní funkci katalyzátoru, což je podle Tomasz Gryglewicze jednou z nejzákladnějších funkcí grotesky jako jakéhosi vybití napětí, které vzniklo strachem (Gryglewicz, 1984, s. 29).

Groteskní smích v Čapkově předposledním románu je zneklidňující, hrozivý. To, co vzbuzovalo záchvaty veselosti, není přece vůbec komické, naopak, je nepříjemné, trpké. Protipólem smíchu v grotesce je přece tragismus, kterého se nelze zbavit. Tím pádem už Čapkův román není pouhou satirou na společenské poměry, ale mění se v katastrofický román. Smích v něm hraje dvojitou funkci: slouží jako útočná zbraň a zároveň pomáhá překonat tragismus.

3 Osvobozující moc smíchu, čili Gombrowiczove spory s Formou

Román *Ferdydurke* (1937) Witolda Gombrowicze je dílem mnohovrstevným, které lze číst různými způsoby, především však jako vzpouru proti konvencím, jako román o nemožnosti dožít, nebo jako polemiku a nesouhlas s Formou, přítomnou ve všech oblastech lidského života, jako pamflet na společnost. Gombrowiczův román předběhl hloubkou filozofického zmapování lidského

nitra a mezilidských vzťahů evropský existencialismus a učinil z autora jednoho z nejvýznamnějších středoevropských spisovatelů. Svědčí o tom esej Milana Kundery, kde autor umísťuje *Ferdydurke* mezi nejvýznamnější díla středoevropských prozaiků. Právě *Ferdydurke* je průkopníkem existencialismu, dílem navazujícím na tradice komického románu a zároveň dílem řešícím filozofické otázky (Kundera, 1996, s. 226 – 227). Důležitou příčinou Gombrowiczova poválečného úspěchu byla skutečnost, na niž upozornili už meziváleční kritici, že se Gombrowicz snažil vynalézt něco nového na poli komiky (Mizerkiewicz, 2007, s. 87).

Počáteční scéna románu – probouzení se hlavního hrdiny – přináší popis velmi nepříjemného pocitu, když se celá lidská osobnost rozbíjí na tisíc částí právě pomocí smíchu, jízlivé vzpoury těla a duše proti sobě samému. Dospělému muži se bezohledně vysmívá mladík, on sám z doby nedospělosti. Tím stejným mu oplácí hrdina, muž třicetiletý. Smích se mění ve smíšek, pohrdavý a útočný. Zielińska v článku *Smích u Gombrowicze* interpretuje tuto počáteční scénu jako předzvěst dichotomické dezorganizace a vytváření opozic zralost – nezralost, část – celek a další, které se však kvůli všeobecnosti smíchu nacházejí ve stálé rovnováze a žádná z nich nikdy nezvítězí (Zielińska, 1987, s. 296 – 297). Błoński zde vidí především popis ztráty identity, rychlého rozpadu osobnosti, což vzbuzuje nepopsatelnou hrůzu (Błoński, 1994, s. 26). Může to být jisté preludium k tematice celého díla – smích jako jediná cesta k rozbití ustálené Formy a také zpochybnění toho, co se zdálo být nezpochybnitelné.

Smích, vycházející přímo z lidského nitra, zpochybňuje vžitě vnitřní představy, nutí hrdinu uvědomit si svou pomíjivost. Samotný obraz člověka ještě více rozbíjí, dezintegrují jiní lidé. Vypravěč pokračuje v kruté vivisekci vlastního nitra a zjišťuje, že každý člověk je nejvíce závislý na svém odrazu v duši druhého člověka (Gombrowicz, 2010, s. 11). Je stále omezován vlastní nedospělostí, vlastní nejednotvárností, a na druhé straně představami jiných o něm. Tyto úvahy opět vyúsťují ve smích – smích, který je bezmocný, mechanický, zvířecí. Unavující smích mění tragismus v grotesku. Zde se postupně dostáváme k jedné z nejpodstatnějších otázek románu z pohledu sebeobraně funkce smíchu – k problematice Formy. Touha po vytvoření vlastní individuální formy a zároveň nemožnost tuto formu vytvořit se prolíná celým románem.

Vypravěč, třicetiletý spisovatel, se pod zrakem svého učitele z mládí, profesora Pimka, vrací do momentu, kdy byl žákem gymnázia. Profesor ho vtahuje do hry, „nasazuje mu držku“ – nutí ho k chování, které je mu cizí, se kterým nesouhlasí. Hrdina je vtlačen do Formy nezralosti, jeho noha se mění v nožičku, ruka v ručičku, dílo, které se chystá napsat, je najednou označeno jako dílko (Gombrowicz, 2010, s. 19).

Ve škole, kam ho odvedl profesor Pimko, jsou žáci soustavně vtlačováni do dalších forem. Sami sebe také spoutávají formami, čemu se nevyhne ani hlavní hrdina Jozífek. Profesor Pimko své žáky cynicky nacpává do forem chlapců – buřičů a chlapčat (autorův neologismus) – vzorů nevinnosti a ztělesnění mládí. Vzepřít se formě není možné, Pimko prohlašuje, že mládež je nevinná, a tímto jen podněcuje vzájemné spory mezi chlapci. Chlapčata jsou nevinná, ale nevinní jsou také chlapci, kteří se bouří proti své vlastní nevinnosti a ve své infantilní vzpouře jsou naprosto nevinní. Tyto vzájemné spory doprovází všudypřítomný smích – smích profesora Pimka, kterému se podařilo nasadit jim zadničku nevinnosti, což znamená vecpat v malátnost, jalovost všechny žáky. Vedle toho ale také smích žáků, kterým se zdá, že jsou chytřejší než profesor. Tyto dva smíchy bojují proti sobě a hlavní hrdina, uvězněný ve Formě, se nemůže vysvobodit.

Následně je Jozífek profesorem Pimkem převeden ze školy do rodiny Mládkových, kteří jsou zcela uvězněni ve Formě modernity. Tentokrát je Josífkovi namlouváno, že je staromódní. Všudypřítomná umělá Forma modernity hlavního hrdinu dusí, omezuje ho, a proto se jí snaží rozbit. Ničí Formu s použitím toho, co tato forma nechce vzít v úvahu. Pokroková rodina nebrání gymnazistce setkávat se s chlapci, dává jí úplnou svobodu. Jozífek jedním slovem, proneseným

u občeda a vztahujícím se na moderní dívku – staromódním slovem „mamča“ – ničí precizně stavěnou Formu, přetvářku a vzbuzuje u otce dívky výbuch hurónského smíchu. Pod vlivem tohoto smíchu se celá umělá konstrukce Formy, kterou si rodina Mládkových pracně vytvořila, hroutí (Gombrowicz, 2010, s. 138). Smích otce odstartoval vysvobozující proces a umožnil Jozífkovi další kroky k dekonstrukci umělé formy. Pracně nastolená intrika hlavního hrdiny vede k tomu, že se v noci u gymnazistky objevuje její spolužák a profesor Pimko, kteří sem přišli z erotických pohnutek. Jozífek přivede celou rodinu do pasti a každý je postupně zbaven své Formy – moderní otec vystupuje jako obránce dceřiny cti, profesor Pimko přestává být veleváženým a velectěným profesorem a mění se v chlípného starce, pokroková dcera pláče studem ukřivděné nevinnosti. Jozífek utíká a cítí, že je konečně osvobozen od Formy, že nemá žádnou formu. Tento blažený stav však netrvá dlouho.

Ferdydurke ukazuje, že obnažení konstrukce forem všeho druhu, jejich prázdnoty, jalovosti, trapnosti je možné právě díky smíchu. Smích, který slyšíme v románu je smíchem sebeobrany, snaží se vymanit hlavního hrdinu, ale také samotného autora, z dusícího zajetí Formy. Forma je zkostrnatělá, všichni se pohybují po známých kolejích, protože jinak se obnaží prázdnota a nesmyslnost jejich dosavadního života. Všichni jsou zvyklí na tisíckrát opakovaná gesta, na schematicnost jazyka, na prázdnotu konvencí a vžitých způsobů chování. Zesměšnění těchto forem, jejich zbourání smíchem, vysvobozuje pouze na chvíli. Za rohem na naši prázdnou tvář číhá další člověk a chce na ni ihned nasadit masku (čili „držku“ v Gombrowiczově pojetí). Gombrowicz v posledních větách svého románu hořce přiznává, že před držkou není útěku (Gombrowicz, 2010, s. 269). Neexistuje žádné místo na zemi, kde by lidé byli odolní vůči jim vnucované formě. Lze se před ní skrýt pouze do další formy. Jedinou sebeobranou, i když jen dočasnou, je smích, demaskující a krutý, který pomáhá distancovat se od formy a nedovoluje masce přirůst k obličejí. Člověk nemůže utéct od formy, ale samotné uvědomění si své pozice ve světě dovoluje aspoň do jisté míry pocítit nezávislost. Uvědomění si svého postavení je už vysvobozením (Głowiński, 1995, s. 12).

Gombrowicz pomocí smíchu demaskuje mechanismy, kterými se řídí mezilidské vztahy. Pro jeho osvobozující smích nic není dostatečně svaté, nic není natolik ušlechtilé, moudré, aby nemohlo být podrobeno ničivému a očišťujícímu živlu smíchu.

Forma však není něčím zlým, co je od základů kritizováno. Bez existence forem by nebyla možná komunikace mezi lidmi. Forma deformuje a zároveň formuje, vytváří předpoklady společné koexistence. Pouze díky formě lze uspořádat beztvárovou skutečnost (Błoński, 1994, s. 41). Všudypřítomná forma z lidí činí marionety, které se pohybují ustáleným způsobem, které jednají tak, jak se od nich očekává. Pod vrstvou komična se zjevuje tragismus lidského osudu, jeho předvídatelnost, jeho ubohost, což činí Gombrowiczův román groteskní parabolou lidského údělu. Život v tomto tragickém pojetí je neustálým přivlastňováním si druhého člověka, naplňováním ho vlastním obsahem. Lidská podstata vzniká vždy v mezilidských kontaktech, interpersonálně. Člověk není bytost existující zvlášť, mimo jiné, ale je vždy spolu-člověkem, jak píše Jan Błoński (1994, s. 66).

Sebeobrané funkce smíchu jsou v románu ukazovány na mnoha úrovních. Smích není u Gombrowicze spojován pouze s komikou, s veselostí, ale je i zbraní proti všudypřítomné omezující formě. Je to smích totální, který zasahuje do všech oblastí lidského života.

Závěr

Oba romány vznikaly zhruba ve stejně době. *Válka s Mloky* byla vydána v roce 1936 a *Ferdydurke* v roce 1937. Jako každé literární dílo, ponořené do mnoha kontextů, literárních a společenských souvislostí, reflektují nejen problémy doby, ale také odráží univerzální otázky. Druhá polovina 30. let minulého století, kvůli atmosféře blížícího se neštěstí 2. světové války, učinila tvůrce mimořádně citlivými na otázky obecně lidské. Zneklidňující atmosféru posledních předválečných let zrcadlí

každé dílo odlišným způsobem, s pomocí jiných literárních prostředků, jiné symboliky a jiných souvislostí. Tyto dva romány spojuje však jedno – smích nesouhlasu, smích aktivní a odhalující zlo.

Polský filozof Leszek Kołakowski vnímá smích jako jeden z nejlepších vynálezů Pána Boha, pomáhá totiž osvojovat si nebezpečí, čelit strachu, protože svět je ve své podstatě nepřátelský a smích napomáhá ono nepřátelství nivelovat (Kołakowski, 2003, s. 143). Prostřednictvím smíchu člověk může poznat svět a sebe sama, proniknout k hlubšímu poznání skutečnosti. A právě smích má tuto odhalující schopnost, což zdůraznil Bachtin (2007, s. 78): „Smích má hluboký význam pro poznání světa, je to jedna z nejpodstatnějších forem pravdy o světě v jeho celistvosti, o historii, o člověku; je to zvláštní univerzální pohled na svět, z něhož se vidí svět jinak, ale ne méně do hloubky (ne-li hlouběji) než ze zorného úhlu vážnosti; proto je smích pro vysokou literaturu (a přitom pro literaturu, která se zabývá obecnými problémy) stejně přijatelný jako vážnost; některé velmi podstatné stránky světa jsou dostupné jen smíchu.“ Čapek se směje i přes stálé sílí ohrožení „mloctvím“, průměrností, mechanizací světa, Gombrowicz se směje i přes to, že je stále v zajetí formy, že mu okolní svět ustavičně „nasazuje zadničku“, stále hodnotí. Jejich smích je pochopitelný bez ohledu na hranice států, kultur, tradic. Zneklidňuje, vysvobozuje z vžitých představ, statečně čelí zlu, které je obsaženo ve společnosti a v samotném člověku. Ke známé Aristotelově definici bychom tedy mohli přidat: člověk je zvíře schopné smíchu, schopné se tímto smíchem bránit a porušovat vžité představy o sobě a světě.

Ide o skrátenú verziu príspevku *Smích jako sebeobrana v dílech vybraných střeoevropských spisovatelů (Karel Čapek, Witold Gombrowicz, Frigyes Karinthy)*, ktorý bude uverejnený v monografii *Smiech, slzy a svet komiky* (Banská Bystrica 2011).

Literatúra:

- BACHTIN, Michail. 2007. *Francois Rabelais a lidová kultura stredoveku a renesance*. Praha : Argo, 2007. 489 s. ISBN 978-80-7203-776-6
- BERGSON, Henri. 1977. *Smiech. Esej o komizmie*. Kraków : Wyd. Literackie, 1977. 249 s.
- BŁOŃSKI, Jan. 1994. Fascynująca Ferdurke. In: *Forma, smiech i rzech ostateczne. Studia o Gombrowiczu*. Kraków : Znak, 1994, s. 11 – 112. ISBN 8370063160
- ČAPEK, Karel. 1985. O tom humoru. In: *O umění a kultuře 3*. Praha : Československý spisovatel, 1986. s. 661 – 664.
- ČAPEK, Karel. 1981. *Válka s Mloky*. Praha : Československý spisovatel, 1981. 272 s.
- DZIEMIDOK, Bohdan. 1967. *O komizmie*. Warszawa : Książka i Wiedza, 1967. 205 s.
- GŁOWIŃSKI, Michał. 2003. Groteska jako kategoria estetyczna. In: *Groteska*. Gdańsk : Słowo/Obraz Terytoria, 2003, s. 5 – 17. ISBN 8389405865
- GOMBROWICZ, Witold. 2010. *Ferdurke*. Praha : Argo, 2010. 269 s. ISBN 978-80-257-0260-4
- GRYGLEWICZ, Tomasz. 1984. *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*. Kraków : Wyd. Literackie, 1984. 190 s. ISBN 8308012752
- JASTRZĘBSKI, Zdzisław. 1969. *Literatura pokolení wojennego wobec dwudziestolecia*. Warszawa : IBL PAN, 1969. 265 s.
- KAYSER, Wolfgang. 2003. Próba określenia istoty groteskowości. In: *Groteska*. Gdańsk : Słowo/Obraz Terytoria, 2003, s. 17 – 30. ISBN 8389405865
- KLEINER, Juliusz. 1961. Z zagadnień komizmu. In: *Studia z zakresu teorii literatury*. Lublin : Towarzystwo Naukowe KUL, 1961, s. 77 – 88.
- KOŁAKOWSKI, Leszek. 2003. O śmiechu. In: *Mini wykłady o maxi-sprawach*. Kraków : Znak, 2003, s. 137 – 143. ISBN 8324003789

- KUNDERA, Milan. 1996. *Zdradzone testamenty*. Warszawa : PIW, 1996. 250 s. ISBN 8306025040
- MIZERKIEWICZ, Tomasz. 2007. Okrucieństwo śmiechu i poszukiwanie humoru, czyli o przedwojennej prozie Witolda Gombrowicza. In: *Nic śmiesznego. Studia o komizmie XX i XXI wieku*. Poznań : UAM, 2007, s. 87 – 152. ISBN 8323217378
- NIKOLSKIJ, Sergej. 1978. *Fantastika a satira v díle Karla Čapka*. Praha : Československý spisovatel, 1978. 328 s. ISBN 882-09-885-04-92
- PLESSNER, Helmuth. 2004. *Śmiech i płacz. Badanie nad granicami ludzkiego zachowania*. Kęty : Wyd. Antyk, 2004. 177 s. ISBN 8388524720
- ZIELIŃSKA, Barbara. 1987. Śmiech Gombrowicza. In: *Ruch literacki*, 1987, č. 4 – 5, s. 295 – 308.
- ŽILKA, Tibor. 2006. Groteska vo filme a literatúre. In: *(Post)moderná literatura a film*. Nitra : UKF, 2006, s. 65 – 77. ISBN 808094041

Adresa autorky:

Agnieszka Janiec-Nyitrai
Katedra areálových kultúr
Univerzita Konštantína Filozofa
Dražovská 4
949 74 Nitra
Slovenská republika
email: janiec.nyitrai@gmail.com

KOMIKA ANGLICKÉHO UNIVERZITNÉHO ROMÁNU (V SLOVENSKOM PROSTREDÍ)

Martina Macúchová, SR

Jazykové centrum, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, SR

Abstract:

The paper deals with David Lodge's satirical campus trilogy and the comic presented in the novels. It starts with a brief outline of major comic theories and follows by setting the origination of campus novel genre into certain socio-political and cultural background of the 1950's. The article focuses primarily on those areas where humour, satire and comic are used and perceived the most in the three novels and it ends up remarking in short how the genre of campus novel is becoming naturalized in Slovak literary conditions.

Kľúčové slová:

univerzita; univerzitný román; David Lodge; satira; komika

1 Komika a britský humor

Všeobecne ako komické možno označiť dej, situáciu, osobu, výrok a podobne, ktoré vzbudzujú smiech. Hoci si komickosť vystačí bez textového média či literárneho kontextu, je pre niektoré literárne žánre charakteristická: komédia, burleska, paródia a iné. Možno ju sledovať alebo vysvetľovať na mnohých úrovniach, komickosť možno chápať v súvislostiach lingvistických, kultúrnych, historických, sociálnych, literárno-teoretických. Komickosť ako pozadie, podhubie a princíp slúžiaci na vyvolanie smiechu sa nedá exaktne postihnúť, vtisnúť do presnej štruktúry. Či sa niečo ako komické zdá (komické je) alebo nezdá (komické nie je), prípadne do akej miery, ovplyvňujú mnohé faktory: historické, spoločenské, intelektuálne, výchovné, a iné. Arthur Asu Berger tvrdí, že komickosť, vtipnosť musí v zásade spĺňať tri kritériá, tri „i“: invencia, inšpirácia a imaginácia. Najmä v jazyku platí, že komickosť (vtipnosť) je nečakané spojenie predstáv, spojenie predstáv podobných, ale používaných v rôznych, niekedy protikladných kontextoch a kontrast potom vyvoláva smiech. Kontrastné sú očakávania objektívnej skutočnosti, alebo očakávania v použití slov. Podľa *Lexikónu teórie literatúry a kultúry* (Nünning, 2006, s. 389) nezávisle na tom, z ktorého uhlu pohľadu sa na komickosť pozeráme, môžeme ju rozdeliť do troch skupín a to podľa troch teórií komiky: teórie založenej na nadradenosti, na odľahčení a na nezhode (inkongruencii). Z uvedených troch prístupov vychádza napríklad aj Vladimír Borecký (2005), ktorého snaha o ucelenejšie postihnutie problematiky komického sa doposiaľ javí ako najkompaktnejšia. Jednou z „nevýhod“ skúmania komiky je jej „interdisciplinárnosť“. Podobne ako napríklad pri skúmaní prekladu, aj pri komike sa do vzájomného vzťahu vždy zákonite dostávajú viaceré disciplíny (filozofia, psychológia, lingvistika, literárna veda, kulturoológia, pedagogika, sociológia) a často je potom len otázkou „vkusu“, osobných preferencií a profesionálneho zamerania bádateľa, ktorý aspekt (prípadne ktoré aspekty) pri komike zohľadní. V oblasti lingvistiky sa potom napríklad výskumy prevažne sústreďujú jednak na funkciu komických textov (napr. vtip) a jednak na jazykové prostriedky (napr. štylistické) s potenciálnym komickým efektom (napr. slovná hračka). Mnohí autori sa ale súhlasne zhodujú v tom, že neexistujú jazykové príznaky špecifické pre komiku.

V literatúre už tradične k jedným z najlepších predstaviteľov komickej literatúry a satiry najmä patria Briti. Túto skutočnosť potvrdzujú také známe mená ako L. Sterne, J. Swift, O. Wilde, G. B. Shaw. Pri predstave spojenia humoru s národom (respektíve stereotypným vnímaním národa) je veľmi častá práve konotácia s Anglickom, alebo berúc uvedené v širších súvislostiach – s Britániou. Sarkastický, „suchý“ humor je pre Britov jedným z dištinkívnych znakov, národnou črtou, a to ako

pri máloktorom inom národe. Na margo Britov Luigi Pirandello (taliansky dramatik a románopisec prelomu 19. a 20. storočia, laureát Nobelovej ceny za literatúru) konštatoval, že „s kamennou tvárou produkujú humor horký ako anglický čaj“ (Róbert Kotian, 2008, online). Podobne Theodore Dalrymple (lekár a spisovateľ pôsobiaci v Anglicku) píše, že Briti majú nad sebou kontrolu, dodržiavajú zákon a popritom sú k ostatným tolerantní, nehľadiac na ich prípadnú excentrickosť a majú hlboký zmysel pre ironický pohľad na život, ktorý im umožňuje smiať sa na sebe samých a uvedomovať si tak vlastnú bezvýznamnosť v časnosti (Dalrymple, 2008, online). André Maurois (tamtiež), pravdepodobne jeden z mála francúzskych anglofilov, napísal knihu o britskom charakte (*Les silences du Colonel Bramble*, 1943), v ktorej sympatizuje so spoločenskou sebaistotou a existenciálnou skromnosťou typickými pre Britov. Podobných príkladov by sme našli niekoľko. Väčšinou sa všetky (pozitívne) charakteristiky Britov zhodnú na vlastnostiach ako zdržanlivosť, nadhľad, sebaistota, a čo je podstatné – odľahčený a ironický pohľad na svet aj na samých seba.

2 Vznik nového satirického románu

Druhá svetová vojna a povojnový vývoj udalostí ale načas zatrasli aj britským zmyslom pre humor, čo sa nutne prejavilo i v literatúre. V dejinách britského románu 20. storočia získava významné miesto skupina tzv. rozhnevaných mladých mužov (Angry Young Men; popri románopisoch ju tvorí silná skupina dramatikov – čelný predstaviteľ John Osborne), ktorá sa vyprofilovala v 50. rokoch, napr. John Wain, John Braine, Alan Sillitoe a Kingsley Amis. Jedná sa o autorov spriaznených generačne i štýlom písania. Výrazný vplyv na vznik a etablovanie tejto literárnej skupiny mal aj rozmach vysokého školstva: mnohí ich literárni hrdinovia sú čerstvými absolventmi univerzity, autori často pochádzajú z nižšej (strednej) vrstvy a študujú prevažne na tzv. „red brick“ univerzitách¹ na štátne trovy, len niektorí sú absolventmi Oxfordu. V ich románoch sa tematizuje nespokojnosť so sociálno-politickou situáciou v Británii, tradičným „kastovným“ delením, elitárstvom, znechutenosť z pokrytectva a „starej“ morálky vyššej a strednej vrstvy a nespokojnosť s povojnovými reformami. Protagonisti literárnych či dramatických diel majú problémy s prijatím spoločnosti svojej doby a revoltujú. Práve Kingsley Amis (pôsobil na univerzite vo waleskom Swansea), zaradovaný ku generácii rozhnevaných mladých mužov, „otvoril“ populárnym románom *Lucky Jim* (*Šťastný Jim*, 1954) z prostredia provinčnej univerzity tradíciu tzv. britského univerzitného románu (hoci za chronologicky prvý univerzitný román býva považované dielo Mary McCarthyovej *The Groves of Academe* (*Univerzitné háje*) z roku 1952).

Prvotný podnet k napísaniu univerzitného románu u Amisa, ale podobne aj u Bradburyho, vychádzal z iných spoločenských predpokladov ako sú tie pri neskôr napísaných románoch. Pre Amisa bolo podnetom najmä pokrytectvo strednej a vyššej vrstvy. Anthony Burgess (1974, s. 231) túto myšlienku rozvíja nasledovne: „Amis síce začínal ako socialista, podobne ako jeho súčasník John Braine (1922 –), ktorého *Room at the Top* (*Miesto hore*) a *Life at the Top* (*Život hore*) vyjadrovali trpké rozčarovanie provinčných pracujúcich tried nad svojim vylúčením z ‘radovánok’ elity, no v súčasnosti už Amis predstavuje pilier hodnôt strednej spoločenskej vrstvy“. Tak či onak, leitmotív Amisovho *Šťastného Jima* sa stáva určujúcim pre celú ďalšiu plejádu románov z univerzitného prostredia.

V roku 1965 na univerzitný román (a na odporúčanie svojho priateľa a kolegu Malcolma Bradburyho) nadväzuje David Lodge prvým dielom z akademického prostredia *The British Museum*

¹ Označenie univerzít ako „red brick“ (červená tehla) signalizuje popri ich typickej architektúre (viktoriánska budova univerzity v Manchestri dala meno všetkým ostatným) aj ich pôvod. Je to neformálne označenie šiestich univerzít založených v priemyselných centrách Anglicka: Liverpool, Birmingham, Leeds, Bristol, Manchester a Sheffield. Univerzity boli založené ako technické akadémie a štatút univerzity získali pred prvou svetovou vojnou.

Is Falling Down (Pád britského múzea) a toto smerovanie sa preňho stáva charakteristickým. Lodge využíva smiech a humor, ale na rozdiel od Amisa a celej generácie „rozhnevaných mladých mužov“ to nie je smiech hysterický, vyvolaný strachom a rozčarovaním z neistých pomerov Británie 50. rokov. Lodge je vo svojich paródiách zhovievavejší a chápavejší a na pozadí (štrukturalistickej) teórie literatúry sa v (nielen) univerzitných románoch opiera o tri hlavné témy – „fungovanie, podoby a premeny“ rímsko-katolíckej cirkvi, intelektuálneho prostredia (často univerzitného) a sexuality. Amisovu konfrontáciu so spoločenskými pomermi a morálkou 50. rokov tak Lodge mení za témy blízke jeho dobe: revolúcia hippie (*Profesorská rošáda*), strata silnej predvojnovnej pozície Británie (*Profesorská rošáda*; *Svet je malý*; *Správy z raja*), postavenie a vnímanie Írov v Británii (*Správy z raja*; *Terapia*), rímsko-katolícka (verzus anglikánska) cirkev (*Pád britského múzea*; *Profesorská rošáda*; *Svet je malý*; *Správy z raja*; *Terapia*) a s ňou spojený pohľad na sexualitu, ktorý sa v živote Británie prejavil napr. očakávaniami výsledkov Druhého vatikánskeho koncilu (1962 – 1965) mladými katolíkmi v súvislosti s možným zrušením cirkevného zákazu používania antikoncepcie; legalizáciou potratov a homosexuality v Británii za vopred stanovených podmienok v roku 1967; prípadne okrajovo feminizmus (*Svet je malý*; *Správy z raja*).

3 Univerzita v románe

Od čias debutov Kingsleyho Amisa, prípadne Mary McCarthyovej, sa stáva univerzitný román (campus novel, academic novel) populárnym žánrom angloamerickej literatúry. Z amerického prostredia si čitateľskú (ako aj odbornú) priazeň získali najmä Bernard Malamud (*A New Life*; *Nový život* 1961), Randell Jarrell (*Pictures from an Institution*; *Obrázky z inštitúcie* 1954) a už spomínaná Mary McCarthyová (*Groves of Academe*; *Univerzitné háje* 1952). V Británii sú za hlavných predstaviteľov žánru považovaní Kingsley Amis, Malcolm Bradbury (*Eating People Is Wrong*; *Ľudia sa predsa nejedia* 1960; *Stepping Westwards*; *Cesta na západ* 1965) a David Lodge (najmä voľnou univerzitnou trilógiou *Changing Places*, *Profesorská rošáda* 1975; *Small World: An Academic Romance*; *Svet je malý: akademická romanca* 1984 a *Nice Work*; *Pekná práca* 1988).

Univerzitný román si nikdy nenárokoval pozíciu prelomového, experimentujúceho alebo novátorského žánru. Vyvíjal sa typicky britsky – „potichu“ a decentne v duchu starej dobrej realistickej tradície britskej prózy. Ale satira, britský humor, nadhľad, experimentátorstvo a postmoderné prvky robia tento žáner neopakovateľne príťažlivým. Jeho existencia a neskôr expanzia sú podmienené prevažne rozvojom vysokého (univerzitného) školstva po druhej svetovej vojne (hlavne tzv. „plate glass“ univerzity)², stále rastúcim významom univerzít a presunmi v rámci univerzitnej obce. Navyše, univerzita je v tomto prípade „vdáčnym“ prostredím aj preto, lebo predstavuje relatívne uzavretú a izolovanú komunitu a poskytuje autorovi možnosť na menšom (uzavretom) priestore reflektovať aj univerzálnejšie témy. Ako dodáva Martin Hilský, univerzitný román vzniká vo viac-menej špecializovanom spoločenstve a obracia sa aj k viac-menej špecializovanému čitateľovi, ktorý je schopný a ochotný oceniť prvky literárnej paródie (Hilský, 1992, s. 104).

Hilský ďalej podáva podrobnejšiu charakteristiku žánru, ktorú z pochopiteľných dôvodov v publikáciách slovníkového (encyklopedického) typu nemožno nájsť: „Děj většiny univerzitních románů se odehrává v provinciálním maloměstě a na provinciální ‘malouniverzitě’, nejčastěji dokonce na katedře anglistiky – mnohdy by skutečně nebylo zcela od věci hovořit o ‘fakultním’ či

² „Plate glass“ (tabuľové sklo) univerzity boli založené v Británii v 60. rokoch minulého storočia. Išlo najmä o univerzity Sussex, East Anglia, York, Lancaster, Kent a tvorili pomyselný „protipól“ k tzv. „red brick“ univerzitám prevažne z viktoriánskeho 19. storočia (oba názvy konotujú architektonické riešenie univerzitných komplexov) a tradičným starým univerzitám v Oxforde, Dubline a Cambridgei. Nástup a popularita „plass glate“ univerzít sú riešené vo viacerých románoch z univerzitného prostredia, u Lodgea napríklad v románe *Profesorská rošáda*.

dokonce 'katedrovém' románu. Hrdina je zásadne učiteľ niektorého humanitného oboru (najčastejši samozrejme anglickej literatúry, niekdy historie a sociologie) a téměř bez výjimky se dopustí nějakého skandálu. Buď pronese pobuřující veřejnou přednášku, v níž víceméně nedopatřením řekne, co si doopravdy myslí a dostane se tak do konfliktu s vedoucím katedry a univerzitními hodnostáři, anebo (v poslední době stále častěji) se ocitne v názorovém a politickém rozporu se svými studenty. Doprovodným rysem jeho akademických pŮtek je jeho neuspořádaný a dobrodružný život erotický (poměr s manželkou vedoucího katedry či některého z kolegů je motivem téměř obligátním) a celá řada společenských 'trapasů' volně souvisejících s učitelským povoláním" (Hilský, 1992, s. 104). Podobne opisuje univerzitný román aj Charles Knight (2005, online), pre ktorého sú v románoch fakulty úzko prepojenými „skupinami“ a ich členovia navzájom zároveň spolupracujú aj súťažia, poprípade patria do „znenpriatelených táborov“ hlavne pri voľbe vedúcich katedier, zakladaní nových fakúlt a podporovaní svojich kolegov, diskutovaní o politických, teoretických alebo pedagogických otázkach. Napriek konfliktom a nezhodám sa akademické prostredie často javí ako samoľúbo sebavedomé a to hlavne „nečlenom“, „nezainteresovaným“.

Univerzitný román 20. storočia ale nie je prvým pokusom satirického pohľadu na vzdelávanie v literatúre. Ako uvádza Charles Knight (2005), už Aristofanes (známy aj svojou kritikou politikov, rétorov a sofistov) karikuje Sokrata v diele *Oblaky* (423 pred Kr.) a Lukianos zo Samosaty kritizoval filozofov a rétorov v druhom storočí po Kr. Rozlíšenie identifikačných znakov univerzitného románu oproti bežnému satirickému románu potom spočíva nielen v charaktere satirickosti a v situovaní deja do akademického prostredia, ale aj vo fakte, že univerzitný román vlastne so satirou spája znamienko rovnosti. A román sa satirou podľa Charlesa Nighta stáva vtedy, keď čitateľ vníma, že irónia a kritika spolu s humorom sú dôležitejšie ako empatia s centrálnymi postavami.

Príbuzným žánrom je v anglickej žánrovej škále tzv. varsity novel (študentský román), ktorý sa na rozdiel od fakulty a odborného zastúpenia univerzít výraznejšie zameriava na študentov (Evelyn Waughová: *Brideshead Revisited; Nová návšteva v Brideshead*), alebo tiež univerzitná „murder mystery“ (dielo Dorothy L. Sayersovej: *Gaudy Night (Krikľavá noc)*, Carolyn Gold Heilbrunovej: *Kate Fansler* a Colina Dextera: *The Silent World of Nicholas Quinn; Tichý svet Nicholasa Quinna*), kde univerzitné prostredie nahrádza malebný britský vidiek zlatej éry detektívnych románov. V kinematografii je učebnicovým príkladom univerzitnej „murder mystery“ film *Purpurové rieky (Les rivières pourpres)* režiséra Mathieu Kassovitz z roku 2000.

Vo všeobecnosti možno univerzitný román charakterizovať ako román, ktorého dej a ústredná téma sú spojené s univerzitou alebo akademickým životom vôbec. Mnohé známe a populárne romány označované ako univerzitné využívajú komickosť a satiru a zvýrazňujú intelektuálnu samoľúbosť a ľudské slabôstky. Iné, naopak, podávajú serióznější obraz univerzitného života (napríklad C. P. Snow: *The Masters – Páni*, Philip Roth: *The Human Stain – Ľudská škvrna* a iné). Autori univerzitných románov píšú vo veľkej väčšine prípadov o im dobre známom prostredí: mnohí anglickí aj americkí spisovatelia prednášali na univerzitách literatúru alebo viedli kurzy tzv. tvorivého písania (creative writing). Pre mnohých predstaviteľov univerzitného románu je tak akademické prostredie vlastne jediným prostredím, ktoré dôverne poznajú. A toto bol prípad aj Davida Lodgea, ktorý väčšinu života prednášal literatúru na univerzite v Birminghame.

4 Univerzita u Davida Lodgea

Odborne sa Lodge špecializoval najmä na teoretické štúdium románu, pričom sa snažil kombinovať teóriu s rozbormi konkrétnych textov. Za svoje literárno-teoretické práce si minimálne na britských ostrovoch vyslúžil uznanie, ale za svetový ohlas vďačí najmä svojej literárnej tvorbe románopisca a scenáristu. Ladislav Nagy na margo Lodgeových románov konštatuje: „Lodge je

vznáním i praxí 'realista' a s obľobou prohlašuje, že píše romány, o nichž Roland Barthes tvrdil, že už nejsou možné" (Nagy, 2003, online).

Prvými románmi Lodgea sú *The Picturegoers* (Návštevníci kina, 1960) a *Ginger, You're Barmy* (Ryšavec, si blázon, 1962). Druhé z diel vzniklo z Lodgeovho znechutenia vojenskou službou. K prvému obdobiu písania románov možno ešte zaradiť *Out of the Shelter* (Prázdniny v Heidelbergu – český preklad, 1970), čo je čiastočne autobiografický román nadväzujúci na Lodgeovu detskú skúsenosť s druhou svetovou vojnou.

Teoretici sa zhodujú, že v prvých troch románoch sa Lodge snaží nadviazať na vážnu, realistickú prózu, ale túto pozíciu čoskoro opúšťa a románom *Pád britského múzea* (1964) určuje smerovanie všetkých ďalších textov. Pod vplyvom Jamesa Joycea a jeho *Odysea* Lodge v *Páde britského múzea* opisuje jeden deň v živote Adama Applebya (v mene hrdinu Adam a anglické apple – jablko konotuje prvého človeka v rajskej záhrade), mladého katolíka a postgraduálneho študenta anglickej literatúry, ktorý sa borí s finančnými problémami a starosťou ako užiť rodinu a v dôsledku výhrad k antikoncepcii sa desí toho, že manželka je štvrtýkrát tehotná. V románe Lodge využil parodizáciu štýlov románopiscov, ktorých čítal počas štúdií (V. Woolfová, J. Joyce, D. H. Lawrence, F. Kafka, C. P. Snow, H. James, J. Conrad či G. Green) a tak už tu sa (často komická) intertextualita stáva jednou z charakteristík, ktoré budú pre Lodgea typické aj v ďalších prácach. Jedna zo scén odohrávajúca sa pri vstupe hlavného hrdinu do múzea nápadne pripomína Kafku situačne (problémy s komplikovanou a absurdnou byrokratickou štruktúrou inštitúcie) aj jazykovo (Nagy, 21. 4. 2003, online). Hliský (1992, s. 115) v tomto zmysle chápe parodizáciu u Lodgea nie len ako vtípné napodobňovanie štýlu iných autorov, ale podľa neho sa stáva základným stavebným princípom jeho prózy a často dokonca akousi literárnou psychoterapiou. Hliský ďalej cituje (tamtiež) rozhovor autora s Bernardom Bergonzim, v ktorom Lodge upozornil, že hlavný zdroj paródie v tejto knihe spočíva v tom, ako jej hrdina prežíva literatúru tak silno, že sa mu nemôže prihodiť nič, čo by už niekedy nezachytil nejaký majster modernej prózy. Zodpovedá to situácii mladého prozaika, ktorý je fascinovaný a niekedy rozladený skutočnosťou, že všetko už bolo povedané, a väčšinou lepšie, ako to dokáže on sám.

V románe *How Far Can You Go?* (Ako ďaleko môžete zísť?, 1980) sleduje autor životný príbeh desiatich mladých katolíkov počas dvadsiatich piatich rokov ich života počínajúc univerzitným štúdiom. Dramatické zmeny v cirkvi a vzťah k iným vierovyznaniam sú mapované cez životy a skúsenosti hlavných postáv, ktoré sa pokúšajú zladit' svoje sexuálne potreby s cirkevným presvedčením. Názov románu je parodizáciou moralistickej príručky *Ako ďaleko môžete zísť vo vzťahu k opačnému pohlaviu*, v príručke katolícky kňaz odpovedá: tak ďaleko, aby ste o tom bez hanby mohli rozprávať svojej babičke (Hliský, 1992, s. 116). V románe sa mieša čas historický (premiéra divadelnej hry *Pasca na myši* Agathy Christie, zdolanie Mount Everestu a pod.) s erotickým časom hlavných postáv.

V troch univerzitných románoch sa Lodge popri spomínaných témach zaoberá aj teóriou a vedeckými závermi. V *Profesorskej rošáde* sa Moriss Zapp usiluje o definitívnu interpretáciu Austenovej diela, autor však tematizuje aj teóriu a prax módného predmetu tvorivé písanie (creative writing), či problém absencie profesijnej špecializácie u britského profesora Phillipa Swallowa; v románe *Svet je malý* Moriss Zapp upustí od pokusov o konečnú interpretáciu Austenovej a prichádza s komunikačnou teóriou literatúry založenou na princípe „every decoding is another encoding“ (každé dekódovanie je ďalšie kódovanie), interpretáciu literárneho diela porovnáva so striptízom (postupné odd'ahovanie konečného odhalenia), Lodge aj tu „pracuje“ so štrukturalizmom; v *Peknej práci* sa do centra autorovej pozornosti dostáva viktoriánsky sociálny román, feminizmus a iné. Parodizácia teórie vychádza primárne z parodizácie pomerov na západných univerzitách 70. – 90. rokov minulého storočia, Lodge „teoretické problémy neřeší přímo

v jazyce románu, ničméně prostřednictvím pronikavé satiry postihuje jednotlivé aspekty dominantní módy v literárně-teoretických studiích velmi kriticky... Lodgeova satira jde však tak hluboko proto, že není motivována jednoduše nějakým primitivním odporem ke komplikovanějšímu přemýšlení o literatuře. Na kontinentu toto není časté, a díky vlivu ruského formalismu a věhlasné pražské školy i u nás existuje povědomí o teoretických problémech literatury, nicméně v Anglii jde, anebo donedávna šlo, o jev poměrně frekventovaný: jakékoliv hlubší uvažování o literatuře je a priori odmítáno s tím, že jde o výmysly, které nemají s literaturou co do činění. A právě takovému postoji je David Lodge velice vzdálen“ (Nagy, 21. 4. 2003, online).

Ďalšou charakteristickou črtou Lodgeových textov je, že dokáže v skratke vystihnúť jadro určitých spoločenských fenoménov, aj keď (ako sám prízvukuje) realistický opis doby nie je jeho cieľom a v románoch trvá na uvedení zmienky o tom, že hocijako podobné by sa miesta alebo postavy románov mohli zdať so skutočnosťou, ide vždy len o fikciu. Jednu z tematických rovín ale napriek tomu poväčšine predstavuje spoločnosť a kultúra miesta, v ktorom sa román odohráva: v *Profesorskej rošáde* je to Británia a USA 60. rokov, v románe *Svet je malý* prvé prejavy „globalizácie“, v *Peknej práci* thatcherovská Británia, v *Terapii* a v novele *Pravda niekedy bolí* súčasná moc médií, honba za senzáciami a pod.

Počas pôsobenia na Birminghamskej univerzite sa Lodgeovi podarilo „hostovať“ v rokoch 1969 – 1970 v USA na Kalifornskej univerzite v Berkeley. Aj z tejto skúsenosti čerpá námet pre prvý univerzitný román *Profesorská rošáda*, ktorý Umberto Eco v predslove k francúzskemu prekladu označil za jeden z najkomickejších románov 20. storočia. V románe si uťahuje s vlastného akademického prostredia, kde sa profesori skrývajú za teórie o vonkajšom svete, ktoré nikdy na vlastnej koži nevykúšali (ako príklad môže poslúžiť Moriss Zapp, americký odborník na Jane Austenovú, ktorý Britániu nikdy nenavštívil, ale práve tento fakt považoval za pozitívum pre vlastné „objektívne“ skúmanie jej diela. Príznačne vyznieva aj fakt, že Zapp „posadnutý“ Austenovou pomenoval vlastné deti – dvojčky podľa hlavných postáv jej knihy *Pýcha a predsudok* – Elizabeth a Darcy). Podobne Lodge paroduje situáciu, kedy niektorí teoretici dokážu analyzovať literárne dielo bez toho, aby ho čítali (profesor Swallow vymyslí spoločenskú hru, ktorú nazve „Poníženie“ a hráči v nej získavajú body za priznané neprečítané diela veľikánov, čím sa často dostávajú do rozporu s vlastným egom: priznám nevedomosť a vyhrám, alebo prehrám, no aspoň budem pôsobiť sčítaným dojomom).

Dej sa rozvíja okolo postáv dvoch spomínaných profesorov, decentného a nesebavedomého Philipa Swallowa z Anglicka a jeho pravého opaku – Morissa Zappa, uznávaného živiálneho odborníka zo Spojených štátov. Zapp pracuje na štátnej univerzite Euphoria, čo je vlastne mierne prestrojená Berkley z Lodgeovho pobytu v USA a Swallow pôsobí na univerzite v Rummidge, ktorá je vnímaná ako Lodgeov imaginárny Birmingham. Zapp a Swallow si na pol roka vymenia akademické funkcie, autá, domy a dokonca aj manželky. Táto na pohľad jednoduchá dejová kostra Lodgeovi slúži ako podklad pre mnohé iné témy: Británia a Spojené štáty v kultúrnej komparácii (niekedy aj stereotypnej), revolúcia hippie a sexuálna revolúcia v 60. rokoch, literárna veda a úloha knihy v modernej dobe, manželstvo a kríza stredného veku, začiatky feministického hnutia a katolicizmus.

Lodge sám svoj román v úvode nazýva „duplexnou kronikou“. „Výrazom ‘duplexný’, ktorý bežne znamená ‘dvojitý’, sa v žargóne elektrickej telegrafie označujú systémy, v ktorých sa správy vysielajú súčasne v opačných smeroch... Predstavte si teda, že každý z týchto profesorov anglickej literatúry... je spojený so svojou domovinou... [a] keď obaja naši muži pristanú každý na území toho druhého... všetky záchvevy, ktoré vyšle do svojho rodného prostredia jeden, pocíti ten druhý a naopak, takže do vysielачa sa vrátia mierne pozmenené reakciou druhej strany“ (Lodge, 2004, s. 6). Čitateľ potom, ako to metaforicky vystihla Johana Labanczová (2009, online), „nazerá cez rameno tu americkému, tu britskému hostujúcemu profesorovi“ a keď pristáva Swallowove lietadlo v Euphorii, v rovnakom

momente pristáva aj lietadlo Zappa v Londýne; v rovnakom momente sa muži zoznámia s manželkou toho druhého; paralelne vstúpia na pôdu hostiteľskej univerzity; v rovnakom čase vstúpia do večerného podniku; v lietadle sa obaja stretávajú so svojimi študentmi a podobne, hoci každý z nich sa k udalostiam stavia spôsobom sebe vlastným, pod vplyvom povahy, kultúry, výchovy. Na princípe odlišných prístupov k viac-menej podobným skúsenostiam je vystavaný celý dej.

Uvedená juxtaopozícia je len jedným zo spôsobov, ktorými Lodge dynamizuje vzťah „formy a obsahu“, významu a tvaru. Ďalším príkladom môže byť časť, keď má Swallow učiť v Amerike predmet *Praktická románová tvorba* a požiadava manželku, aby mu poslala istú „tretotriednu“ príručku o tom, ako napísať román a ako prvé, čo sa Swallow v príručke dočíta, je varovanie pred prílišným odbočovaním do minulosti. Upozornenie ale prichádza v mieste, ktorému množstvo takýchto odbočiek predchádzalo. Celá jedna kapitola je ďalej písaná vo forme listov, iná vo forme novinových výstrižkov a citátov, záver knihy zas formou filmového scenára, kedy postavy diskutujú o konci literárneho diela všeobecne. Lodge ich prostredníctvom porovnáva film s literatúrou: „V duchu sa pripravujete na zakončenie románu. Pri čítaní si uvedomujete, že v knihe zostávajú už len zo dve stránky, a pripravíte sa, že ju zatvoríte. Ale pri filme to neviete... nijako sa nedá predpokladať, ktorý záber bude posledný... PHILIP pokrčí plecami. Kamera zastane a uprostred tohto gesta ho umŕtvi [koniec knihy]“ (Lodge, 2004, s. 249). Aj formou záveru románu Lodge odporuje vlastným postavám, keď odmieta radikálne vymedziť hranice medzi literárnym textom a inými neliterárnymi médiami.

Popri parodizácii v románe do značnej miery využíva aj alegorizáciu. Postavy profesorov, ich vzdelanie a postoje symbolizujú fakticky národné vzdelávacie systémy. Robin Dempsey, mladý kolega v Británii, alebo podobne Karl Kroop v Amerike, zas predstavujú nové prístupy, ktoré sa snažia v zaužívaných štruktúrach presadiť. Guvernérom štátu Euphoria je bývalý filmový herec Ronald Duck (v druhej polovici 60. rokov bol guvernérom Kalifornie Ronald Reagan, ktorý začínal ako herec a túto „tradíciu“ konečne potvrdzuje aj ďalší guvernér Arnold Schwarzenegger). Mladá Írka Bernadette, ktorá na rozdiel od pokornej menovkyne – sv. Bernadete Soubirousevej – listuje v Playboji, alegorizuje zmeny v cirkvi spojené s vnímaním telesnosti.

Dichotómiu vôbec Lodge zjavne obľubuje. Buď sa jedná o spomínanú formu a obsah, skutočnosť a realitu, dve protikladné kultúry, dva protikladné charaktery (Zappa charakterizuje túžba po jasných a definitívnych odpovediach, Swallowa očarili možnosti skrývajúce sa za premyslenou otázkou), alebo spojenie „vysokého“ a „nízkeho“ jazyka, „vysokých“ a „nízkych“ reakcií postáv, „vysokých“ a „nízkych“ tém (v románe *Svet je malý* porovnáva interpretáciu literárneho textu so striptízom, v *Správach z raja* turistiku s náboženstvom, v *Peknej práci* je to akademická obec verzus priemysel a podobne).

Svet je malý: akademická romanca je komický román vystavaný o dosiahnutí akademických ambícií – a znovu sa v ňom objavujú hrdinovia z predchádzajúceho diela Zappa a Swallow. Román parodizuje stredovekú rytiersku romanca (čo naznačuje aj podtitul románu), no cieľom „rytierskeho“ ťaženia je funkcia predsedu sekcie literárnej kritiky pri Unesco. Táto pozícia ponúka vysoké štípéndium a prestíž a nenesie so sebou nijaké akademické povinnosti, čo možno chápať ako akýsi novodobý akademický „svätý grál“. Moderní pútnici – akademici cestujú po svete a zúčastňujú sa medzinárodných konferencií. Druhú líniu románu predstavuje mladý Persse McGarrigle ako rytier ľúbostnej romancy v honbe za ideálom krásy a lásky zosobnenom v Angelike L. Pabstovej (ktorá sa mimochodom na romanca špecializuje) a ironicky stráca nielen doslovné, ale aj intelektuálne panenstvo – keď sa zoznámia s teóriou štrukturalizmu. Komickosť McGarriglovoho panenstva podčiarkuje pozadie Zappovej teórie porovnávania literárnej interpretácie a striptízu a fakt, že sestra-dvojča jeho vyvolenej Angeliky pracuje ako striptízová tanečnica. Sestry vlastne predstavujú

oné dve línie románu: „kolísanie medzi radosťami tela a ducha“ (Hilský, 1992, s. 120), znovu sa tu prejavuje dichotómia „vysokého“ a „nízkeho“, teoretického a praktického, veľkého a malého sveta.

Irónii sa opäť nevyhli ani (stereotypné) vnímania kultúr: Swallow sa (aj) vďaka tvídovému saku a prešedivenej brade pôsobiacim serióznym dojmom stáva vedúcim katedry, Zapp sa venuje joggingu viac pre dojem ako pre vlastné zdravie. Talianska špecialistka v teórii kultúry Fulvia Morganová sama seba považuje za „postštrukturálnu marxistku“, teoreticky sa bije za práva robotníkov a nutnosť revolúcie, ale vonkoncom jej neprekáža vlastný luxus a „buržoázne“ privilégia. Lodge nezostáva nič „dlhý“ ani Francúzom v postave Michela Tardieua či Nemcom v postavách Siegfrieda von Turpitz a Arthura Kingfishera.

Názov románu má viacero významových rovín: svet sa zmenšuje možnosťami dopravy, veľké metropoly sa zdajú byť bližšie, po celom svete sa stretávajú známi na úplne neočakávaných miestach. Na rozdiel od provincializmu *Profesorskej rošády* je tu aj akademické prostredie navonok kozmopolitnejšie, hoci na druhej strane zostáva stále „malým svetom“, kde každý pozná každého. Román je inšpirovaný nielen literatúrou (ako to bolo v predchádzajúcich dielach), ale aj – a najmä – literárnou vedou a kritikou. Ako upozornil Hilský (1992, s. 121), prevládajúci „názor, že literárni kritici jaksí parazitujú na pôvodní literárni tvorbe“ Lodge v románe prevrátil „... a literárni tvorba v ňom zcela zřetelně parazituje na literárni teorii a kritice“.

Posledné dielo trilógie *Pekná práca* je hybridom univerzitného románu a viktoriánskeho sociálneho románu a jadrom sa stáva vnímanie akademického a priemyselného Anglicka počas pôsobenia Margaret Thatcherovej. Román je komickou interpretáciou konfliktu mesta a univerzity, priemyslu a humanitného vzdelania. Dichotómia je tak jedným zo spájajúcich prvkov všetkých troch románov spolu s postavami Swallowa a Zappa. Phillip Swallow sa medzičasom stal dekanom na Rummidgeskej univerzite a Moriss Zapp významne zasiahne do príbehu, keď v závere ponúkne Robyn (hlavnej hrdinke) miesto na univerzite v Euforii. Postupné pochopenie a akceptovanie sa dvoch rozdielnych svetov je personifikované v postavách ľavicovej feministky Robyn Penroseovej (je zaujímavé, že u Lodgea majú marxistky a feministky buď blízko k nymfománii, alebo aspoň pre svoje mužské protipóly predstavujú femme fatale) z univerzity v Rummidge a miestneho „nevzdelaného“ priemyselníka Victora Wilcoxa. Robyn píše dizertáciu o sociálnych (priemyselných) románoch viktoriánskej epochy, ale o priemysle nemá ani poňatia a tak v rámci nového programu spolupráce prichádza do miestnej firmy, kde má sledovať pri práci riaditeľa Wilcoxa, pričom nechýba obligátna milostná zápleтка. Satirický obraz akademického sveta strieda „... chmurný obrázok britského vysokého školství zdecimovaného úspornými opatreniami Margaret Thatcherovej – zato prináša zaujímavý pohľad do zákulisí veľkého priemyselného podniku... Sympatickým rysem románu je... nepriama obrana jistých feministických postojů a feminismu vŭbec – Robyn Penroseová... po vzoru některých románových hrdinek devatenáctého století hladce vítězí... a představa manažera priemyselného podniku, tak beznadějně zamilovaného do feministicky orientované literárni teoretičky, že začne číst romány sester Brotěových či George Eliotové, nepostrádá ironii“ (Hilský, 1992, s. 122).

5 Komika na Lodgeovej univerzite

Často sa možno stretnúť s konštatovaním, že väčšina univerzitných románov je satirickej povahy, nie je to však výlučne satira, ktorá sa v nich objavuje. Všeobecne komickosť a rôzne jej podoby a odtiene možno nájsť na mnohých úrovniach románu a pre Davida Lodgea toto platí azda dvojnásobne. Akokoľvek satirické a parodické Lodgeove romány sú, jedno sa mu uprieť nedá: jeho humor nie je nikdy krutý a surový, naopak, postavy, aj keď popletené a komické, sú vykreslené ľudsky a láskavo, napriek smiechu, úsmevu i úškrnu ich má čitateľ rád.

Lodge v pisateľských začiatkoch nadväzoval na realistický román, túto líniu sa snaží čiastočne udržiavať (aj keď aspoň parodisticky), na britské ostrovy priniesol v teoretických prácach aj románoch myšlienky (post)štrukturalizmu, nemožno však ignorovať ani viaceré postmoderné elementy jeho textov. Z charakteristických prvkov postmoderny, tak ako ich uvádza Ihab Hassan (1987, online), sú pre Lodgea markantné hlavne nasledovné: dôraz na text a intertextualitu na rozdiel od žánru, parodizácia a ironizácia na rozdiel od metafyziky, hra namiesto účelu, participácia namiesto vzdialenosti, kombinácia na rozdiel od selekcie. Rovnako by sme ako o postmoderných a zároveň komických prvkoch mohli hovoriť o Lodgeovej alegorizácii, miešaní historických časov s románovými (napr. v *Ako ďaleko môžete zájsť*), alebo vzájomnom prelínaní románových časov (respektíve dvoch dejových línií a ich chronológie v napr. *Profesorskej rošáde*), stieraní hraníc medzi žánrami, prelínaní nízkeho a vysokého, sakrálneho a profánneho, obyčajného a vznešeného.

Lodgeove knihy sú vtipné, inteligentné, Lodge sa pohráva so slovami, s významami a významovými rovinami, pohráva sa s čitateľom aj s vlastným písaním, mieša seriózne aj banálne, teóriu a prax, vážne aj komické a berie ich s ľahkým nadhľadom a miernou sebaíroniou tak typickými pre britské zmýšľanie. Na relatívne malom priestore zväčša akademického prostredia možno badať viacero diskurzov, témy v románe sa prelínajú, prekrývajú, vzdalujú a znovu stretávajú. Autor zapája viacero štýlov aj subštýlov, používa americkú, britskú, írsku angličtinu. Paroduje, ironizuje, karikuje, usmieva sa, vysmieva aj chápe. Humor používa často a na mnohých úrovniach: na úrovni jazyka, kultúry a kultúrnych stereotypov, literárnych žánrov, dejín filozofie a (literárnej) vedy a histórie, náboženstva a iných.

6 Univerzitný román v slovenskom prostredí

Na Slovensku a v Čechách je David Lodge čitateľsky pomerne obľúbený a aj relatívne často prekladaný a v poslednej dobe vznikajú už aj pôvodné slovenské pokusy o zaradenie žánru univerzitného románu do domácej tvorby. Pre prekladateľa sú Lodgeove diela veľkou výzvou. Do slovenčiny boli zatiaľ preložené iba tri jeho knihy: *Svet je malý* (1992, Bratislava : Danubiapress), *Profesorská rošáda* (2004, Bratislava : Ikar) a *Ako prosím* (2008, Bratislava : Ikar). V Čechách možno nájsť oveľa viac jeho prekladov: *Den skázy v Britském muzeu* (2006, Praha : edícia denníka Lidové noviny), *Zrzku, ty jsi blázen* (1997, Plzeň : Mustang), *Prázdniny v Heidelbergu* (1996, Plzeň : Mustang), *Pravda někdy bolí* (2001, Praha : Academia), *Pravda někdy bolí a jiná erotika* (2001, Praha : Academia), *Hostující profesori* (2008, Praha : Mladá fronta), *Jak se píše román* (2003, Brno : Barrister & Principal), *Profesorské hrátky* (2002, Praha : Academia), *Svět je malý* (2001, Praha : Academia), *Zprávy z ráje* (1996, Praha : Ikar), *Terapie* (1996, Plzeň : Mustang), *Nejtíší trest* (2009, Praha : Mladá fronta).

Odborné slovenské (ale aj české) publikácie ponúkajú pomerne málo odkazov na univerzitný román. Môže to byť spôsobené dvoma navzájom súvisiacimi faktormi: univerzitný román je jednak relatívne novým žánrom a jednak ako žáner angloamerického literárneho prostredia nemal zatiaľ veľmi šancu nájsť na Slovensku svoj domáci ekvivalent, hoci pôvodná domáca tvorba už začína žáner univerzitného románu reflektovať a publikovaných bolo niekoľko kníh. Tibor Žilka (2006, s. 15) vidí tento stav ako prejav jedného zo znakov postmodernej prózy nachádzajúcej svoj odraz v slovenskej literatúre a uvádza niekoľko autorov píšucich texty z univerzitného prostredia: autorská dvojica Eman Erdélyi a Marek Vadas (*Univerzita*, 1996) a Oliver Bakoš (*O učiteľoch a ľudoch*, 1993; *Katedra paupológie*, 2001). V českej tvorbe možno minimálne niektoré prvky univerzitného románu (téma vyučovania, písania a tvorby textu, metatextovosť, aluzívnosť, intelektuálnosť a pod.) nájsť v diele Michala Viewegha (*Výchova dívek v Čechách*, 2004; *Lekce tvůrčího psaní*, 2005) a písaniu diel z univerzitného prostredia sa venuje napríklad aj Milan Kindl.

Článok vznikol v rámci riešenia projektu KEGA č. 084-034UKF-4/2010: Nová koncepcia aditívneho modulu cudzojazyčného vzdelávania: Historicko-kulturologické minimum pre nefilológov.

Literatúra:

- BORECKÝ, Vladimír. 2005. *Imaginace, hra a komika*. Praha : Triton, 2005.
- BURGESS, Anthony. 1974. *English Literature*. Harlow : Longman, 1974.
- DALRYMPLE, Theodore. 2008. The Quivering Upper Lip (The British character: from self-restraint to self-indulgence) In: *City Journal* (online), roč. 18, 2008, č. 4.
http://www.city-journal.org/2008/18_4_otbie-british_character.html
- HASSAN, Ihab. 1987. *Toward a Concept of Postmodernism. The Postmodern Turn*. 1987. (online)
<http://www.mariabuszek.com/kcai/PoMoSeminar/Readings/HssnPomo.pdf>
- HILSKÝ, Martin. 1992. *Současný britský román*. Praha : H&H, 1992.
- KNIGHT, Charles. (16. 5. 2005). Satire and the Academic Novel. In: *The Literary Encyclopedia*. (online) <http://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=1549>
- KOTIAN, Róbert: *Má Boh zmysel pre humor?* rozhovor Róberta Kotiana so Štefanom Lubym, Hospodárske noviny (4. 6. 2008, online) http://hnonline.sk/2-25236070-k00000_d-a7
- LABANCZOVÁ, Johana. (11. 5. 2009, online) *Hostujúci profesori – univerzitní román Davida Lodge* (recenzia [David Lodge: *Hostujúci profesori*, z anglického originálu *Changing Places* preložil Antonín Přidal, Praha : Mladá fronta, 2008]).
<http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=24323>
- LODGE, David. 1993. *A David Lodge Trilogy. Changing Places, Small World, Nice Work*. Penguin Books, 1993.
- LODGE, David. 2004. *Profesorská rošáda*. Bratislava : Ikar, 2004.
- NAGY, Ladislav. (21. 4. 2003, online). *David Lodge, literárni kritik, spisovateľ a žurnalista*.
<http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=14257>
- NAGY, Ladislav. (25. 5. 2003, online) *David Lodge – The Practice of Writing*. [David Lodge o psaní (recenze paperbackového vydání Lodgeovy knihy *The Practice of Writing*, Penguin, 340 s.), <http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=12635>
- NÚNNING, Ansgar (ed.). 2006. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno : Host, 2006.
- ŽILKA, Tibor. 2006. *Vademecum poetiky*. Nitra : FF UKF, 2006.

Adresa autorky:

Martina Macúchová
Jazykové centrum
Filozofická fakulta
Univerzita Konštantína Filozofa
Hodžova 1
949 01 Nitra
Slovenská republika
email: mmacuchova@ukf.sk

KOMIKA VONNEGUTOVY SNÍDANĚ ŠAMPIONŮ

Martin Malenovský, ČR

Katedra českého jazyka a literatury, Pedagogická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci, ČR

Abstract:

In the entry we deal with the form of the comic in Kurt Vonnegut's work; in wide range of the American author's books we focus on the novel called Breakfast of Champions from 1973. This book is typical for its writer's style and it represents a milestone of his work as a peak of humoristic line within his work.

Klíčové slová:

Kurt Vonnegut jr.; Snídaně šampionů; americká literatura; komika v literatuře

Úvod

V našem příspěvku se zabýváme podobou komiky v díle amerického spisovatele Kurta Vonneguta, konkrétně v jeho románu *Snídaně šampionů* z roku 1973. Tato pro autora typická a zároveň přelomová kniha představuje dle našeho názoru vrchol humoristické linie celého Vonnegutova díla.

Podrobnost bude věnována pozici Vonnegutových děl v rámci literárních žánrů. Všimneme si okolností, které provázely vznik románu *Snídaně šampionů*. Zhodnotíme hlavní postavu tohoto románu – Kilgora Trouta a vysvětlíme její vztah k osobě Kurta Vonneguta. V závěrečné části se budeme zabývat nejvýraznějšími prvky utvářejícími komiku románu *Snídaně šampionů*.

1 Kurt Vonnegut – mezi sci-fi, kritikou a komikou

Jméno amerického spisovatele Kurta Vonneguta (1922 – 2007) může u některých čtenářů vyvolat asociace k literárnímu žánru science fiction. Vonnegut je ale podle nás především sociální kritik, satirik a bytostný humorista. Právě komika je mu prostředkem šířavé společenské satiry, která se vine autorovým celoživotním dílem (srov. Malenovský, 2010).

Stejný názor v tomto ohledu zastává také Petr Zelenka, autor první (a dosud jediné) monografie věnované dílu Kurta Vonneguta, která vyšla v českém jazyce: „Vonnegut je často označován jako autor sci-fi, ale většina kritiků cítí, že je něco v nepořádku. Říkají, že Vonnegut je blíže střednímu proudu literatury. Rozdíl mezi Vonnegutem a autory klasické sci-fi je nepochybně v tom, že KV je svou podstatou kazatel, moralista, šířitel poselství a orientuje se primárně ne na technické nápady, ale na lidské bytosti. Ovšem stejně jako science fiction se i KV zajímá o to, jak technika a věda mění tvář světa“ (Zelenka, 1992, s. 111).

Podobně jako autor tohoto příspěvku chápe Zelenka Vonnegutovu literární formu pouze jako metodu k dosažení komického účinku spojeného se společenskou satirou: „Vonnegutův problém stejně jako problém ostatních autorů je totiž upoutat naši pozornost. Satirikové často vyřešili tuto potíž tím, že nabídli čtenářům to, co vyžadoval jejich současný vkus. Cervantes například napsal Dona Quijota ve formě cestopisného románu, který se ve své době těšil velké oblibě. Vonnegut užívá stejnou techniku tím, že používá populární formy fikce našich dnů: science fiction, pornografii, komiks a to vše střídá neuvěřitelnou rychlostí jako bychom přepínali programy na televizním přijímači“ (Zelenka, 1992, s. 114).

Pro doložení našich názorů uvádíme ukázkou z románu *Snídaně šampionů*. Jde o jednu z mnoha vložených vědeckofantastických povídek hlavní postavy Kilgora Trouta, které nalezneme ve většině autorových próz:

„Napsal například (Kilgore Trout, pozn. M. M.) román o pozemšťanovi jménem Delmore Skag, starém mládenci, který žil obklopen rodinami se strašnou spoustou dětí. A Skag byl vědec a objevil způsob, jak se rozmnožit ve slepičí polévce. Seřezal si žiletkou živé buňky z dlaně pravé ruky, vmíchal je do polévky a vystavil polévku kosmickému záření. Z buněk se staly děti, které vypadaly ve všem všudy jako Delmore Skag. Zakrátko měl Delmore několik dětí denně a zval k sobě sousedy, aby s ním sdíleli jeho pýchu a štěstí. Pořádal masové křty až sta dítek najednou. Proslul jako rodinný člověk [...] Skag doufal, že svoji zemi přiměje k vydání zákonů proti přehnaně velkým rodinám, ale legislativní a soudní orgány odmítaly řešit problém zpříma. Místo toho schválily přísné zákony proti vlastnictví slepičí polévky svobodnými osobami.“

(Vonnegut, 1981, s. 26 – 27)

Z uvedené ukázky dle našeho názoru jasně vyplývá, že Vonnegutovi nejde v první řadě o tvorbu sci-fi, k tomuto žánru je citovaný text naopak znevažující. Autor skutečně využívá prvků vědeckofantastické literatury, nicméně jen jako literárních rekvizit a kulis, které mají umocnit absurdní vyznění situací „reálného“ světa, vedle nichž se ve Vonnegutových knihách objevují (srov. Zelenka, 1992).

2 Snídaně šampionů

Humor a komiku, nebo alespoň jejich prvky, nalezneme v celém autorově díle. Pro analýzu jejich podoby u Kurta Vonneguta by proto bylo možné vyjít z kterékoliv jeho prózy. Některé k oblasti komiky odkazují již svým názvem. Např. román *Groteska* (1976), k jehož vzniku autora inspirovala dvojice komiků Laurel a Hardy. V našem příspěvku jsme se nicméně rozhodli k analýze románu *Snídaně šampionů* (1973), který považujeme za emblematickou ukázkou Vonnegutovy tvorby a za vrchol humoristické linie celého jeho literárního díla.

Próza je v kontextu autorovy tvorby jako celku v jistém ohledu zároveň přelomová. Autor ji píše v době blížících se padesátin, a pojal ji proto jako román bilanční. O okolnostech vzniku *Snídaně šampionů*, které sami o sobě nepostrádají prvky komična, píše autor přímo v úvodních pasážích románu:

„Co si o téhle své knížce myslím? Je mi z ní šoufl, ale mně je šoufl nad každou mou knížkou [...] Tahle knížka je mým dárkem sobě k padesátinám. Připadám si, jako bych překračoval hřeben střechy – mám za sebou výstup do jednoho svahu [...] Myslím, že se snažím vyčistit hlavu od všeho harampádí, které se tam naschránilo [...] Vyhazuju taky postavy z mých dřívějších knih. Nehodlám provozovat další loutková představení [...] A tak je tahle kniha chodníkem posetým harampádím, brakem, který hážu přes rameno...“

(Vonnegut, 1981, s. 13 – 14)

Technicky vyřešil autor zmíněné vyrovnávání se se svými dosavadními postavami v románu tak, že je sezval na umělecký festival do zapadlého městečka Midland City, kde naplánoval jejich vzájemnou konfrontaci.

3 Kilgore Trout

Hlavní postavou mnoha Vonnegutových knih je nepříliš úspěšný autor vědeckofantastických příběhů Kilgore Trout. Trout plní roli Vonnegutova tragikomického alter ega, prostřednictvím něj často tlumočí autor vlastní názory.

Podíváme-li se na vzájemný vztah Kurta Vonneguta (autora a vypravěče v jedné osobě) a Kilgore Trouta, máme možnost vidět ironicky shovívavý postoj stvořitele ke stvořenému. Vonnegut se s oblibou prezentuje v roli božstva, které tvoří a směřuje své postavy: „*Obdařil jsem ho životem, který nebyl k životu, ale obdařil jsem ho také železnou vůlí žít. Tohle byla na planetě Zemi běžná kombinace*“ (Vonnegut, 1981, s. 63) nebo: „*Jako většina vědeckofantastických spisovatelů nevěděl (Trout, pozn. M. M.) o vědě takřka zhola nic*“ (Vonnegut, 1981, s. 187). Ironizaci hlavní postavy, která je současně autorovým alter egem, můžeme rovněž chápat jako Vonnegutovu sebeironii.

K nepříliš obvyklé situaci komicky paradoxního ladění dochází tehdy, když autor naruší iluzi svébytného, uzavřeného literárního prostoru a jako deus ex machina sestupuje do děje románu, aby se střetl se svými stvořenými postavami:

„Trout si uvědomoval i mě, to málo, co ze mne viděl. Znepokojoval jsem ho ještě víc než Dwayne. To bylo tím: Trout byl jedinou mnou stvořenou postavou, která měla sdostatek představitivosti, aby pojala podezření, že může být výplodem jiné lidské bytosti. Hovořil o téhle možnosti několikrát se svým papouškem. Řekl například: ‚Namou duši, Bille, všechno mě přesvědčuje o tom, že jsem knižní postavou, které její autor předurčil věčné utrpení.‘“

(Vonnegut, 1981, s. 189)

Zápletka se dále stupňuje do té míry, že dojde dokonce k přímému rozhovoru mezi autorem a smyšlenou postavou: „*‚Pane Troute,‘ řekl jsem z neosvětleného vnitřku vozu, ‚nemáte se čeho bát. Přináším vám samé radostné zvěsti.‘ Nabýval dechu jen pomalu, takže zpočátku příliš hovorný nebyl. ‚Vy – vy taky – patříte – k uměleckému festivalu?‘ řekl. Koulel a koulel očima. ‚Já patřím k festivalu všeho,‘ odpověděl jsem... ‚Pane Troute,‘ řekl jsem. ‚Jsem spisovatel a stvořil jsem vás pro potřeby svých knih.‘ ‚Co prosím?‘ řekl. ‚Jsem váš Stvořitel,‘ řekl jsem. ‚Právě se nacházíte uprostřed knihy – vlastně už skoro na konci!‘“ (Vonnegut, 1981, s. 227). V uvedené ukázce se dostáváme na samou hranici umělecké schizofrenie.*

4 Vonnegut a Universal Pictures

Humornou zápletku z předchozí kapitoly „zinscenoval“ Kurt Vonnegut. K neméně humornému vypořádávání se Vonneguta s Troutem došlo ale také v oblasti metaliterární, totiž ve skutečném světě. Její režii obstaral v tomto případě mechanismus volného trhu. Okolnost filmového zpracování románu *Snídaně šampionů* uvádí Petr Zelenka: „Když mluvím [...] o imaginární postavě spisovatele vědeckofantastických románů Kilgore Trouta, musím zmínit Vonnegutovu zkušenost s Universal Pictures: Když Vonnegut prodal Jatka Universalu, obsahoval text samozřejmě i místa, kde figuroval Kilgore Trout. Když se Vonnegut rozhodl prodat svou další knihu, *Snídaně šampionů*, pro filmové zpracování, – a v této knížce je Trout téměř hlavní postavou – zjistil, že musí získat zpět svá práva na tuto postavu... Po dlouhém smlouvání musel zaplatit za sovu oblíbenou postavu patnáct set dolarů“ (Zelenka, 1992, s. 115). Na výsledku nic nezměnila ani okolnost, že Kilgore Trout ve filmové verzi *Jatek č. 5* vůbec nefiguruje.

5 Podoby komiky v knize

V následující části se zaměříme na nejvýraznější prvky utvářející humor a komiku Vonnegutova románu *Snídaně šampionů*. Pozornost budeme věnovat ilustracím, členění textu a ironii jako

základnímu vyjadřovacímu prostředku, kterým autor popisuje události, prostředí a postavy této knihy.

5.1 Ilustrace

Vonnegutův román *Snídaně Šampionů* má výlučné postavení také díky užívání ilustrací. Jde o autorovy vlastní naivistické kresby, které mají provokovat a iritovat svou triviálností. Vedle komiky situační a jazykové zastupují v knize komiku vizuální. Představují komiksový prvek románu.

5.2 Členění textu

Výrazně motivované je členění textu knihy. Román sestává z drobných zkazek s rozsahem v řádu odstavců, někdy pouze vět. Sám Vonnegut k tomu uvádí: „Moje knihy jsou v podstatě mozaiky složené z bezpočtu drobných malých částí, a každá část je vtip“ (Zelenka, 1992, s. 14). Krátké úseky plní úlohu v celku románu, ale zároveň představují do značné míry autonomní výpovědi. Nejčastěji se jedná o stručný vypointovaný příběh anekdotického charakteru.

5.3 Autorova práce s absurditou a ironií

Dle Vladimíra Boreckého patří mezi základní rysy komiky následující: ironie, humor, absurdita a naivita (Borecký, 2000). Zhodnotíme-li dle této taxonomie Vonnegutovu *Snídaně šampionů*, shledáváme jako nejčastěji užívané mody komiky absurditu a ironii. Absurdity autor využívá nejčastěji v souvislosti s vloženými vědeckofantastickými povídkami Kilgora Trouta (viz kapitola 3 našeho textu). Ad absurdum rovněž dovádí Vonnegut dějové zápletky.

Jinak k nejčastěji zastoupeným podobám komiky patří užívání ironie, potažmo sarkasmu. Vonnegutovi je vlastní ironické nazírání děje, prostředí i postav (ironický postoj k postavě Kilgora Trouta viz kapitola 4). Autor často atakuje tabuizovaná témata, jeho dehonestáčnímu komentáři se nevyhnují ani „posvátná“ témata jako americká státní hymna, vlajka atd. Ne náhodou byl Vonnegut označen za nepřitele „amerického smýšlení o Americe“:

„Ve vesmíru žil celý kvadrilión národů, ale národ, k němuž patřili Dwayne Hoover a Kilgore Trout, byl jediný, jehož národní hymna byla blábolem prošpikovaným otazníky“ (Vonnegut, 1981, s. 16).
Nebo: „Heslo národa Dwayna Hoovera a Kilgora Trouta, které v řeči, kterou už nikdo nemluvil, znamenalo Z mnohých jedno, znělo takhle: ‚E pluribus unum‘“ (Vonnegut, 1981, s. 17).

Rodinné kořeny Kurta Vonneguta bychom našli v Německu, do Spojených států amerických se jeho rodiče přestěhovali nedlouho před spisovatelovým narozením. Zřejmě právě díky tomuto si autor zachoval střízlivý nadhled, který mu umožnil v plném světle vidět a pojmenovat nedostatky americké společnosti a kriticky je zhodnotit: „Některé z těchto nesmyslů však byly škodlivé, neboť zakrývaly velké zločiny. Tak například učitelé dětí ve Spojených státech amerických psali znova a znova na tabule následující datum a vyžadovali na dětech, aby si je s pýchou a radostí vštěpovaly do hlavy: 1492. Učitelé dětem říkali, že v tomto roce byl jejich světadíl objeven lidskými bytostmi. Ve skutečnosti už v roce 1492 žily v tomto světadílu milióny lidských bytostí plným a tvořivým životem. Byl to prostě rok, kdy je začali šidit, okrádat a zabíjet mořští piráti“ (Vonnegut, 1981, s. 19).

Terčem sžíravé ironie se stává také sama literatura: „Jak se blížily mé padesáté narozeniny, vyvolávala ve mně idiotská rozhodnutí mých krajanů čím dál větší vztek a zmatek. A pak jsem je náhle začal litovat, neboť jsem pochopil, že jejich nechutné chování s tak nechutnými následky má zcela nevinnou a přirozenou příčinu: dělali co mohli, aby žili jako smyšlení lidé z knih. Tohle byl například důvod, proč Američané tak často zabíjeli jeden druhého ze střelných zbraní: byl to pohodlný literární prostředek, jak ukončit povídku nebo román. Proč vláda zacházela s tolika Američany, jako by jejich životy byly stejně nahraditelné jako papírové kapesníčky? Protože právě takhle autoři ve svých smyšlených příbězích běžně zacházeli se statisty“ (Vonnegut, 1981, s. 166).

Závěr

Vonnegutovo dílo patří k vrcholům americké humoristické tvorby. Nabízí značné množství literárního materiálu vhodného k analýze podob komiky. V našem případě jsme věnovali pozornost především kultovnímu románu *Snídaně šampionů*. Všimli jsme si nejen způsobů, kterými Vonnegut dosahuje komického účinku, ale také komickým okolnostem, které provázeli vznik této knihy nebo které vyvstaly po jejím dokončení.

Příspěvek vznikl za podpory specifického výzkumu Univerzity Palackého v Olomouci v rámci zpracování projektu *Aplikace moderních edukačních trendů do studia literatury pro děti a mládež se zaměřením na podporu multikulturní výchovy* (Pdf_2010_049).

Literatúra:

BORECKÝ, Vladimír. 2000. *Teorie komiky*. Praha : Hynek, 2000. 210 s. ISBN 80-86202-65-8

MALENOVSKÝ, Martin. 2010. Konzervy pro kočky a New York Times. In: *Deník Referendum* [online]. [cit. 2010-8-18]. Dostupné z <http://www.denikreferendum.cz/clanek/5423-konzervy-pro-kocky-a-new-york-times>.

VONNEGUT, Kurt jr. 1981. *Snídaně šampionů*. Praha : Odeon, 1981. 238 s.

ZELENKA, Petr. 1992. *Nové náboženství Kurta Vonneguta*. Praha : H&H, 1992. 163 s. ISBN 80-85467-76-3

Adresa autora:

Martin Malenovský
Katedra českého jazyka a literatury
Pedagogická fakulta
Univerzita Palackého
Žižkovo nám. 5
771 40 Olomouc
Česká republika
email: MartinMalenovsky@seznam.cz

OSTNE HUMORU TOMA ROBBINSA

Jana Waldnerová, SR

Jazykové centrum, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, SR

Abstract:

Tim Robbins is one of the most extraordinary contemporary American writers. His all ten novels share certain common features and kind of humour. The following article refers to three novels of his, describes their similarities (intercultural references, sophisticated language, absurd, unrealistic stories, lists in the novel discourse, unique kind of humour and its source, which comes from absence of great stories). The main focus is on humour and the way of its production in the aforementioned novels.

Kľúčové slová:

román; humor; postavy; epizodickosť; vtip

V záplave súčasných amerických spisovateľov patrí Tom Robbins bezpochyby k najoriginálnejším osobnostiam. Úspech mu priniesol už prvý román *Ďalší dálniční atrakce* (Another roadside attraction) publikovaný v roku 1971. Robbins píše svoje diela pomaly, jednotlivé vety cibí do dokonalosti a pomalosť predpokladá aj u svojho čitateľa, lebo iba dostatok času mu umožní odhaliť význam jednotlivých spojení, predstaviť si vykreslené obrazy, pochopiť paradoxy, vtipy a hry, ktorými texty prekypujú. Robbins si svojho čitateľa trpezlivo testuje, pripravuje, často prekvapuje, aby tých najvernejších a najvytrvalejších odmenil bohapustým vtipom a zábavou. Jeho uvravenosť predpokladá diskurzívneho čitateľa, lebo iba ten je schopný identifikovať, oceniť, dokonca si vychutnať myšlienky vložené do záplavy interkultúrnych odkazov, filozofovania a zoznamov, ktoré sú už neodmysliteľnou súčasťou robbinsonovských absurdných príbehov, kde aj protagonisti podávajú dôkaz o autorových výnimočných tvorivých schopnostiach, a napokon pomáhajú pochopiť autorov jedinečný humor. V rozhovore publikovanom v *January Magazine* autor hovorí:

„Okrem iných vecí sa snažím miešať fantáziu, spiritualitu, sexualitu, humor a poéziu v kombináciách, v akých ich nikto nikdy v literatúre nevidel. Dúfam, že keď čitateľ alebo čitateľka dočíta jednu z mojich kníh, ak ju naozaj dočíta, bude v stave, v akom by bol po Felliniho filme alebo po koncerte Grateful Dead. Čo je, povedal by som, ako keby narazili na mohutnú vlnu nepotlačiteľnej a nepredvídateľnej životnej sily, čím by sa prebudila ich schopnosť čudovať sa a vzrástli by aj všetky ich možnosti“¹ (prel. autorka).

Robbinsov rukopis je naozaj jedinečný, ťažko ho k niekomu prirovnáť, snáď iba niektoré z mnohých znakov, ktorými sa vyznačujú jeho romány, by mohli do istej miery prezrádať inšpiráciu alebo spoločnú vlnovú dĺžku s Gorom Vidalom a Thomasom Pynchonom. V prípade Vidala výlučne s jeho experimentálnymi románmi (*Duluth, Priamy prenos z Golgoty*). Tak ako Vidal, aj Robbins pri tvorbe siaha hlboko do histórie, filozofie, rôznych náboženstiev a z tejto bohatej zásobárne si vyberá postavy, udalosti, rituály, čokoľvek sa mu zapáči, aby to použil podľa vlastných potrieb,

¹ „What I try to do, among other things, is to mix fantasy and spirituality, sexuality, humour and poetry in combinations that have never quite been seen before in literature. And I guess when a reader finishes one of my books – provided the reader does finish the book – I would like for him or her to be in the state that they would be in after a Fellini film or a Grateful Dead concert. Which is to say that they've encountered the life force in a large, irrepressible and unpredictable way and as a result their sense of wonder has been awakened and all of their possibilities have been expanded“ (Richards, L., *January Magazine*, June 2000).

pretvoril, modifikoval alebo upravil. S Pynchonovým písaním ho zblížiže istá urozprávanosť a dôraz na sofistikovaný vtipný jazyk naratívu.

Počas svojej autorskej existencie Robbins napísal desať románov (u nás dostupné iba v českom preklade), poznačených charakteristickým absurdným humorom a iróniou a aj ďalšími spoločnými črtami autorovej poetiky).

1 Postavy

Postavy Robbinsových románov nie sú väčšinou obyčajní ľudia, ale excentrickí vydedenci, obdarení nejakou zvláštnou vlastnosťou, črtou, zvykom. V románe *Když se z teplých krajů vracejí rozpálení invalidé* (Fierce Invalids Home From Hot Climates 2000) sa Switters, agent CIA, zaoberá lingvistikou, večer si číta z Joyceovho románu *Plačky nad Finnigenem* a starú matku, počítačovú hackerku ovešanú náramkami, na jej vlastné prianie oslovuje Maestra. V románe *Vila inkognito* (Villa Incognito 2003) zasa žijú traja vojnoví zbehovia ukrytí na neprístupnom mieste vo vile v laoských horách. Z toho miesta obchodujú s morfiom a pomáhajú chudobným. Ich družkou je neobyčajná žena, prapotomok dávneho spojenia posvätného jazveca Tanuki a japonskej matky.

Podstata niektorých postáv je ďalšou robbinsovskou osobitosťou. Ak hovoríme o postave v tradičnom zmysle jej funkcie a myslíme literatúru pre dospelých, potom určite vo všeobecnosti uvažujeme o jej ľudskej podstate alebo postave, ktorá sa prinajmenšom vonkajšími znakmi podobá človeku. Tak charakterizuje literárnu postavu *Lexikon teorie literatury a kultury* (2006, s. 616). V prípade Robbinsa však takéto kritériá neplatia. V románe *Hubené nohy a všechno ostatní* (Skinny Legs and All, 1990) majú funkciu vedľajších postáv personifikované predmety, Lastúra, Maľovaný Kolík, Guláš v Konzerve, Strieborná Lyžička a Špinavá Ponožka, v románe *Vila Inkognito* je postavou Tanuki, posvätný ázijský jazvec. V *Rozpálených invalidoch* zohráva dôležitú úlohu hovoriaci papagáj, ale jeho pozícia je skôr na úrovni rekvizity, v tomto texte si autor pri tvorbe postáv vystačil s ľuďmi.

Aj Robbinsove ľudské postavy sú veľmi nekonvenčné, autor akoby sa pri ich tvorbe riadil vnútorným imperatívom konvencie rozbiť. Sú často v nesúlade so súčasnými morálnymi kritériami, ale autor ich prezentuje takým spôsobom, že ich nemorálnosť nebráni čitateľovi obľúbiť si ich. Sú to hlavne vydedenci cestujúci z miesta na miesto, ale dôvodom ich cesty nie je spoznávanie vlastného ja a svojho miesta vo svete, lebo to by sme hovorili o moderne. Robbinsove romány sú rýdza postmoderna a jeho protagonisti, aspoň tí hlavní, cestujú, stávajú sa im podivné, zdanlivo nesúvisiace príhody, ktoré sa napokon prekvapivo spoja do neočakávaného celku a ich cesta sa skončí. Takáto konštrukcia, ako ukážem neskôr, je ďalšou opakujúcou sa črtou autorovho rukopisu.

2 Chudé nohy...

Román *Hubené nohy a všechno ostatní* má zvláštny titul, čiastočne vysvetlený na prvých stránkach textu, v takzvanej *Predohre*. Názov je narážka na tanec siedmich závojov, tému udávajúcu rytmus celého textu, veď aj jednotlivé kapitoly autor nazýva závoje a v siedmom poslednom závoji nastáva, rovnako ako pri tanci, vyvrcholenie a postupné uzavretie príbehov. V texte sa hovorí o starobyľom orientálnom tanci², pri ktorom tanečnica postupne odkladá závoje, jej jediný odev a s posledným sa odhalí celá:

„Salome odhalila při tanci naprostého poznání sedmý závoj a odhalila své hubené nohy a všechno ostatní“ (Robbins, 2007, s. 18).

² V skutočnosti sa závoje pri tanci začali používať až v 20. storočí. Orientálny brušný tanec sa nazýva Lamees a až Oscar Wilde ho v hre *Salomé* premenoval na *Tanec siedmich závojov*.

Všetko ostatné môže znamenať čokoľvek, ale v tomto konkrétnom prípade sa v siedmom závoji pred očami hlavnej protagonistky odhalia robbinsonovské pravdy o podstate sveta, bytia a vyššieho poznania. V siedmom, poslednom, závoji zatancuje tanečnica orientálny tanec, odhalí svoje telo, privedie do úplného vytrženia mužských návštevníkov reštaurácie palestínsko-izraelských majiteľov a tri témy – podstata sveta, náboženstvo a umenie –, ktoré sa nesú celým románom, sa uzavrujú, tak ako sa pre čitateľa uzavrujú románové životy Ellen Cherry a Svalnáča Petwaya (v českom preklade Vazoun), jej matky a ostatných zúčastnených postáv. Ak píšem, že sa uzavrujú životy, hovorím o šťastných koncoch, ktoré sú rovnako typické pre tohto autora. Šťastný koniec postihne v románe všetkých, až na prípad fanatického kazateľa Buddyho Winklera, zastreleného pri pokuse o vraždu orientálnej tanečnice. V jeho prípade by sme však mohli tiež uvažovať o šťastnom konci, lebo ak autor pri tvorbe ostatných postáv kombinoval striedavo kladné, záporné a excentrické vlastnosti, u Buddyho Winklera sa zastavil pri záporných a excentrických. Jeho skon prináša do románu uvoľnenie, a to dokonca globálne, lebo kazateľ Buddy Winkler, už ako člen teroristickej skupiny Tretieho chrámu, nemôže pokračovať v prípravách atentátu s nedozernými následkami na situáciu na Strednom Východe a celom svete.

Román začína dvomi paralelnými príbehmi cestovania. V prvom sa na cestu vydáva veľmi nesúrodý párík milencov a v druhom zvláštna skupina predmetov a obe sa postupne cez New York dostanú až do Jeruzalema. Ich cesta trvá dlho, občas sa stretnú a na miestach stretu dvoch rozdielnych nezlučiteľných svetov vzniká rozpor a jeho častý dôsledok – humor. Prvú skupinu cestovateľov tvorí dvojica ústredných protagonistov, talentovaná maliarka Ellen Cherry Charlesová a jej manžel Svalnáč Petway III. (Randolph „Boomer“ Petway III.), ktorý, zdá sa, navzdory honosnému menu okrem svalov neoplýva ničím zaujímavým. Vzhľadom na intelektuálnu rozdielnosť je spojenie postáv Ellen Cherry a Svalnáča Petway prekvapivé. Títo dvaja sú ako pár skoro nezlučiteľní, ale kombinovanie dvoch nesúrodých prvkov do celku je jeden z Robbinsových postupov a toto spojenie ho iba dokazuje. Aj ich príklad ukazuje autorovu neustálu snahu o zmenu na úrovni tradičného a očakávaného, jeho snahu o narušenie stereotypov. Do takéhoto vzorca spadá aj spojenie Izáka a Izmaela, majiteľov židovsko-palestínskej reštaurácie v New Yorku, ktoré už samo o sebe vytvára priestor pre mnoho konfliktov alebo postava fanatického kazateľa Buddyho, z ktorého sa stáva terorista. V prípade atraktívnej Ellen Cherry sa narušenie konvenčného prejavuje na úrovni charakterových vlastností. Táto protagonistka sa vyznačuje obrovským sexuálnym apetítom, inteligenciou, bohatou fantáziou, nepokojnou umeleckou dušou, ktorá ju núti opustiť nudné malomesto a presadiť sa vo veľkom svete. Rovnaké vlastnosti sa v tradičnej spoločnosti nespájajú so ženami, najmä ak hovoríme o neutíchajúcom sexuálnom apetíte, ale s mužmi v ich tradičnej roli predátorov. Hlavná ženská protagonistka verí v dve podstatné veci, lásku a umenie, pre svoj život však potrebuje sex. Jeho potreba ju privedie k manželovi, ktorého hodnotí ako zábavného, istým spôsobom aj fyzicky príťažlivého, ale úplného idiota.

Spojenie Ellen Cherry a Svalnáča prináša ďalšiu črtu robbinsonovej poetiky, a tou je absencia robustnejšieho dominantného príbehu. Nahrádza ju reťaz príhod, ktoré sa v závere spoja, aby sa zdanlivo nesúvisiace komponenty, predstavené na začiatku, úplne logicky spojili s neskoršími a vytvorili akýsi uzavretý kruh. U Robbinsa do seba všetko zapadá. Tak sa napríklad na začiatku textu čitateľ dozvie o Cherrinej matke Patsy a jej vášni pre tanec. Pretože je vydatá za prudérneho katolíka, po svadbe sa tancu oddáva už iba sama v kuchyni, obutá v bielych kozačkách, pamiatke na veselú mladosť, v tíme roztlieskavačiek. V siedmom závoji sa Patsy vydá za majiteľa reštaurácie so slabosťou pre dámske topánky, čím sa ich vášne harmonicky spoja, lebo odteraz má Patsy pre svoje umenie naozajstného diváka. V bielych kozačkách môže tancovať pre radosť milovníka dámskych topánok.

3 Príbehy a príhody (epizodickosť)

V teoretických prácach sa v súvislosti s postmoderným románom uvažuje o návrate príbehu, o príbehovosti, ktorá nastupuje po moderne. Sujet tohto Robbinsovho románu (a nielen tohto) tvorí množstvo vzájomne sa prepletajúcich, rozchádzajúcich a znova spájajúcich drobných udalostí zo života jednotlivých postáv, a to nielen ľudských, ale aj personifikovaných vecí. Čitateľ preto sleduje dve paralelné línie, v prvej sú Svalnáč s Ellen Cherry a ostatní ľudskí protagonisti, ktorí sa s nimi nejakým spôsobom dostanú do kontaktu a druhú, v ktorej cestujú predmety, viac-menej kopírujú cestu ľudských postáv. Samozrejme, takéto postavy vnášajú do textu istú dávku explicitnej surrealitu a v neposlednom rade sú nositeľmi humoru, prameniaceho zo stretu dvoch nezlučiteľných svetov, dvoch úrovní existencií týchto protagonistov.

Prvá línia sleduje Ellen Cherry Charlesovú a jej manželstvo. Ellen Cherry sa na začiatku maliarskej kariéry pod dojmom svadobného daru, auta prerobeného na pečenú morku, vydá za Svalnáča a odcestuje s ním do New Yorku. V novom prostredí nie je schopná tvoriť, manžela si neváži. Svalnáč Petway III. sa s ňou na čas rozíde, keď si uvedomí jej nezáujem o vlastnú osobu. Auto – pečená morka – mu prinesie reputáciu uznávaného umelca a Svalnáč sa preslávi ako umelec, hoci umenie nikdy netvoril. Dostane zákazku, má vytvoriť sochu boha Palesa, symbol Palestíny a odíde ju vytvoriť do Jeruzalema. Jeho žena zatiaľ pracuje ako čašníčka v reštaurácii palestínsko-židovských majiteľov, spriatelí sa s nimi, samota a spoločná vášeň pre topánky ju na chvíľu spoja s jedným z nich, s Izákom. Po dlhšej tvorivej kríze začne znovu spontánne maľovať fresky na steny jeho reštaurácie. Fresky oslovia umeleckú agentku a pomôžu sa Ellen Cherry presadiť v New Yorku. Pod dojmom tanca siedmich závojov začne Ellen Cherry chápať mnohé súvislosti, o ktorých ani netušila, otvorila sa jej oči a prehodnotí svoj vzťah k Svalnáčovi ako manželovi, osobe a umelcovi. Manželia sa opäť zídu. Do týchto príbehov zasahujú aj ďalšie postavy, takými sú napríklad Patsy, matka Ellen Cherry a príbeh jej tanečných ambícií alebo fanatický kazateľ Buddy Winkler.

Cestu Ellen Cherry a Svalnáča zo vzdialenosti sledujú, komentujú a miestami do nej jemne zasiahnu oživené predmety počas svojej paralelnej púti po Spojených štátoch, morom až do Jeruzalema, do pôvodnej vlasti Lastúry a Maľovaného kolíka.

4 Paralelná cesta

Lastúra a maľovaný Kolík, dva fenické rituálne predmety, sa prebudia v jaskyni z niekoľko tisícročného spánku (prebudia ich kopulačné výkriky mena Jezabel z úst Ellen Cherry a Svalnáča). Predmety sa vydajú sa na cestu do Jeruzalema hľadať chrám bohyně Astoret, kam pôvodne patrili. Putujú spolu s predmetmi, ktoré pôvodne vlastnili, ale v jaskyni zo strachu zanechali Ellen Cherry a Svalnáč. Kým Lastúra a Kolík pochádzajú z dávnej Fenície, kde reprezentovali ženský a mužský princíp a medzi ostatnými predmetmi majú výsadné postavenie, ich spolucestujúci patrili pôvodne obyčajným ľuďom a mohli by aj reprezentovať ich individuality. Strieborná lyžička patrila Ellen Cherry a Špinavá Ponožka Svalnáčovi. Guláš v Konzerve a jeho mužsko-ženský princíp mal slúžiť obom a je aj celkom výstižným symbolom spojenia týchto dvoch protagonistov.

Špinavá Ponožka, Strieborná Lyžička, Guláš v Konzerve sa po strate pôvodných majiteľov pridajú k Lastúre a Maľovanému Kolíku, dostanú sa do New Yorku a napokon aj do Jeruzalema. Kolík a Lastúra sa odoberú do chrámu a Guláš v Konzerve s Lyžičkou k Svalnáčovej soche. Tam Svalnáč Lyžičku nájde a daruje ju Ellen Cherry, ktorej pôvodne patrila. Medzitým sa predmety striedavo objavujú v životoch pôvodných majiteľov, ich známých a okoloidúcich, ktorí nemôžu pochopiť, čo vidia a ako je možné, že sa neživé predmety presúvajú z miesta na miesto.

Pri porovnaní moderny a postmoderny hovorí B. McHale o návrate príbehov, príbehovosti postmoderny. Francúzsky filozof J. F. Lyotard hovorí v súvislosti s postmodernou o konci veľkých

príbehov, pričom angličtina používa pre príbeh slovo story, prípadne great story v prípade veľkých príbehov. Aj keď sa to môže zdať, tieto dve tvrdenia si neodporujú, ak vezmeme do úvahy adjektívum veľký (great), ktoré kvalitatívne vymedzuje slovo príbeh. Lyotardovské veľké príbehy sú hlboké a univerzálne, odzrkadľujú spoločensko-kultúrnu klímu svojej doby, v ktorej boli považované za jediné legitímne. Nie sú to príbehy porazených, ale víťazov, písané ich perom, nesúce ich poslanstvá. Ak má moderna sklon k bezpríbehovosti a postmoderna k príbehovosti, potom už neuvažujeme o veľkých príbehoch, veď ani Lyotard a McHale o nich nehovoria, ale o príbehoch nevýznamných ľudí, ktorým chýba legitimačná funkcia, často sú povrchné a neprinášajú žiadne dôležité poslanstvo. V niektorých prípadoch, pri markantnom deficite hĺbky a motivácie, by sme ich v slovenčine mohli nazvať vhodnejším ekvivalentom, a to príhody alebo epizódy. V príhodách nie je zámer faktorom podmieňujúcim ich uskutočnenie, ale náhoda. Séria náhod vytvára podmienky pre vznik reťaze príhod a vytvorenie sujetu románu. Z tohto hľadiska sú viaceré romány niektorých postmoderných autorov skôr príhodové ako príbehové. O príhodovosti môžeme celkom určite hovoriť v prípade Vidalovho *Duluthu*, Pynchonovho *Vinelandu* a rovnako aj v prípade románov Toma Robbinsa, v ktorých sa prevažná väčšina udalostí udeje náhodne a ich sujet je vystavaný zo série pospájaných príhod, v ktorých sa protagonisti vyhýbajú akýmkoľvek exkurzom pod povrch. Pri takýchto textoch je dosť náročné dať stručnú a jasnú odpoveď na otázku, o čom vlastne dielo je. Texty často ponúkajú viacero možností, bez toho, aby niektorá z nich bola výrazne dominantná. Ďalšou závažnou zmenou je ich odklon od dôstojnosti a vážnosti smerom k humoru a irónii.

Aj v románe *Hubené nohy a všetno ostatní* má náhoda dôležitú funkciu, oveľa dôležitejšiu než motivácia. Napríklad Ellen Cherry sa náhodou dostáva k umeniu, a to keď si v snahe zvládnuť nevoľnosť počas cestovania autom osvojí zvláštny spôsob pozerania na svet, takzvanú očnú hru. Rovnako náhodou sa vydá za Svalnáča, hoci si o ňom myslí, že je iba zábavný idiot. Aj všetky ostatné udalosti až po náhlu jasnozrivosť počas tanca siedmich závojov sa uskutočnia náhodou. Svalnáč sa náhodou stáva umelcom, a to skoro až proti vlastnému presvedčeniu.

Pri takomto postupe, ktorého následkom je absencia dominujúcej témy, veľkého konfliktu, postačujúceho na udržanie pozornosti čitateľa, musí autor siahnuť po iných atraktívnych náhradách. U Robbinsa sú to surrealizmus, exotizácia, prekvapujúce spájanie protikladov spolu so subverzívnym prístupom ku všetkému, čo by malo hoci len minimálny nádech konvenčnosti s následným humorom.

5 Humor

Zreteľnou črtou, spoločnou pre epizodický druh textov, je humor a vtip, ktorý nahrádza chýbajúcu hĺbku. V Robbinsových románoch je humor prítomný rovnako v mikro-, ako aj v makroštruktúre textov. V makroštruktúre je humor dôsledkom už zmienenej epizodickosti a pôsobí ako substitúcia príbehu. V mikroštruktúre je všadeprítomným elementom celého diskurzu. V *Hubených nohách* ho autor vkladá do jazyka vševediaceho rozprávača, dialógov protagonistov, do ich myšlienok ako humorné historky v ich spomienkach.

Najskôr čitateľa upúta jazyk rozprávania alebo rozprávača, a to hlavne prítomnosť neobvyklých slovných spojení a svojských prirovnaní. Ilustruje ich aj nasledujúca ukážka, opisujúca Svalnáčovo auto s kapotou prerobenou do podoby pečenej morky.

„Krůta ležela na zádech, jak už to mají pečené krůty ve zvyku; byla pokorná, svolná, ochotně nabízela svá prsa ostří porcovacího nože, baculatá stehna jí trčela k nebi sice toporně, avšak jaksí furiantsky, což svádělo k domněnce, že se krůta chystá vyskočit na nohy, které ovšem již neměla, díky čemuž tento náznak působil planým a směšným

dojmem a jen dodával aureole, již byla krůta obkopena, nádech jakési bláznivé bezbrannosti.

Ale i přes tento dojemný ortopedický nedostatek sa tahle pečená krůta – či její obří kopie- řítíla po dálnici rychlostí sto kilometrů za hodinu a dostala se na zádech rychleji a dál než řada začínajících hereček.“

(Robbins, 2007, s. 18)

Rozprávač hovorí o Svalnáčovom aute – morke – dvomi spôsobmi, ktoré si síce navzájom neodporujú, ale zdajú sa nezlučiteľné s plechovým modelom auta a dokonca aj s pečenou morkou. O aute hovorí ako o živom cítiacom stvorení, ale aj ako o ležiacej pokornej obeti, pasívne očakávajúcej svoj osud (*nabízela svá prsa ostří nože*), správajúcej sa zaužívaným spôsobom, čo v spojení s plechovým autom, prerobeným na jeden z amerických symbolov Dňa vďakyvzdania pôsobí komicky. Žiaden Američan by neočakával, že sa bude po diaľnici hnať obrovská pečená morka, aj keď je to v skutočnosti auto. Pečená morka reprezentuje istý americký kultúrny stereotyp, symbolizuje zjednotenie rodiny. Je vnímaná skoro ako posvätná, je to symbol domova, kde sa pri sviatočnom stole v čase sviatkov stretne celá rodina. V duchu týchto tradícií je výsadou otca ako patriarchu rodu nakrájať jej mäso na kúsky a rozdeliť ich jednotlivým členom rodiny. Model pečenej morky rútiacej sa po ceste je istým spôsobom zosmiešnením tohto symbolu. Komický efekt ešte prehľbuje posledná poznámka vo forme vtipného bonmotu: „*Dostala se na zádech rychleji a dál než řada začínajících hereček,*“ porovnávajúceho dve neporovnateľné veličiny, rýchlosť cestovania autom a rozvoj kariéry priamo úmerný nedostatku morálnych zábran. Je celkom isté, že autor plne chápe dôležité miesto pečenej morky a americkej kultúry. Prostredníctvom rozprávača rozvíja túto tému aj na inom mieste (s. 28), keď tradičný a populárny šport – americký futbal – prirovnáva k lovu morky a šiškovitú loptu k trofeji, ktorú hráči, pôvodne lovci, lovia, kým slušná americká rodina sedí pred televíznou obrazovkou, pripravená konzumovať tradičné sviatočné jedlo, pečenú plnenú morku, čo je jeden z nespočetných príkladov Robbinsovho filozofovania a zároveň ironizovania. Hovorí o súčasnej kultúre, Amerike, amerických tradíciách a ich vývoji, ale v kontexte jasne naznačujúcom, že ani sám autor sa neberie vážne, ale neustále ironizuje. Na auto – pečenú morku, ktorá má také zásadné miesto v americkej kultúre, nadväzuje ďalší nečakaný paradox a príklad Robbinsovej ironie – úspech jej tvorcu. Hoci sa Ellen Cherry považuje za umelkyňu a v živote ju zaujíma najviac umenie, spoločnosť považuje za umelca jej partnera, Svalnáča, a to pre jeho prerobené auto. Je to Svalnáčov prvý nezvyčajný výtvar, ktorý sa natoľko vymyká z normálu, že svojho tvorcu okamžite preslávi, kým Ellen Cherry musí o svoje uznanie naďalej bojovať.

Humor vo forme vtipných úvah je prítomný aj vo forme vnútorného diskurzu postáv. Príkladom je úvaha Ellen Cherry o vlastnom manželstve:

„Některé manželské svazky vznikají v ráji,“ říkala si Ellen Cherry. „Moje manželství bylo vyrobeno v Hongkongu. Vyrobili ho ti sami lidé, co vyrábějí malé gumové vepřové kotletky, které se pak prodávají v K-Martu v oddělení potřeb pro domácí zvířetstvo.““

(Robbins, 2007, s. 15 – 16)

Samozrejme, že toto manželstvo vzniklo sobášom, Ellen Cherry však svojsky a vtipne uvažuje o jeho umelosti, o tom, že toto manželstvo je akési zdanlivé, neskutočné, rovnako zdanlivé ako gumové napodobeniny mäsa na hranie pre domácich miláčikov. Aj jej manželstvo má slúžiť iba na krátkodobé pobavenie a nemá nič spoločné s pravou podstatou manželstva.

V niektorých prípadoch Robbins implementuje do textu štruktúru vtipu, ktorú následne trochu rozvinie, doplní, a tak zamaskuje v texte. Vo vtipе všeobecne platí, že rozprávač najprv stručne uvedie poslucháčov do situácie. Niektorí ju pochopia okamžite, iným to chvíľku trvá a niektorým sa

to nepodarí vôbec, čas pochopenia závisí od ich mentality, pretože každý vtíp sa skladá z dvoch paralelných príbehov. Prvý je očakávaný, logický a poslucháči si ho predstavujú počas rozprávačovho úvodu a druhý je neočakávaný, a preto prekvapivejší na nich vyhrkne z poslednej vety³. Pre vtíp však platí, že rozprávač by mal používať len toľko slov, koľko je nutné pre pochopenie a vytvorenie dvoch odlišných mentálnych schém príbehov, inak sa komický účinok poslednej vety oslabuje. V Robbinsovom románe je do naratívu vložený nasledovný text:

„Buddy si vzpomněl na návštěvu pacientky, která ho čeká zítra. Členka jeho místní kongregace podstoupila ve věku dvaasmdesáti let operaci, jež jí měla navrátit zrak, o který přišla ve věku čtyř let. Operace byla po všech stránkách úspěšná. Když však pacientka pohlédla poprvé do zrcadla a spatřila svoji manšestrovou pleť, prohlédla si štěrbinu a vrásky, jež způsobili, že její tvář připomínala detailní fotografii Laponcova šourku, zapomněla na zázrak prozření a málem vylétla z kůže. Jelikož nikdy neviděla tvář starého člověka, myslela si, že jí to způsobili doktoři, že tato epidermální pustina je nepřirozeným výsledkem operace, a chystala se dát chirurgy k soudu.“

(Robbins, 2007, s. 47)

Aby sme mohli hovoriť o vtipe, jeho verbálne prevedenie by malo mať približne nasledovný obsah (s možným použitím priamej reči pre zosilnenie komického účinku):

Lekár úspešne zoperuje 82-ročnú pacientku, ktorá bola slepá od svojich 4 rokov. Keď sa pacientka preberie z narkózy a prvý raz pozrie do zrkadla, rozhodne sa lekára žalovať. Zdesený lekár sa pýta prečo, veď to, čo dokázal, je skoro zázrak. Pacientka odpovedá, že pre tie jazvy, ktorými jej zohavil (pokryl) celú tvár.

Ako vidieť, autor tento vtíp nielen doplnil o viaceré komponenty rozvíjajúce postavu pacientky – jej vzhľad po operácii, dokonca doplnil aj vysvetľujúcu vetu, aby každý pochopil dôvod jej nespokojnosti. Tým však oslabil komický efekt, ktorý sa dostaví vždy, keď sa poslucháčovi podarí rozlúštiť rozdiel medzi dvomi predkladanými príbehmi.

Toto je zlomok ukážok humoru a vtípu, ktorým sa Robbinsove romány hemžia. Slovo hemžia je naozaj správny výraz, pretože humor má u tohto autora a v jeho textoch veľmi dôležitú úlohu, ktorá vyplýva zo spomínanej epizodickosti textov. Robbinsove texty si vyžadujú diskurzívneho čitateľa, ktorý akceptuje svet jeho diel taký, aký je a teší sa sofistikovanejmu jazyku spisovateľa, jeho slovným hram, zvláštnym opisom a unikátnym slovným spojeniam.

Literatúra:

BACHTIN, M. M. 2007. *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha : Argo, 2007.

CRITCHLEY, S. 2004. *On Humour*. London – New York : Routledge, 2004.

FRYE, N. 1990. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. London : Penguin books, 1990. ISBN 0-14-012480-2

LYOTARD, J. F. 1993. *O postmodernismu*. Praha : Filosofický ústav AV ČR, 1993. ISBN 80-7007-047

MCHALE, B. 2001. *Postmodernist Fiction*. London – New York : Routledge, 2001. ISBN 0-415-04513

NUNNING, A. 2006. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno : Host, 2006. ISBN 80-7294-170-4

ROBBINS, T. 2007. *Hubené nohy a všechno ostatní*. Praha : Argo, 2007. ISBN 97880720378718

ROBBINS, T. 2005. *Vila inkognito*. Praha : Argo, 2005. ISBN 80-5203-643-2

³ V angličtine the punch.

Rozosmiať človeka je hotová veda alebo Podoby komiky v umeleckej literatúre. Edične pripravili Zuzana Bariaková a Martina Kubealaková. Banská Bystrica, 2010. [online]. © 2010. Dostupné na: <http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=4242> [http://www.fhv.umb.sk / katedry / KSJL / fotogaléria]

ROBBINS, T. 2004. *Když se z teplých krajů vrátí rozpálení invalidé.* Praha : Argo, 2004. ISBN 80-7203-620-3

STOTT, A. 2005. *Comedy. The New Critical Idiom.* London – New York : Routledge, 2005. ISBN 978-0-415 29933-6

WALDNEROVÁ, J. 2008. *De/konštrukcia fikčných svetov.* Nitra : Filozofická fakulta UKF, 2008.

ŽILKA, T. 2006. *Vademecum poetiky.* Nitra : FFUKF, 2006. ISBN 80-8069-9654

KOMIKA AKO SPÔSOB MODELOVANIA MOTÍVU SMRTI V TVORBE AGLAJE VETERANYI A STANISLAVA RAKÚSA

Veronika Benikovská, SR

Inštitút slovakistiky, všeobecnej jazykovedy a masmediálnych štúdií, Filozofická fakulta, Prešovská univerzita v Prešove, SR

Abstract:

Comic As A Model Of The Death Phenomenon In The Works Of Aglaja Veteranyi And Stanislav Rakús
This article deals with different ways of modelling the death in the proses through comic. Various scope of the death phenomenon creation are based on the interpretation of chosen texts of Aglaja Veteranyi – Shelf of The Last Breaths and Stanislav Rakús – Telegram. In the interpretation we think of realization of the death with methods of substitution, talking and silence, irony and carnevalization.

Kľúčové slová:

motív; smrť; modelovanie; komika

V našom príspevku sa budeme venovať interpretácii motívov smrti v texte A. Veteranyi *Polica posledných vydýchnutí* (2006) a knihy Stanislava Rakúsa *Telegram* (2009) kreovaných prostredníctvom komiky.

Pretavovanie fenoménu smrti do literatúry prebieha prostredníctvom zložitého procesu tvarovania. Práve téma smrti, keďže je v úzkom spojení s emóciami človeka, často poukáže na autorovu schopnosť či neschopnosť stvárniť ju tak, aby sa neznižovala umelecká hodnota textu. Nedostatočná dištancia od témy smrti môže totiž viesť k nežiaducim javom (sentimentu, melodramatickosti či pátosu) v diele. Otvára sa nám teda otázka, akým spôsobom sa autor usiluje tematizovať smrť tak, aby nedochádzalo k presentimentalizovaniu či pohlteniu textu problémom.

V nami interpretovaných textoch S. Rakúsa *Telegram* a A. Veteranyi *Polica posledných vydýchnutí* sa budeme venovať niekoľkým z možných postupov pri modelovaní témy a motívov smrti, ktoré bezprostredne alebo sekundárne vnášajú do textu prvky komiky.

Téma či motív smrti v sebe nesie vysokú hodnotu, preto sa v texte musia nachádzať aj také prvky, ktoré tento vysoký tematizmus znižujú, aby sa tak napísané stávalo uveriteľným a hodnoverným. V próze A. Veteranyi *Polica posledných vydýchnutí* sa v rôznych variáciách objavujú motívy smrti v spojení s konzumáciou potravy, či už je to na strane zomrelých, ktorým sa pečú koláče, alebo tety, ktorá sa prejedá k smrti, zeme, ktorá sa nikdy nenasýti, stále chce jesť, svätých, ktorí ťa zožerú skôr, ako dorazíš k Bohu. V kontradičii k vysokému tematizmu smrti je motív jedla nízky a môžeme ho „spájať s povahou bežnej, opakujúcej sa vonkajšej skutočnosti“ (Rakús, 2004, s. 112). Domnievame sa, že prelínaním vysokých a nízkych motívov, dochádza k znižovaniu problémovosti textu, respektíve tematickej hodnoty smrti. Ako sekundárny produkt ekvivalentnej substitúcie¹ sa tu objavuje komika, pars pro toto uvádzame príklad: „V nedeľu chodievali príbuzný so skladacími stolíkmi a skladacími stoličkami na cintorín. Jedli za seba a za mŕtvych, spievali, nariekali, mlátili sa. Celé dni sa vypekali koláče pre mŕtvych. V pravoslávnom kostole pribúdala stôl za stolom na tetine dary. Pletenky so sviečkami, navrhované umelohmotné vrecúška, v nich 3 hrozienka, 1 kúsok kozieho syra, ½ paradajky. Každý hlt je pre dušu mŕtvych úľavou“ (Veteranyi, 2006, s. 92). Motívy

¹ Ekvivalentná substitúcia je termín S. Rakúsa (2004).

jedla prezentujú život či lepšie jeho udržiavanie a sú v binárnej opozícii voči smrti. V citovanom úryvku sa príbuzní k mŕtvym správajú ako k živým, prisudzujú im atribúty životnosti. Dochádza tak k latentnému konfliktu spočívajúcemu v nesúrodosti binárnych prvkov (k reduplikácii), ktorú Borecký označuje ako jeden zo štrukturálnych rysov komiky (porov. Borecký, 2000, s. 134). Presnosť, ktorú venuje rozprávačka mierke jedál (3 hrozienka, 1 kúsok kozieho syra, ½ paradajky) vyjadrenej číselne, pripomína recept z kuchárskej knihy. Precíznosť, s akou je opisovaná príprava jedál pre mŕtvych, znásobuje silu komického efektu, ak je vzhľadom k ich stavu (smrti) neadekvátne. V skutočnosti citovaný opis vyjadruje skôr vzťahy postáv k zomrelým (úctu, smútok, lásku), v tomto zmysle sa ku komickému modu pripájajú aj prvky tragiky.

Tragikomické mody pri modelovaní smrti nachádzame v próze *Polica posledných vydýchnutí* i v opise priestoru, v ktorom postava umiera. Priestor je kreovaný prostredníctvom strohých viet smerujúcich až k nominačnosti. Ide o eliptické alebo menné jednočlenné vety, ktoré sa nielen významovo, ale aj formálne podobajú rôznym zoznamom či nápisom. Takéto syntaktické konštrukcie vytvárajú dojem objektivity videného, avšak ich usporiadanie zároveň poukazuje na vnútorné prežívanie narátorky: „*Tetin hospic sa volal rekonvalescenčná klinika. Vo vedľajšej izbe zomrel v tú istú noc ešte niekto. Nosiči priniesli dve truhly. / V prospekte park vhodný na oddych. / Prijemné kútiky na posedenie. / Jazierko s leknami. / Krásny výhľad na mesto a na jazero. / Útulné miestnosti, takmer ako doma*“ (Veteranyi, 2005, s. 33). V citovanom úryvku možno pozorovať iróniu na pozadí vytvoreného kontrastu medzi definíciou hospicu, podľa ktorej je tento „domov pre nevyliciteľne chorých, s celodennou opaterou“ (Šaling a kol., 2005, s. 250) a významom rekonvalescenčnej kliniky, ako „stavu a obdobia zotavovania, ozdravovania, zviechania sa po chorobe“ (Šaling a kol., 2005, s. 560). To by znamenalo, že ľudia navštevujú kliniku, aby sa mohli opäť plnohodnotne zapojiť do života. Zároveň sa vytvára kontradikcia medzi tým, čo je ponúkané v prospekte (park, jazierko, výhľad, atď.) a skutočnou realitou (motív smrti niekoho v predchádzajúcej noci). Na inom mieste textu narátorka stvárňuje priestor prostredníctvom rôznych nápisov, ktoré číta na chodbách hospicu: „*Denná služba 6. 30. / Práca skrášľuje život. / Pán Anton Engele. / Čistiace potreby. / Keď ti je ťažko, pomôže ti smiech. / Pani Klára Frischknechtová. / Spoločne to ide lepšie [...] Zmysluplné darčeky. / Pančuchy*“ (Veteranyi, 2005, s. 119). Tak sa modeluje obraz o tomto mieste „zomierania“ cez emocionálne nezaťažené objekty, ktoré sa svojim usporiadaním často dostávajú do tragikomických situácií, napríklad: „*Chodenie po schodoch prináša fitness zdarma*“ (Veteranyi, 2005, s. 119). Nápis v sebe nesie vtip, ale v priestore hospicu (kde ľudia prežívajú posledné dni života) nadobúda tragikomický charakter. Ironickým modelovaním hospicu vzniká v texte tragika. V podstate irónia totiž tkvie zranenie pravdou, na ktorú irónia svojim opakom poukazuje. Irónia sa stáva dôležitým prvkom pri kreovaní smrti, pretože poskytuje priestor pre nepriame hovorenie o smrti (keď autor prostredníctvom sekundárnych, menej problémových motívov poukazuje na smrť). V. Borecký charakterizuje iróniu nasledujúcim spôsobom: „Irónia je umenie povedať niečo bez toho, aby to bolo skutočne vyslovené“ (Borecký, 2000, s. 30). Nepriame hovorenie o smrti je spolu so znižovaním tematickej hodnoty smrti jedným z ďalších spôsobov modelovania smrti v umeleckých textoch.

Nehovorenie, respektíve hovorenie o smrti sa v niektorých prípadoch stáva aj kompozičným prvkom, ak sa do popredia dostáva menej problémová situácia a primárny problém je v úzadí textu. Takéto tvarovanie smrti môžeme sledovať v poviedke S. Rakúsa *Telegram*, v ktorej narátor síce venuje pozornosť primárne smrti, ale smrti prirodzenej, kým v úzadí sú zobrazené udalosti smerujúce k možnému suicídiu jednej z postáv.

Tragédiu manželského vzťahu, ktorá smeruje k potenciálnej samovražde (manželky), autor kreuje na pozadí smrti Adama Kolmana, starého otca protagonistky Marty. Možná smrť Marty je v omnoho tragickejšom pomere v kontexte smrti Adama Kolomana. Príčinou je problém prirodzenej smrti

(staroba Adama Kolomana) a suicídia (Marty Budákovéj). Smrť spojenú so starobou vnímame menej tragicky, pretože je svojím spôsobom očakávaná a vzhľadom k ľudskému životu prirodzená. Suicídium, naopak, je neprirodzeným ukončením života² a spája sa s aktuálne prežívaným nešťastím osoby, nachádzajúcej sa v životnej situácii, v ktorej sa smrť javí ako najlepšie východisko, schopné prekonať aj silne zakorenený pud sebazáchovy. Práve preto sa komika ako odľahčujúci prvok problémovosti v texte *Telegram* spája iba so smrťou Adama Kolmana. Prirodzenú smrť Adama Kolmana sprevádza hovorenie, pripíjanie si na zdravie a jedenie gombaseckej klobásky. Udalosti vedúce k možnému suicídiu Marty sú obklopené „hrozivým“ tichom a slovo so „zázračnou“ mocou sa nedostavuje.

Dôležitým faktorom v próze Rakúsa sa stáva motív alkoholu, ktorý v jej kontexte funguje ako prvok znižovania vysokého motívu smrti a zároveň vytvára grotesknú atmosféru. Prítomnosť karnevalizácie vnímame na pozadí tradície – strážiť zosnulého –, ktorá sa stáva výbornou zámienkou pre požívanie alkoholu s oficiálnym odobrením.³ Práve v tejto situácii najväčšmi vyniká kontrast ticha a hovorenia. Kým pri strážení mŕtveho Adama Kolmana sa Jozef Budák odhodlá na viacero smútočných prejavov, aby dal zadosť svojmu rečníckemu umeniu. Keď sa zjaví Marta, nie je schopný prehovoriť zmierlivo, hoci by takýto tón mohol vyriešiť konflikt medzi manželmi. Smútočný prejav Jozefa Budáka prináša do textu komický prvok, ktorým autor vyvažuje napätie z konfliktu medzi manželmi. Budák svoj prejav totiž zakončí slovami: „ – Na zdravie – povedal naostatok, ale hneď sa spamätal: – Na zdravie mnohých a svetlých rokov, ktorých sa zosnulý dožil, na ich zdravie a nehnúce pretrvávajúce v našich myšlienkach a spomienkach“ (Veteranyi, 2005, s. 38). Záverečnú formulku, ktorú by sme mohli nazvať aj frazémou, Budák používa v nesprávnom čase a v nesprávnej situácii (táto frazéma je v príkrom rozpore s rečou o mŕtvom, veď akéže už zdravie môže mať zosnulý), čím sa vytvára efekt komickosti odhaľujúci aj skutočný zámer pitia.

Komickosť v próze *Telegram*, ale aj v próze *Polica posledných vydýchnutí*, sa objavuje najmä v častiach, v ktorých sa protagonisti nachádzajú v prítomnosti viacerých postáv. Ukazuje sa, že samota je produktívnejšia pre tragiku, kým spoločenstvo smeruje ku komike.

V texte *Polica posledných vydýchnutí* tvorí spoločenstvo postáv bývalá cirkusantská rodina. Narátorka modeluje svet okolo seba cez skúsenostný komplex života v cirkuse, a práve to jej často umožňuje vnášať do narácie prvky karnevalizácie, teda miešať grotesknosť s absurditou, burlesknosťou a v niektorých prípadoch tiež s fraškou: „Zriedka sme boli s mamou tak za jedno ako pri fotografovaní zomierajúcej tety. Mama strčila obrázok s Máriou do škáry škatule na obrúsky s nápisom ‚Funny‘, postavila ju na posteľ, ruku položila na tetinu hlavu a pozerala do môjho polaroidu. Pri nej stál Costel, v ruke mal jogurt s lyžicou. Potom som si na tetino plece položila hlavu ja a pozerala som do fotoaparátu“ (Veteranyi, 2005, s. 30). Postavy okolo tety zaujímajú rôzne štylizované pózy, ktoré by mali vyjadrovať vzťahovú blízkosť so zomierajúcou tetou. Nízky motív, ktorý tvorí pozadie (Costel s jogurtom v ruke), odhaľuje črtu hry, karnevalu. V hre je dovolené všetko, „je dovolené predmet neúctivo obísť zo všetkých strán. Predmet je rozbíjaný na kúsky, zoblečený, zbavený hierarchického pozlátka: nahý predmet je smiešny.“ (Bachtin, 1980, s. 24), preto je možné sakrálny motív (obrázok s Máriou) spojiť s motívom škatule s nápisom Funny (v preklade smiešne), je možné fotiť sa so zomierajúcim a tvoriť fotky podobné cirkusovým číslam. Prostredníctvom karnevalizácie smrti môžeme zabúdať na jej vážnosť a nezvratnosť: „... človek sa vysmieva, aby zabudol“ (Bachtin, 1980, s. 24). Cirkusantská optika narácie umožňuje bezprostredné

2 Nielen suicídium, ale aj smrť dieťaťa sa vníma ako neprirodzené ukončenie života. V literatúre sú z percepčného hľadiska obidva druhy smrti emočne pôsobivejšie, azda preto je ich tematika ťažšie hodnoverne spracovateľná.

3 Pred príchodom kresťanstva sa pri rituáli bdenia pri mŕtvom zvyklo spievať, piť, dokonca aj tancovať. Dôvodom bdenia bol strach o mŕtveho, ktorý sa mohol stať objektom zlých síl, ale aj strachu z neho. Dnes má bdenie pri mŕtvom charakter podpory pozostalých v smútku (porov. Jágerová, 2001, s. 19).

uchopenie vysokých motívov (do ktorých smrť patrí) prostredníctvom humoru, pretože svet sa modeluje tak, ako ho pozná cirkus. „Štyria muži nesú otvorenú rakvu ku kostolu, na čele Costel s veľkým dreveným krížom. ARTISTA“ (Veteranyi, 2006, s. 126). Komika v tomto obraze vzniká prostredníctvom metafory smrti Ježiša na kríži, ktorý narátorka pripodobňuje k artistnému číslu. Obe významové polia spája poloha tela a vedomie nebezpečenstva.⁴ Citovaný úryvok ukazuje jeden z dôležitých momentov, a to približovanie si nepoznaného, respektíve nepochopiteľného cez metaforu či prirovnanie. J. Payne vo svojej knihe *Smrť jediná istota* (2008) píše, že nikto z ľudí nemá skúsenosť s vlastnou smrťou. Preto sa smrť usilujeme priblížiť na základe rôznych situácií, ktoré ju pripomínajú „spánok môžeme pokladať za predbežný poukaz a chorobu za osteň smrti“ (Payne, 2008, s. 15). Ak by sme si všimli, aké lexémy používame na vyjadrenie smrti: „odpočíva“, „zaspal“, „odišiel“, zistili by sme, že smrť uchopujeme nepriamo na základe inej prežitej skúsenosti (porov. Payne, 2008, s. 15 – 16). V nami citovanom úryvku sa metafora dotýka dobrovoľnej smrti (na kríži), ktorú si autorka približuje cez cirkusantský život. Približovanie smrti sa deje aj prostredníctvom už spomínaného spájania smrti s nízkymi motívami. Napríklad v texte A. Veteranyi *Polica posledných vydýchnutí*, sa hovorí o smrti ako o zemi, ktorá sa nikdy nenasýti a stále chce jesť. Takéto približovanie smrti cez symboly, metaforu, či nízke motívy v sebe nesie aj potencionálne „poľudštenie smrti“ umožňujúce priblížiť sa k prijatiu smrti prostredníctvom odstránenia tabuizácie, o ktorej hovorí psychológ M. Pattison (1997). Tento definuje danú tabuizáciu ako popieranie smrti, ktoré sa stáva v súčasnosti v západných spoločnostiach rozšíreným. O smrti sa nepatrí rozprávať, smrť sa ukrýva pred deťmi, s umierajúcimi sa radšej príliš nekomunikuje. Problémom sa stáva aj rituál pochovávaní, málokde sa mŕtvy bezprostredne po smrti ponecháva v domácnosti (porov. Pattison, 1977). Práve odtabuizovaním smrti sa ona samotná nejaví vo svojej podstate až taká hrozivá. V textoch A. Veteranyi a S. Rakúsa vnímame smrť ako prirodzenú súčasť života, práve cez bezprostrednosť konania postáv, ktoré s ňou prichádzajú do styku. Samozrejme, že takéto spájanie komického s motívami smrti nefunguje pri modelovaní suicídia, ktoré sa javí v porovnaní s prirodzenou smrťou ako omnoho problémavejšie.

Ako sme v úvode naznačili téma smrti v literatúre je jednou z náročnejšie spracúvateľných látok, pretože sa dotýka emočného sveta človeka. V nami interpretovaných textoch S. Rakúsa a A. Veteranyi sa ukázalo, že komika je jednou z možností, ako vytvoriť dostatočnú dištanciu na primerané modelovanie tohto fenoménu. H. Bergson v danom smere uvažuje: „Niet väčšieho nepriateľa smiechu ako cit [...] Komično teda napokon vyžaduje, ak sa má úplne uplatniť, akúsi okamžitú necitlivosť srdca. Prihovára sa čistému rozumu“ (Bergson, 1935, s. 12). Necitlivosť srdca, ktorú si podľa Bergsona komika vyžaduje, môže autor pri tematizovaní smrti využívať ako dištančný prvok. Zároveň sa komika podieľa na pozitívnom uchopení smrti, a to v zmysle približovania smrti prostredníctvom postupov (metafory, spájaním s nízkymi motívami, symbolu, substitúcie), ktoré umožňujú odstrániť strach z nepoznaného. Komika sa stáva dôležitým prvkom pri vyrovnávaní problémového zamerania textu, ktorý téma smrti prináša a často vzniká ako jeho sekundárny prvok.

Literatúra:

BACHTIN, M. Michajlovič. 1980. *Román jako dialóg*. Praha : Odeon, 1980. 486 s.

BERGSON, Henri. 1966. *Smiech*. Bratislava : Tatran, 1966. 152 s.

BORECKÝ, Vladimír. 2000. *Teorie komiky*. Praha : Triton, 2000. 210 s. ISBN 80-86202-65-8

JÁGEROVÁ, Margita. 2001. Slovenský pohreb. In: *Obyčajové tradície pri úmrtí a pochovávaní na Slovensku*. Bratislava : Lúč, 2001. 224 s. ISBN 80-7114-352-9

⁴ Boží syn zomrel dobrovoľne, pretože o chytení a usmrtení vedel, ale nevyhol sa im: „Otče, ak chceš, vezmi odo mňa tento kalich! No nie moja, ale tvoja vôľa nech sa stane!“ (Lk 22, 42-43).

Rozsmať človeka je hotová veda alebo Podoby komiky v umeleckej literatúre. Edične pripravili Zuzana Bariaková a Martina Kubealaková. Banská Bystrica, 2010. [online]. © 2010. Dostupné na: <http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=4242> [http://www.fhv.umb.sk / katedry / KSJL / fotogaléria]

PATTISON, E. Mansell. 1977. *The experience of dying*. Englewood Cliffs – Prentice-Hall, 1977. 335 s. ISBN 0132946297

PAYNE, Jan. 2008. *Smrt jediná istota*. Praha : Triton, 2008. 223 s. ISBN 978-80-7387-046-1

RAKÚS, Stanislav. 2004. *Poetika prozaického textu*. Prešov : Náuka, 2004. 119 s. ISBN 80-89038-26-3

RAKÚS, Stanislav. 2009. *Telegram*. Bratislava : KK Bagala, 2009. 117 s. ISBN 978-80-8108-016-6

SVÄTÉ PÍSMO. 2007. Trnava : Spolok sv. Vojtecha, 2007. 1612 s. ISBN 978-80-7162-683-1

ŠALING, Samo a kol. 2005. *Slovník cudzích slov*. Bratislava – Prešov : Samo, 2005. 688 s. ISBN 80-89123-03-1

VETERANYI, Aglaja. 2006. *Polica posledných vydýchnutí*. Bratislava : Aspekt, 2006. 148 s. ISBN 80-85549-59-X

Adresa autorky:

Veronika Benikovská

Inštitút slovakistiky, všeobecnej jazykovedy a masmediálnych štúdií

Filozofická fakulta

Prešovská univerzita

Ul. 17. novembra

080 78 Prešov

Slovenská republika

email: miriam.klara@gmail.com

MARTIN PAGE A TRPKÝ HUMOR V ROMÁNE AKO SOM OSPROSTEL

Paulína Šperková, SR

Katedra romanistiky, Fakulta humanitných vied, Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, SR

Abstract:

Entitled „Martin Page and the bitter humour in the novel Comment je suis devenu stupide“ (2000), this paper analyses the comic power of this novel through three different dimensions, the characters, the situations and the vocabulary. This novel satirizes our world by revealing, behind the humour and the comic, the sad state of the actual society devastated by consumption and social uniformity.

Kľúčové slová:

francúzsky román; Martin Page; komika; satira

Martin Page sa radí medzi súčasných francúzskych autorov. Narodil sa v roku 1975 a literárne začal tvoriť až v roku 2000, kedy vychádza jeho prvotina *Comment je suis devenu stupide* (Ako som osprostel). Od roku 2000 vydáva jeden román ročne, posledný z roku 2010 s názvom *La Disparition de Paris et sa renaissance en Afrique* (Zmiznutie Paríža a jeho znovuzrodenie v Afrike).

Vo svojich románoch často dáva do protikladu život v Paríži a v predmestských štvrtiach, no zároveň nikdy nezabudne pripomenúť svoju náklonosť k Parížu, tak ako napríklad v interview z augusta 2008, v ktorom vyhlásil: „Je vis à Paris depuis sept ans ; avant j’habitais la banlieue sud. Comme le personnage principal de mon roman [*Peut être une histoire d’Amour*, 2008], j’aime cette ville parce que je sais ce que c’est que de ne pas y vivre, d’habiter dans des endroits où il n’y a rien, où on ne peut rien faire sans voiture. Ma théorie c’est que pour aimer Paris, il faut d’abord avoir vécu ailleurs“.¹

Študoval na univerzite rozličné disciplíny, právo, psychológiu, filozofiu, dejiny umenia, sociológiu, antropológiu, lingvistiku, no nikdy začaté štúdiá nedokončil. Zároveň so štúdiom vykonával rozličné povolania: nočný strážnik, upratovač, dozorca; povolania, ktoré mu poskytovali pomerne veľa voľného času na písanie.

Okrem románov je Martin Page autorom poviedok a esejí, venuje sa takisto literatúre pre deti a mládež. Napriek tomu, že jeho tvorba je prevažne humorne ladená, v niektorých svojich dielach sa venuje aj vážnejším témam, ako je napríklad týranie detí. Jeho romány boli preložené do viacerých jazykov, niektoré aj do slovenčiny.

Vzhľadom na tom, že ide o súčasného francúzskeho autora, hodnotenia a kritiky jeho diela nie sú početné, na objektívne hodnotenie bude pochopiteľne potrebný dostatočný časový odstup, na druhej strane sú jeho diela menej sporné a nevyvolávajú také vášnivé diskusie ako napríklad diela Michela Houellebecqua alebo Jeana-Christopha Grangé.

Ako sme už spomínali, romány Martina Pagea sú známe hlavne vďaka svojskému humoru autora, ktorý dokáže hovoriť o vážnych problémoch spoločnosti a jednotlivca vtipne a so zveličením. Beznádej a zúfalstvo jednotlivca v súčasnom svete sú v románoch zmierňované láskavým pochopením a humorom. Jeho prvý román *Comment je suis devenu stupide* (Ako som osprostel) je

¹ Žijem v Paríži sedem rokov. Predtým som býval v južnej predmestskej štvrti. Tak ako hlavný protagonista môjho románu [*Peut être une histoire d’Amour*, 2008], mám toto mesto rád, pretože viem, čo znamená nebývať v ňom, bývať v miestach, kde sa nič nedeje, kde bez auta nemôžeme nič robiť. Moja teória je, že ak si chcete obľúbiť Paríž, musíte najskôr žiť inde (z francúzštiny do slovenčiny preložila P. Š. – týka sa všetkých prekladov).

napísaný v podobnom duchu. Komický prvok existuje paralelne s tragickým, pričom tragické, v prípade spomínaného románu, sa často skrýva za humorne pôsobiacimi charaktermi a situáciami. Príbeh románu je pomerne jednoduchý a dá sa vyjadriť veľmi stručne: Antoine, hlavná postava románu, je mladý učiteľ. Jeho problém spočíva v tom, že sa nemôže ubrániť tomu, aby premýšľal nad sebou a nad spoločnosťou, v ktorej žije. Tieto myšlienky ho robia nešťastným a zúfalým. Antoine chce tomu zabrániť a hľadá riešene: alkohol, samovražda, ale nič nepomáha. Rozhodne sa preto, že osprostie.

Ako sme už uviedli, v románe sa striedajú, často v rýchlom slede, komické udalosti a epizódy. V románe je takisto pomerne výrazná charakterová komika. Humorne pôsobia vlastnosti a konanie postavy nielen hlavného protagonistu, ale aj postáv v jeho bezprostrednej blízkosti, rodiny a priateľov. Antoine, hlavná postava románu, učí na Univerzite Paris, kde má každý druhý týždeň dvojhodinový seminár o Senecovej satire *Apocolocyntosis divi Claudii* (Ako sa Claudius premenil na tekvicu), jeho prácu len ťažko nazvať povoláním, hrdina si túto skutočnosť uvedomuje, no zároveň konštatuje, že jeho vzdelanie mu neposkytuje veľké možnosti výberu. Antoine chce takisto žiť ekologicky a ako sám hovorí, snaží sa byť „*consommateur responsable et humaniste*“² (Page, 2000, s. 76), čo sa prejavuje napríklad v tom, že nekupuje potraviny s vysokým podielom chemických látok a konzervantov, nakupuje hlavne bioprodukty. Overuje si tiež pôvod oblečenia, ktoré si kupuje. Nechce mať totiž podiel na zneužívaní práce detí, prípadne podporovať výrobky značiek, ktoré mali pochybné investície. Výsledkom tohto Antoinovho presvedčenia a životného štýlu bolo, že „*il avait peu de vêtements et souvent faim*“³ (Page, 2000, s. 76). Strýko Jozef a teta Miranda sú opísaní ako dvojica, ktorá sa stále na všetko sťažuje a vyvoláva škandály pre maličkosti. „*De charmants bouddhistes ont rejoint les rangs d’une milice paramilitaire pour les avoir fréquentés. A chacun de leurs voyages à l’étranger, ils créaient des incidents diplomatiques. Ainsi, ils étaient interdits de séjour dans plusieurs pays: en Israël, en Suisse, aux Pays-Bas, au Japon, aux Etats-Unis. L’IRA, l’ETA, le Hezbollah avaient publié des communiqués affirmant qu’ils exécuteraient le couple s’il remettait les pieds sur leur territoire*“⁴ (Page, 2000, s. 26). Zaručení hypochondri, každú chvíľu boli hospitalizovaní v nemocnici, pričom sa ale úspešne vyhýbali oddeleniam, ktoré jediné im mohli pomôcť: psychiatrii a súdnemu lekárstvu. Antoinovi priatelia na tom neboli o nič lepšie: Ganja je absolventom biológie a jeho povolanie zostáva pre každého tajomstvom. Pripravuje pre priateľov záhadné „čaje“, ktoré „*égayaient leurs soirées*“⁵ (Page, 2000, s. 27). Charlotte, bývalá Antoinova susedka, túži po jedinom, stať sa matkou, ale vzhľadom na to, že je lesbička, nemôže svoj sen uskutočniť prirodzenou cestou, takže zvolila umelé oplodnenie. Pravidelne preto navštevuje kliniku a núti následne Antoina chodiť na kolotoče, čím sa podľa nej zvyšujú šance na otehotnenie. Rudolf pôsobí ako odborný asistent na vysokej škole a vedie semináre z filozofie na tému *Kant a vláda večného rozumu*. Antoinov najlepší priateľ Aslee pochádza z chudobnej rodiny a rodičia ho za poplatok zapísali do programu, v rámci ktorého firma Nestlé skúšala na vzorke detí detskú výživu obohatenú o vitamíny a fosfor, ktoré sa následne chystala uviesť na trh. Na Asleeho nešťastie si však laboranti pomýlili mikrogramy a kilogramy pri dávkovaní fosforu a vitamínov, čo v Asleeho prípade malo za následok to, že nadmerne vyrástol a v noci svetielkoval.

² zodpovedným a humánnym konzumentom

³ mal málo oblečenia a bol často hladný

⁴ Mierumilovní budhisti sa stali členmi paramilitantných milícií, po tom, čo sa stretávali s dvojicou. Počas zahraničných ciest spôsobili diplomatické incidenty. Mali zakázaný pobyt v Izraeli, vo Švajčiarsku, v Holandsku, v Japonsku, v Spojených štátoch. IRA, ETA a Hizballah poskytli krátke vyhlásenia o zneškodnení páru v prípade, že by vkročili na ich územie.

⁵ prinášajú dobrú náladu na každý večierok

Popri charakterovej komike autor vo výraznej miere uplatnil už spomínanú situačnú komiku. Román je doslova preplnený na prvý pohľad smiešnymi a humornými scénkami a situáciami. Keď Antoine, v snahe stať sa dobrým alkoholikom, hľadá v bare „špecialistu“ na danú problematiku, natrafí v bare *Kapitán Slon* na alkoholika Leonarda, ktorý súhlasí, že bude pre Antoina „*professeur d'alcoolisme*“⁶ (Page, 2000, s. 23). Príhoda sa skončí na pohotovosti, pretože Antoine upadne po niekoľkých dúškoch piva do etylickej kómy. Po tom ako zlyhala Antoinova snaha stať sa alkoholikom, zapíše sa na kurzy samovraždy, na ktoré sa ale nemôže zapísať hneď, pretože prebiehajú oslavy samovraždy jedného z bývalých absolventov.

So svojím najlepším priateľom Asleem, ktorého sme už spomínali, sa zoznámi v geograficko-prírodnom múzeu, kde Aslee pracuje ako dozorca a Antoine ho považuje za exponát špecifického druhu yetiho a hľadajúc etiketu s komentárom si uvedomí, že „exponát“ sa na neho usmieva a podáva mu ruku. Takýchto úsmevných udalostí a epizód je v románe skutočne veľa, možno až priveľa, autor doslova nedá čitateľovi vydýchnuť.

Popri charakterovej a situačnej komike, nachádzame v románe aj slovnú komiku. Ide predovšetkým o ironické komentáre rozprávača, prípadne hlavnej postavy, Antoina. Keď chcel Antoine spáchať samovraždu, jeho rozhodnutie rozprávač okomentoval: „*Antoine, qui n'avait aucune expérience dans ce domaine et qui ne voulait pas perdre de précieuses années de mort à tenter de se tuer sans succès...*“⁷ (Page, 2000, s. 31).

Antoine navštevuje v rámci svojej „terapie“ susedov, o ktorých predpokladá, že „*leurs défenses immunitaires contre l'intelligence sont excellentes*“⁸ (Page, 2000, s. 70).

Keď sa Antoinovi podarí konečne postupne osprostievať aj vďaka upokojujúcemu lieku Heurozac, rozprávač konštatuje: „*Sous le soleil chimique de l'Heurozac, Antoine décoouvrit le monde*“⁹ (Page, 2000, s. 76).

V deň, keď sa Antoine zamestná u svojho bývalého spolužiaka a kamaráta Rafaela: „*Raphi fit visiter les luxueux locaux de la société à Antoine, le présenta à ses collègues et à la machine à café. L'ambiance était laborieuse et électrique*“¹⁰ (Page, 2000, s. 88).

Antoine takisto na viacerých miestach komentuje svoj stav a hľadá riešenia: „*J'ai besoin d'un traitement radical: être un connard, ce sera la chimiothérapie de mon intelligence*“¹¹ (Page, 2000, s. 72).

Značne sarkasticky pôsobí takisto opis McDonaldu, opísaný z Antoinovej perspektívy. „*Le bâtiment était large et haut, coloré, des affiches invitaient à prendre la vie avec légèreté et pour une somme modique. Un gros M. Jaune trônait sur le mur du fast-food. Un sympathique clown en plastique l'accueillit devant la porte d'entrée, la main levée, le sourire spontané. Antoine entra et salua d'un signe de tête les deux vigiles sans doute présents pour protéger les clients des attaques des puissants gangs de voleurs de frites*“¹² (Page, 2000, s. 78).

⁶ profesorom alkoholizmu

⁷ Antoine, ktorý nemal v tomto smere žiadnu skúsenosť, nechcel stratiť vzácne roky, kedy by mohol byť už po smrti tým, že sa bude neúspešne pokúšať o samovraždu...

⁸ ich imunitný systém sa voči inteligencii bráni excelentne

⁹ Pod chemickým slnkom Heurozacu, Antoine objavil svet.

¹⁰ Rafi s hrdosťou ukazuje Antoinovi luxusné priestory svojej firmy, predstavuje ho kolegom a kávovaru. Atmosféra bola pracovná, priam elektrická.

¹¹ Potrebujem radikálnu terapiu: stať sa totálnym blbom, to bude chemoterapia pre moju inteligenciu.

¹² Budova bola široká a vysoká a hýrila všetkými farbami, plagáty vyzývali brať život s ľahkosťou a za nízku cenu. Veľké žlté M trónilo na budove fast-foodu. Sympatický klaun z umelej hmoty vítal prichádzajúcich pred vchodom so zdvihnutou rukou a prirodzeným úsmevom. Antoine vošiel a kývnutím hlavy pozdravil dvoch esbeskárov, ktorí zrejme chránili klientov pred útokom nebezpečných zlodejov hranoliek.

Antoine sa takisto nemôže ubrániť úsmev vyvolávajúcej poznámke: „*Les chrétiens ont bien de la chance, si jeunes, d’être mis en garde contre le risque de l’intelligence; toute leur vie, ils sauront s’en écarter. Heureux les simples d’esprit*“¹³ (Page, 2000, s. 46).

Humorné situácie, opisy charakterov a komentáre pôsobia komicky hlavne vďaka hyperbolizácii často banálnych javov a rovnako aj vďaka ich absurdite. Príbeh o intelektuálovi, ktorý chcel osprostieť, je plný prekvapení, absurdné situácie sa striedajú v rýchlom slede a umocňujú pocit nepravdepodobnosti. A práve absurdné a nečakané sa stáva zdrojom komiky. Už Hobbes upozorňuje v príspevku *Du rire*, že na vyvolanie smiechu je potrebné nečakané a prekvapujúce. Prekvapenie, ktoré pobaví. Scéna sa predstaví ako nečakaná, náhla, brutálna.¹⁴

Pochopiteľne, za absurdnými situáciami a komentármi vyvolávajúcimi smiech sa skrýva pomerne dramatický príbeh hlavného hrdinu a aj keď spočiatku postava, jej problémy a strach pôsobia komicky, odkrývajú neschopnosť Antoina zaradiť sa do spoločnosti, nájsť si prácu, vlastniť byt, prípadne auto a nefilozofovať príliš o sebe a o svete, ktorý nás obklopuje, skrátka byť ako ostatní. Závidí všetkým „obyčajným ľuďom, ktorí vedú „obyčajný“ a hlavne z Antoinovho pohľadu bezstarostný život. Uvedomuje si, že jeho život je „*un désastre*“¹⁵ (Page, 2000, s. 36) práve preto, že spomenuté nedosiahol a vie, že pokiaľ to nedosiahne, čaká ho samota a nepochopenie. Byť inteligentným má podľa neho len samé nevýhody: „... *l’intelligence est le mot qui désigne des sottises biens construites et joliment prononcées, [...] on a souvent plus avantage à être bête qu’intellectuel assermenté. L’intelligence rend malheureux, solitaire, pauvre, quand le déguisement de l’intelligence offre une immortalité de papier journal et l’admiration de ceux qui croient en ce qu’ils lisent*“¹⁶ (Page, 2000, s. 7). Zdá sa mu neskutočné, že nikto nepovažuje inteligenciu za chorobu (Page, 2000, s. 14). „*Je n’ai plus la force d’être moi*“¹⁷, zveruje sa Antoine, „*plus le courage, plus l’envie d’avoir quelques chose comme une personnalité. Une personnalité, c’est un luxe qui me coûte trop cher. Je veux être un spectre banal. J’en ai assez de la liberté de pensée, de toutes mes connaissances, de ma satané conscience!*“¹⁸ (Page, 2000, s. 22). Východiská, ktoré postava nachádza, pôsobia pochopiteľne absurdne a vďaka komentárom rozprávača aj značne komicky. Ako sme už spomenuli, Antoine hľadá spočiatku vyriešenie svojich problémov v alkohole, neskôr v samovražde, v operácii, počas ktorej by mu odobrali časť mozgu, v liekoch (Heurozac). Po týchto absurdno-smiešnych riešeniach Antoine pochopí, že jediné riešenie je osprostieť, čo v ponímaní hlavného hrdinu znamená prispôbiť sa väčšine, nesnažiť sa premýšľať a analyzovať seba a spoločnosť, v ktorej žije. Ide o snahu žiť bez zbytočných otázok každodenný život, stať sa súčasťou davu, konzumentom. Antoine chápe, že „*il devrait muscler son égoïsme et son amoralité pour survivre dans ce monde*“¹⁹ (Page, 2000, s. 68). Aj Antoinova snaha správať sa zodpovedne voči prírode a spoločnosti, jeho „ekologické“ správanie a snaha nekupovať produkty spoločností, ktoré sa správajú nemorálne, vyznieva komicky, no na druhej strane poukazuje na to, že takáto forma

¹³ Kresťania majú šťastie, už v mladom veku ich upozorňujú na riziká inteligencie. Budú sa jej vedieť vyhýbať po celý život. Šťastní chudobní duchom.

¹⁴ Hobbes citovaný vo FRANÇOIS-MEYNARD, Cécile. 1999. Un aspect comique de la province chez Stendhal: le thème des provinciaux à Paris dans *Féder ou le mari d’argent*. In: *Stendhal et comique*, 1999, s. 247.

¹⁵ hotová katastrofa

¹⁶ ... inteligencia je slovo, ktoré vyjadruje dobre vykonštruované a pekne vyslovené hlúposti. [...] je často výhodnejšie byť hlupákom ako intelektuálom. Inteligentný človek je smutný, osamelý a chudobný, zatiaľ čo ten, ktorý sa len inteligentne tvári, má zaručenú nesmrteľnosť na novinovom papieri a obdiv tých, ktorí veria tomu, čo čítajú.

¹⁷ Už nemám síl byť sám sebou.

¹⁸ Nemám chuť mať niečo také ako osobnosť. Byť osobnosťou je luxus, ktorý stojí priveľa. Chcem byť len obyčajným príznakom. Mám po krk slobody myslenia, všetkých prekliatych znalostí a poznatkov, svojho rozumu!

¹⁹ Na prežitie v tomto svete je potrebné, aby si posilnil egoizmus a amorálnosť.

správania nie je v súčasnej spoločnosti možná a reálna, čo pochopiteľne môže pôsobiť pomerne tragicky.

V konečnom dôsledku román vyznieva ako satira na súčasnú spoločnosť ovládanú peniazmi a ziskom, kde hlavný hrdina nastoľuje otázku ako prežiť v dnešnom krutom svete kapitálu, keď chceme ostať, podobne ako Antoine, rozumní a morálni.

Nachádzame dôslednejšiu analýzu, hoci veľmi bolestivú, konzumnej spoločnosti, kde otupenosť a nezáujem sú zaručenou formou ako viesť spokojný a šťastný život. Túto hypotézu by potvrdzoval aj fakt, že Antoinovi sa podarí dosiahnuť svoj cieľ, t. j. osprostieť a to po tom ako sa pod vplyvom liekov stáva čím ďalej tým ľahostajnejší, dáva na fakulte výpoveď a zamestná sa u jedného zo svojich bývalých spolužiakov, ktorý obchoduje s akciami. Nachádza teda zdanlivo riešenie svojho problému, nájde si dobre platenú prácu, postupne si kúpi byt, auto, začne chodiť do posilňovne a snaží sa priblížiť ideálu muža, tak ako ho prezentujú v módnych časopisoch, hrá pravidelne videohry a podobne. V jeho prípade sa mu podarí úspešne osprostieť a prispôbiť sa väčšine. Stáva sa dokonalým konzumentom.

Satiru chápeme ako zvláštnu umeleckú formu spoločenskej kritiky a života, ktorá môže prameniť z dvojakého vzťahu k zobrazovanému svetu: z pohrdania či ľahostajnosti k nemu alebo z vášnivej negácie jeho súdobého stavu so zreteľom na jeho nápravu a záchranu. Ťažko jednoznačne určiť, ktoré východisko bolo Pageovi pri písaní jeho románu blízke. Vzťah k realite nie je celkom poznačený ani ľahostajnosťou alebo pohrdaním, nesnaží sa ale ani o nápravu a snahu o záchranu tradičných hodnôt za každú cenu. Na základe konania a správania sa hlavného hrdinu sa zdá, že tu ide skôr o strach a obavy zo spoločnosti, ktorej hrdina nerozumie a obáva sa jej. Jeho snaha o prispôbenie skôr pôsobí ako rezignácia, prípadne konštatovanie smutného stavu. Súčasná spoločnosť sa v románe Martina Pagea stáva miestom globalizácie, bez duchovných hodnôt, kde ľudská bytosť má význam len vtedy, pokiaľ je konzumentom. Antoine sa cíti súčasťou sveta až v momente, keď sa jeho život stane podobným tisíckam iných životov a keď je taký „*comme les autres*“²⁰ (Page, 2000, s. 79). Tento pocit je umocnený v momente, keď zahryzne po prvýkrát vo svojom živote do hamburgera. „*Il planta ses dents dans son sandwich; une partie de la garniture visqueuse tomba sur son plateau. Il dut reconnaître qu'il aimait ça. Ce n'était pas certes pas très bon pour la santé... [...] Le goût lui donnait l'impression de trouver une famille sans frontière, de rejoindre les millions de personnes croquant au même instant dans un sandwich identique. Comme une chorégraphie internationale, il exécutait les mêmes gestes d'achat, de transport de plateau, d'aspiration de Coca et d'ingestion de frites et de sandwich que d'autres danseurs-consommateurs dans des temples exactement semblables*“²¹ (Page, 2000, s. 79).

Opis pochopiteľne pôsobí humorne, no zároveň kriticky. Je samozrejme absurdné, aby pocit spolupatričnosti vyvolávalo jedlo vo fast-foode a výber slovnej zásoby a Antoinove myšlienky, ktoré vyjadruje po „osprostení“, získavajú pochopiteľne opačný význam. Pre čitateľa sa stáva logicky McDonald symbolom nezdravého stravovania a predovšetkým uniformizácie ľudí a spôsobu života. Hlavný hrdina sa na konci románu zrieka spôsobu života, s ktorým sa túžil tak veľmi stotožniť. Záver je náhly, prichádza nečakane a čitateľovi v podstate neponúka definitívne riešenie. Na druhej strane

²⁰ ako všetci ostatní

²¹ Zahryzol sa do hamburgera, pričom polovica jeho mazľavého obsahu vypadla na tácku. Celkom mu to zachutilo. Iste, nebolo to najzdravšie... Chuť mu dávala pocit, že našiel rodinu bez hraníc, že sa spojil s miliónmi ľudí, ktorí sa v tej istej chvíli zahryzli do rovnakého hamburgera. Akoby v akejsi medzinárodnej choreografii uskutočňoval rovnaké gestá nákupu, prenesenia podnosu, napitia sa Coly a požívania hranoliek a hamburgera ako iní tanečníci-konzumenti v rovnakých chrámoch.

Antoine vyjadruje isté uspokojenie s návratom do svojho pôvodného sveta a radosť z toho, že sa znovu vracia do partie svojich priateľov, ktorí mu s návratom pomohli. Príbeh Antoina sa končí návratom do sveta „inteligentných“ a v porovnaní s východiskovou situáciou na začiatku románu hrdina problém síce celkom nevyriešil, ale zbavil sa strachu a je pripravený čeliť realite. Akceptuje svet a skutočnosť, v ktorej žije, ako aj vlastnú inteligenciu a snahu všetko analyzovať. Tento spôsob uzatvorenia príbehu je v podstate naznačený na začiatku románu, keď sa Antoine rozhodne všetky svoje peripetie zapisovať do denníka. Denník začína úvahou: „*Il n’y a rien qui m’énerve plus que ces histoires où le héros, à la fin, retrouvera sa situation de départ en ayant gagné quelque chose. Il aura pris des riques, vécu des aventures, mais au final, retombera sur ses pattes. Je ne veux pas participer à ce mensonge: faire semblant de ne pas déjà connaître la conclusion de tout ça. [...] Ce serait hypocrite de ne pas le dire, de ne pas dire que, dès le début de l’histoire, on sait que le héros va s’en tirer, qu’il va même se sortir grandi de tant d’épreuves. [...] J’aimerais pouvoir dire, à la conclusion de cette aventure, comme le personnage de Joker dans Full Metal Jacket: „Je suis dans la merde, mais je suis vivant et je n’ai pas peur“*²² (Page, 2000, s. 9). Antoine sa do východiskovej situácie nevracia, je odlišný od Antoina na začiatku príbehu, uvedomuje si reálnu situáciu a je pripravený jej čeliť. Z hľadiska štruktúry románu je takisto zaujímavé, že koniec románu je v podstate na začiatku a citovaná veta zo strany 9 je vlastne záverom.

Literatúra:

Atelier du roman, *L’Europe du rire*, revue trimestriel, n° 45, mars 2006, Paris : Flammarion, 2006. 219 s. ISBN 2-08-068988-6

BLONDEL, Eric. 1988. *Le risible et le dérisoire*. Paris : PUF, 1988. 158 s. ISBN 2 13 040276 3

FRANÇOIS-MEYNARD, Cécile. 1999. Un aspect comique de la province chez Stendhal: le thème des provinciaux à Paris dans *Féder ou le mari d’argent*. In: *Stendhal et comique*, 1999, s. 245 – 268. ISBN 2 84310 013 5

MONCELET, Christian. 2006. *Les mots du comique et de l’humour*. Paris : Flammarion, 2006. 639 s. ISBN 0291 – 7521

PAGE, Martin. 2000. *Comment je suis devenu stupide*. Paris : Le Dilettante, 2000. 219 s. ISBN 2-290-31987-2

Zdroje:

<http://www.evene.fr/livres/actualite/interview-martin-page-peut-etre-histoire-amour-1511.php> [26. 10. 2010]

<http://www.ledilettante.com/fiche-livre.asp?Clef=888> [30. 10. 2010]

Adresa autorky:

Paulína Šperková

Katedra romanistiky

Fakulta humanitných vied

Univerzita Mateja Bela

P. O. BOX 263

²² Nič ma nezervóžňuje viac ako príbehy, v ktorých sa hrdina na konci vráti do východiskovej situácie a pritom niečo získal. Riskoval, prežil dobrodružstvá, ale v konečnom dôsledku je tým, čím bol predtým. Nechcem sa podieľať na tomto klamstve: tváriť sa, že nepoznám záver tohto všetkého. [...] Bolo by pokrytecké nenaznačiť, že už od začiatku je jasné, že hrdina vyviazne so zdravou kožou, silnejší vďaka skúškam, ktorými prešiel. [...] Na konci tohto dobrodružstva by som rád povedal, tak ako postava Jokera vo filme *Full Metal Jacket*: Som vo svete plnom sračiek, ale žijem a nebojím sa.

Rozosmiať človeka je hotová veda alebo Podoby komiky v umeleckej literatúre. Edične pripravili Zuzana Bariaková a Martina Kubealaková. Banská Bystrica, 2010. [online]. © 2010. Dostupné na: <http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=4242> [http://www.fhv.umb.sk / katedry / KSJL / fotogaléria]

Tajovského 40
974 01 Banská Bystrica
Slovenská republika
email: sperkova@fhv.umb.sk

V.

***Podoby komiky
v umeleckej literatúre
pre deti a mládež***

BYLO NÁS PĚT ANEB HUMOR V KOMUNIKAČNÍCH SITUACÍCH

Milan Polák, ČR

Katedra českého jazyka a literatury, Pedagogická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci, ČR

Abstract:

*The author clarifies circumstances of *Bylo nás pět* by Karel Poláček origin and in subsequent analyses focuses on means of language, situational and mind humour being used in the book. In the end the author mentions new facts from life of Karel Poláček and his relatives and familiarizes the reader with some activities after 1989 in the home town of the author, Rychnov nad Kněžnou.*

Klíčové slová:

Karel Poláček; *Bylo nás pět*; jazyková, situační a myšlenková komika; Rychnov nad Kněžnou; propagace autora a jeho díla

Svůj příspěvek jsem rozdělil do několika částí, v první bych vás rád seznámil s okolnostmi vzniku knihy Karla Poláčka *Bylo nás pět*, v další části bych potom přiblížil toto dílo se zřetelem k tématu naší konference a také v kontextu dnešní doby.

Nejprve mi dovoluete vysvětlit volbu této knihy. Jestliže zde přede mnou zaznělo z úst několika kolegů, že právě autor či kniha, jež je předmětem jejich zájmu na konferenci, patří ke knihám jejich srdce, platí to v mém případě také – útlá knížka *Bylo nás pět* se mi dostala poprvé do rukou v deseti letech a od té doby se k ní vracím pravidelně jako ke zdroji laskavého humoru a pobavení, přičemž v ní pokaždé objevuji něco nového.

1 Okolnosti vzniku knihy

Dílo *Bylo nás pět* vznikalo v období druhé světové války a nacistické okupace, jež měla pro Karla Poláčka, stejně jako pro další miliony lidí, tragické důsledky. Rasová persekuce se nevyhnula ani spisovateli, proto mu nejprve byla zakázána publikační činnost (jeho román *Hostinec U kamenného stolu* byl vydán pod jménem malíře Vlastimila Rady) a kvůli svému židovskému původu byl propuštěn z Lidových novin, v nichž pravidelně publikoval od roku 1922. Pracoval v Židovské náboženské obci, ale v roce 1943 dobrovolně nastupuje do transportu, aby doprovodil do Terezína svou životní družku a osudovou lásku Doru Vaňákovou. Byla to právě tato žena, jež koncem března roku 1939, tedy již v době nacistické okupace, zařídila odjezd Poláčkovy dcery Jiřiny do Anglie – ta také jako jediná z celé rodiny útrapy tehdejší doby přežila.

V tomto nejtěžším životním období vzpomíná Karel Poláček na čas svého dětství a píše novelu *Bylo nás pět*. Jejího vydání se ovšem nedožil, neboť vyšla poprvé v roce 1946.

2 Seznámení s hrdiny

O tom, že se Karel Poláček ve své knize vrací opravdu do Rychnova nad Kněžnou, svědčí řada drobností: tatínek hlavního hrdiny Petra Bajzy má koloniál, stejně jako otec Karla Poláčka.

Nedaleko Dobrovského ulice stojí tzv. Chaloupky, malé dvojdomky postavené před třemi sty lety jako obydlí řemeslníků pracujících na stavbě zámku. Jejich obyvatelé líčí mladý Petr Bajza takto: „*Naši nepřátelé jsou Ješiňáci, ti jsou nejzlejší. Ostávají v Chaloupkách, jsou zrzaví a mají obličejové pihovaté, takže jsou kropenatí jako boby, zvané řezníci.*“

Cesta proti proudu Javornického potoka by nás přivedla do části města zvané Habrová, ale moc bychom si nepomohli, neboť:

„... největší naši nepřátelé jsou Habrováci, to jsou ti nejhorší sprostáci. Habrováci i do školy nosí plné kapsy kamenů. Mají přesilu. Jejich mravy jsou špatné, zvyky ošklivé. Povahy jsou nesnášenlivé. Často bývají po škole.“

Pokud se dostaneme do Panské ulice, narazíme na sousoší s pěti chlapeckými postavami, mičudou a psem. Jde o dílo profesora hořické kamenickosochařské školy Michala Moravce, odhalené 28. června 2003 za přítomnosti Karla Smyczka, režiséra televizního zpracování knihy *Bylo nás pět*, a představitelů klukovských rolí.



Nyní si tedy hlavní aktéry představíme, zleva stojí:

Josef Zilvar z chudobince: Je statečný, jeho otec, pan Zilvar, byl ve válce a má dřevěnou nohu, žijí se synem v chudobinci a živí se žebráním a příležitostnou prací.

Čenda Jirsák: „Dovede si obrátit klapky u očí a vypadá hrozně, oči má červené jako čert.“ Zapisuje si hříchy do notýsku, všemu se přišerně šklebí, chodí do houslí, jeho otec prodává pletené papuče a čepice a jest kostelníkem.

Éda Kemlink: Sedí s Péťou v lavici, chodí rovněž do houslí, má dvě sestry a psa Pajdu, který krade rezníkovi buřty, jeho tatínek píše na berňáku.

Petr Bajza: Vypráví příhody klukovské party. Žije s rodiči, malou sestrou Mančinkou a služkou Kristýnou z Rampušic, které říká Rampepurda. Péťův tatínek má koloniál (obchod se smíšeným zbožím).

Tonda Bejval: „... můj nejmilejší přítel Bejval Antonín,“ je vynálezcem, jeho otec má povoznictví a „... je ze všech nejsilnější.“

V průběhu jednoho roku, od jara do jara, se ovšem v knize setkáme ještě s řadou dalších postav – je to například služka Kristýna, jež pochází ze vsi Rampuše a s níž se malý Péťa často pokouší a z legrace rve, ale již také nastraží do kufru myš ulovenou kocourem Honzou. Klukům ztrpčuje život pan Fajst, úředník na odpočinku, jenž například svítí hochům baterkou do uší a kontroluje, zda jsou čisté. Nevítanými hosty jsou také strýček a teta Vařekovi, kteří kontrolují, zda rodiče Petra příliš nehýří a neutrácejí peníze jen tak, naopak rád Péťa vídá Jakuba od koní, který sice pije, ale rozumí koňské řeči a umí dělat draky, a zejména svou spolužačku Evu Svobodovou, jejíž tatínek má cukrářský krám a ona také podle toho voní...

Všechny tyto postavičky utvářejí děj, ale každá z nich má také svůj osobitý ráz chování a způsob mluvy. Také proto se nyní budeme věnovat jazyku této Poláckovy prózy.

3 Jazyk Karla Poláčka a jeho postav

Pro charakteristiku jazyka autora jsem vybral dva citáty:

„Říkalo se o Karlu Čapkovi, že píše, jak mluví. Nebyla to pravda. Čapek byl velký stylist. I v mluvené řeči se stylizoval. Poláček však psal skutečně tak, jak mluvil. Prokládal svá slova úslovími a frázemi z jazyka agentů Rabochů, sportovních fanoušků, reportérů, policajtů, pánů domácích, hokynářů, oficiálů, politických řečníků a jejich paniček. Nikdy jsi nepoznal, kde končí Poláček a začíná mluvit některá z jeho postav.“

(František Kubka, 1959, s. 25)

Jestliže první citát přibližuje Karla Poláčka a jeho způsob vyjadřování také jako člověka, jenž tak, jak psal, také mluvil (a mnohdy s postavami také žil), druhý citát odpovídá plně charakteristice zejména jeho humoristických knih – humor jazykový je v nich totiž nedílně spojen s humorem situačním a myšlenkovým:

„Humor a komika vůbec jsou v Poláčkově díle [...] velmi těsně spjaty s jazykem. Komika je vždy založena na nějakém nezvyklém nebo neočekávaném kontrastu, na nějaké nesrovnalosti. U Poláčka jde při jazykové komice jednak o kontrast mezi jazykovou stránkou a obsahem, jednak o kontrast jazykových prostředků různého slohového zabarvení.“

(Karel Hausenblas, 1961, s. 56)

Právě užívané jazykové prostředky jsou v tomto díle snad nejvíce spojeny s jeho postavami a vypravěčem, navíc jsou velice pestré a zastoupeny jsou prakticky všechny jazykové roviny. My si ukážeme alespoň některé z nich.

Ze syntaktických prostředků na první pohled zaujmou typické spojovací výrazy *jelikož*, *pročež*, *taktéž*, *což*, *tudíž* (popřípadě hovorové *co*). Vypravěč Petr Bajza se totiž snaží o co „nejdospělejší“ vyjadřování, kombinuje spisovné výrazy (popřípadě knižní) s nespisovnými, nářečními a také slangovými, ty jsou často užívány v kontrastu vedle sebe a společně se situační a myšlenkovou komikou dotváří originální text, v naší ukázce se mladý hrdina vrací domů po neúspěšném pokusu o ochočení vos:

„A když jsem přišel domů, tak se mne tatínek ptal, kde jsem byl. Já jsem pravil, že v houslích.“

On pravil: „Tak proč máš křivou hubu, kdyžs byl v houslích?“

To byla pravda, že jsem měl křivou hubu a oteklý nos a místo očí úzkou škvírku, takže jsem vypadal jako Číňan.

A když se mne tatínek pořád ptal, tak jsem pořád lhal, že jsem byl v houslích, ale lhal jsem málo, pročež tatínek odepnul pásek a já jsem dostal velice, abych podruhé nevrldlouhal.“

(Poláček, 2003, s. 46)

V předchozím textu můžeme také najít příklady opakování výrazů (*pravil*), ale rovněž v běžné mluvě neobvyklý slovosled (*já jsem dostal velice*). Komicky působí rovněž nelogická stavba souvětí nebo nepravá syntagmata (nepravé skladební dvojice):

Ale co mně bylo divné, to bylo, že tam byl taky Zilvar z chudobince, a já jsem se ho ptal, kdo mu dal na cirkus, jelikož jest chudý.

Náš Ladislav, ten nejstarší, taky měl jít na študije, ale nešlo mu měřictví a kouřil retka.

V textu se objevují knižní tvary, například slovesa být – *jest* či zájmen – *naň*, *kterýžto* apod. Tyto výrazy jsou často užívány v kontrastu se slovy či slovními spojeními z oblasti dětské řeč, často

nespisovnými: *tyčkrle, klican, praštit šutrákem do kutka* (kotníku), *zarazit spolek* (založit spolek), *prohánět merunu* aj.

Užívané jsou nářeční a nespisovné (často slangové) výrazy či tvary: *nýčko, prauda, d'oučata, kverlačka, vrdlouhář, petrolka, dát tři kusy* (ve fotbale), *děkan, to se vr!*

Pokud se v textu vyskytnou slova přejatá, jde převážně o germanismy: *cinkostn, kvelb, fodel (fotel), futro* (podšívka), *postarbajz* (přesčas), *oprubovat*. Některá tato slova ovšem mladý vypravěč komolí: *atalerie, pabouk, jednospán, hamba, kládinet*.

Expresivní výrazy často vyjadřují nadsázku, typickou pro dětskou mluvu: *Strejda Vařeka je strašlivě bohatý, má ve sklepě zakopané milióny zlatáků*. V knize se také objevují názvy jídel (*zelňáky, kočičí tanec, uhlířina, boží milosti*) či dětských dobrot (*pendrek, sudžuk, sladké kaničky, cucavá štanglička, certlička*) typické pro dobu, v níž se děj knihy odehrává – mnohé jejich významy již v dnešní době jen odhadujeme, některé sladkosti se již nevyrábí (*mejdličko*). Jak již bylo výše řečeno, tyto jazykové prostředky jsou nedílně spjaty s humorem situačním, proto si připomeneme některé události popisované vyprávěčem.

4 Situační humor v Poláčkově próze *Bylo nás pět*

Děj knihy se odehrává na malém okresním městě od jara do jara dalšího roku, tomu také odpovídají činnosti party mladých hochů, jež se ovšem nelišily od starostí kluků v té době obvyklých.

Hned v první kapitole se dozvídáme řadu zajímavostí: mladý hrdina rozpráví s koňskou hlavou na domě, jež na něj zřejmě žaluje; prozrazuje nám ale také některá svá prvenství: *„Já si přinesl ze školy vši, měl jsem jich plnou hlavu. Nikdo neměl tolik vší, ani Zilvar, co ostává v chudobinci.“*

Ve druhé kapitole se představí nejlepší přítel Péti Bejval Antotín, je zde také vyjádřen názor většiny hochů na opačné pohlaví: *„Holky se jenom chechtají nebo brečí... Neumějí si hrát, mají samé takové pitomé hry a chtějí se vdávat.“*

Ve třetí kapitole je popsána epizoda z války s již zmiňovanými Habrováky, čtvrtá část přináší hru na požár města postaveného z ukradených krabic s nevalným výsledkem: *„Veškerá dědina lehla popelem a Éda Kemlink si propálil kalhoty.“*

V dalších kapitolách hoši společně postupně žebrají (a většinou úspěšně), koupou se v Kalhotách a Zilvar zachrání malého chlapce Vendu Štěpánka před utopením. Poté hoši naplánují cestu do Itálie, ze které zejména kvůli nepochopení rodičů sejde, vydají se ochočit vosy, na podzim pálí ohničky a kouří, pouští draky a hrají si s dřevěnou nohou pana Zilvara (když spí). Hoši rovněž chodí „načerno“ do kina.

Řada komických situací se ovšem odehrává v rodině Petra Bajzy – jedná se například o návštěvu tety a strýce Vařechových, když je objevena zatajovaná husa k obědu, nebo o příhody spojené s vybíráním peněz od dlužníků, jako byl pan Svoboda – náš hrdina totiž v roli poslíčka čte dopisy (vzkazy) a rozhodne se text pana Svobody určený panu otci opravit:

„Když jsem dopis přečetl a našel v něm ty strašné hrubky, tak jsem vzal červenou tužku a ty pravopisné chyby jsem podtrhl. Načež jsem připsal: Vnější úprava písemné práce: Méně úhledná – Pravopis: 5 a zanesl jsem dopis zpátky, aby to pan Svoboda opravil. Od té doby od nás nebere a tatínek se tomu moc diví...“

(Poláček, 2003, s. 51)

Konečně přichází zima a Vánoce: *„Už máme zimu, už padá sníh a celá země jest bílá a chocholouši si prohlížejí koňské koblihy... Já jsem věděl, že dostanu rukavice s palcem, a taky jsem je dostal, začož jsem se musil poděkovat silným hlasem a v duchu jsem pravil: „To jste se nepředali!“* (Poláček, 2003, s. 66).

Na jaře přijde povodeň, kluci společně zachrání stařence kozu a jsou za to ve škole pochváleni, ale největší událost se teprve blíží: ve městě se objevují plakáty s oznámením o příjezdu Grand-cirkusu Rudolphi. Mladý hrdina se snaží přesvědčit rodiče o své proměně a chová se vzorně: jedl polévku s kapáním, ačkoli ji nerad, koukal se velice ctnostně, po obědě „... *jsem pravil silným hlasem: Díky Tobě, Bože, za ty dary,*“ (Poláček, 2003, s. 81) choval Mančinku, ani trošinku se nepral s Rampepurdou, sám od sebe cvičil na housle, zdravil zákazníky silným hlasem, každého večera zpytoval své svědomí.

Cirkus přijíždí, ale tatínek nepodlehne, neboť po obědě, když je Pétou přesvědčován o nutnosti návštěvy cirkusu, praví:

„O musení jíti do cirkusu není žádná řeč, já taky nemusím, maminka nemusí, Kristýna taky nemusí a budeme bez toho živi.“ Já jsem brečel. A ptal jsem se našich, to mám za to, že jsem byl porád hodný? Tatínek pravil, že mám být hodný jen tak, a ne za cirkus. Já jsem pravil, to není pravda, nikdo není hodný jen tak. A měl jsem hrozného vzteka, že jsem byl zbytečně hodný, a umínil jsem si, že budu ze všech nejhorší a přijde si pro mne četník a naši budou mít ostudu a bude jim to škodit v obchodě.“

(Poláček, 2003, s. 86)

A protože zasáhne maminka a tatínek je v podstatě taky malý kluk, vypraví se nakonec do cirkusu všichni. Ale krátce po představení se ve škole udělá Pétovi zle a přichází nemoc (spála); v dalších kapitolách se potom střídají reálné okamžiky s blouzněním malého maroda – ten nejprve získá mluvícího slona Jumba, vypraví se s hochy do Indie za maharádžou, kde zažijí řadu dobrodružství. Když se ale Petr uzdraví, postupně se vrací do reality: *„Dnes byli u mne návštěvou hoši, co s nimi chodím, jelikož pan doktor dovolil, že už můžou přijít, tak oni přišli. Stáli kolem postele, a byli čtyři a se mnou jich bylo pět“* (Poláček, 2003, s. 185).

5 Život a dílo Karla Poláčka v kontextu dnešní doby

Rok 1989 byl přelomový také pro dílo Karla Poláčka a jeho osobnost. Po tomto roce se totiž objevily nové skutečnosti o osudu Karla Poláčka po jeho odsunu do Terezína v roce 1943. Odtud byl spisovatel 19. října roku 1944 transportován do Osvětimi a mělo se za to, že zde také zemřel. V 90. letech minulého století se podařilo najít důležitého svědka, účastníci pochodu smrti Kláru Baumöhlovou z východního Slovenska (Prešova); ta potvrdila, že Poláček přežil transport z Osvětimi do tábora Hindenburg, kde napsal krátkou divadelní hru, v níž svědkyně také hrála, a že se potom účastnil pochodu z Hindenburgu do tábora Gleiwitz, kde byl nacisty popraven. Proto bylo předpokládané datum úmrtí spisovatele posunuto na 21. ledna 1945.

Po roce 1989 dochází k zásadnímu obratu ve vztahu ke Karlu Poláčkovi a jeho dílu zejména v rodišti spisovatele, Rychnově nad Kněžnou. Město se podílelo na vydávání autorova souborného díla a v roce 1994 se zde ke 100. výročí Poláčkovy narození uskutečnilo první sympozium věnované této osobnosti. V témže roce v létě se zde konal první ročník festivalu (divadelní a koncertní přehlídky) Poláčkovy léto. V roce 1995 bylo v obnovené budově synagogy slavnostně otevřeno Židovské muzeum a Památník Karla Poláčka. Byla rovněž vybudována naučná stezka Po stopách Karla Poláčka, která vede mimo jiné místy, kde se odehrávaly jeho knihy. O propagaci spisovatele a jeho díla se zasloužil Jan Lopatka a také učitel českého jazyka na zdejší průmyslové škole a propagátor města Josef Krám, který na této škole v 60. letech minulého století učil vnuka K. Poláčka Martina. Dcera spisovatele Jiřina Jelinowiczová se totiž po r. 1945 vrátila do Československa, které podruhé opustila po sovětské okupaci v r. 1968. Žila potom do své smrti v roce 2001 v Kanadě. Martin Jelinowicz žije od roku 1969 v Torontu, kde mimo jiné vydal ve Škvoreckého nakladatelství Sixty-Eight Publishers Poláčkovy *Poslední dopisy Doře*. Navázal kontakt

se svým bývalým učitelem češtiny a ten s pověřením rodiny Karla Poláčka převzal v roce 1995 z rukou prezidenta České republiky Václava Havla Řád T. G. Masaryka II. třídy, jenž byl Karlu Poláčkovi propůjčen in memoriam...

Literatúra:

KUBKA, František. 1959. Karel Poláček a jeho smutky. In: *F. K.: Na vlastní oči*. Praha : Československý spisovatel, 1959. 199 s.

HAUSENBLAS, Karel. O jazyce humoristické prózy. In: *Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury*. Praha : Orbis, 1961.

POLÁČEK, Karel. 2003. *Bylo nás pět*. Praha : Albatros, 2003. 188 s. ISBN 80-00-01131-X

Adresa autora:

Milan Polák
Katedra českého jazyka a literatury
Pedagogická fakulta
Univerzita Palackého
Žižkovo náměstí 5
771 40 Olomouc
Česká republika
email: polinm@seznam.cz

HUMOR AKO SÚČASŤ AUTORSKEJ ROZPRÁVKY V MINULOSTI A DNES

Gabriela Magalová, SR

Katedra slovenského jazyka a literatúry, Pedagogická fakulta, Trnavská univerzita v Trnave, SR

Abstract:

This study monitored the incidence of humour in the genre of author's fairy tale in the past and today. At the beginning of the 20th century genre author constitutes a fairy tale as didactic tale, fairy tale with a specific Christian didactic tendency. This unit focuses on learning in the spirit of biblical truths, so here not expected to occur of humour or comedy. Disobeying God's commands do not evoke the funny, but tragic. Over time, but the humour was an upward trend since biblical postulates began replacing the general-humane principles.

Kľúčové slová:

autorská rozprávka; rozprávka s kresťansko-didaktickou tendenciou; humor; komika

Budeme hovoriť o literatúre pre deti a hneď na úvod použijeme malú spoločensko-literárnu paralelu: koniec päťdesiatych a začiatok šesťdesiatych rokov 20. storočia priniesol v oblasti literatúry pre deti a mládež na Slovensku veľký obrat, historický predel v myslení a v prístupe k deťom, porovnateľný so šírkou spoločenských zmien, ktoré u nás naštartovala revolúcia v roku 1989. Tieto veci sú notoricky známe: Feldekov „manifest“ v *Mladej tvorbe* (1958, č. 4, s. 9 – 10) odmietol triviálne tvorivé postupy, dieťa povýšil na partnera v komunikačno-estetickom procese príjmu diela, v ktorom didaktickosť bola odsúdená ako historicky prežitá kategória. Začalo sa obdobie tvorby modernej umeleckej literatúry – tak to fixuje aj O. Sliacky v periodizácii dejín literatúry pre deti a mládež. Je to obdobie vzostupu tejto literatúry z prachu infantility a didaktizmu smerom k perspektívam vyšším, v ktorých sa tvorba v rôznych autorských zámeroch filtruje cez kategóriu detského aspektu, no nepodlieha nijakej „malosti“. (Tejto etape predchádza obdobie klasickej umeleckej literatúry v rozmedzí 30. – 60. rokov 20. storočia, ktorá didaktizmus neodmieta, ale snaží sa ho zharmonizovať so svetom dieťaťa na podstatne vyššej umeleckej úrovni v porovnaní s pokusmi zo začiatku 20. storočia.) Novodobá literatúra pre deti sa od 60. rokov 20. storočia formuje v plnej miere ako vysoko umelecká, ktorá neznižuje svoje tvorivé nároky, detského čitateľa vníma ako svojbytnú osobnosť s mnohorakými možnosťami recepcie textu v celej jeho šírke. Samozrejme, to všetko sa môže diať iba na pozadí poznania potrieb dieťaťa, jeho ontologických možností dešifrovania textového významu a aj naplnenia istých očakávaní. V nadväznosti na termín „detský aspekt“ v tvorbe pre deti, modeluje sa (a aj hodnotí) literárny text ako umelecký atribút troma najzávažnejšími determinantmi, ktoré tvoria humor, hra a obraznosť. Svedčia o tom početné články či monografie uznávaných autorít a ich výpočet na tomto mieste nie je potrebný. Je však humor v literatúre pre deti nóvum alebo sa len v priebehu vekov mení jeho forma či úloha? Nemal humor v područí svojich tvorcov na začiatku 20. storočia v žánri autorskej rozprávky nijaké miesto?

Vychádzame z premisy, že vznik autorskej rozprávky na našom území treba odhaľovať v jej napojení na rozprávku s kresťansko-didaktickou tendenciou, ktorá vyrastá z exempla ako žánru kazateľskej tvorby, pričom si ponechala svetský charakter. Ľudová rozprávka ako žáner s bohatou tradíciou nemôže byť fixovaná autorstvom, a tak nebude zdrojom našich analýz. Prvé písomné rozprávkové útvary venované deťom mali celkom logicky výchovný zámer, ku ktorému sa na pozadí kresťanských tradícií družil aj náboženský aspekt. V intenciách týchto dedukcií sa nezvykne očakávať od kresťanských rozprávok prítomnosť či využitie humoru. Samotná podstata textov lpie na biblických pravdách a aj Kristus je považovaný za symbol židovskej vážnosti; implantácia humoru,

zdá sa, je v tomto žánri doslova neželateľná. A predsa to nie je úplná pravda. Skúsime si v stručnosti predstaviť cestu, akou sa spomínaná implantácia humoru realizovala v rozprávkach s kresťansko-didaktickou tendenciou v priebehu storočia.

Autorská rozprávka sa začala formovať ako rozprávka kresťansko-didaktická a na prelome 19. – 20. storočia jej výraznou reprezentantkou bola Kristína Royová. V roku 1909 a 1910 vychádzajú tlačou jej tri rozprávky, ktoré v plnej miere spĺňajú atribút autorskej rozprávky so silnou akcentáciou kresťanského didaktizmu. Sú to rozprávky *Ako Kvapôčka putovala* (1909), *Ako zomieral Sláviček* (1909) a *Ako prišli lastovičky domov* (1910). Keďže ide o útvary intencionálne nasmerované na detského čitateľa, poslúžia nám ako výskumná vzorka, od ktorej začneme pozorovať výskyt (či absenciu) humorných tendencií v autorskej rozprávke kresťanského zamerania. Treba sa však v kontextovosti literárneho systému ako celku pozastaviť nad funkciou humoru na začiatku 20. storočia vo všeobecnosti. Je to obdobie pre rozvoj literatúry a knižnej kultúry nie veľmi priaznivé. Na jednej strane tu boli politické príčiny (po rakúsko-uhorskom vyrovnaní sa slovenské národné hnutie nemohlo rozvíjať), ale aj „vlastná teoretická nejasnosť, nejasný jej vzťah v celkovom literárnom procese národnej literatúry a v nemalej miere aj autocenzúra, vyplývajúca z moralizátorských a konfesionalistických postojov tvorcov i obhajcov tejto literatúry“ (Liba, 1970, s. 253). Na druhej strane však bola vrstva inteligencie kvantitatívne nerozvinutá, a aj z tohto nevelikého počtu je treba odčítať tú časť, ktorá o národné obrodzenie a pozdvihnutie slovenského ľudu v ich vlastnej reči nejavila záujem. Zostáva nám teda vzorka nemnohých altruistov, ktorí svoje úsilie – nehľadiac na finančný zisk svojich aktivít – vkladali do služieb národa. Títo vzdelaní jedinci boli poväčšine kňazi a učители, odkiaľ sa zasa vinie ďalšia typická charakteristika našej obrodeneckej literatúry, a tou je silný didaktizmus. Literatúra pre deti priamočiaro kopírovala situáciu vo vývine literatúry vo všeobecnosti a bola s ňou bytostne spätá, pretože 19. storočie neodlišovalo literatúru pre mládež a literatúru pre ľud. Kultúrna a vzdelanostná úroveň slovenského ľudu totiž ontogeneticky splývala s vekom detstva, takže muselo ešte prejsť niekoľko desaťročí, aby sme mohli nájsť literárne texty písané výlučne pre deti (Magalová, 2007, s. 20). „Ak nemožno určiť presné hranice medzi ľudovou literatúrou svetskou a náboženskou pre ich ideovú a štylistickú totožnosť, tak skoro pre tie isté príčiny nemožno určiť presné hranice medzi prózou pre ľud a prózou pre mládež a deti“ (Liba, 1970, s. 186). Zhrniem tieto fakty: literatúra na prelome 19. a 20. storočia mala v prvom rade výchovné a národno-buditeľské tendencie (vyžadovalo si to špecifické prostredie nízkej vzdelanostnej úrovne slovenského ľudu); literatúra neoddeľovala literatúru pre ľud a literatúru pre nižšie vekové kategórie (rozprávka, legenda či povest' bola takisto lektúrou pre nedospelých ako pre dospelých); estetické kategórie textu sa odsúvali, čím sa prirodzene odsúvali aj zábavné funkcie textu, ktoré sa navyše pokladali za nižšie. Tak to bolo už od čias klasicizmu, ktorý zasa nadväzoval na antiku a humanizmus. V priebehu dejín sa humorné žánre (napríklad dobrodružný román, anekdota či komédia) pokladali za nízke, ako o tom píše M. Keruľová v zborníku *Duchovnosť ako princíp tvorby* (Keruľová, 2001, s. 46) V rozprávkach s kresťansko-didaktickou tendenciou sa s kategóriou humoru nepracovalo, takže v Royovej spomenutých rozprávkových útvaroch je humor nahrádzaný kategóriou *radostnosti*.

Radostnosť je aj v rozprávke *Ako Kvapôčka putovala* prezentovaná spevom a hrou kvapôčok; autorka implantuje svoje predstavy o detstve výrokom: *Ach, dobre bolo na svete, veľmi dobre, veď boli malé, ba ešte len deti*. Aj malé lastovičky sa medzi dospelými odlišujú sklonom k hre, k samopaši, ale autorka túto tendenciu vo vážnej situácii (prelet lastovičiek cez more) nerieši so zhovievavosťou dospelého, ale napomína: „Pretože i medzi lastovičkami sú chlapci a dievčatká, nuž tí chlapci bavili sa medzi sebou, merali si krídelká, ktorý má dlhšie... Rozprávali si, že to more preletieť, to vraj nič nie je; – nevidali, more! Robili si medzi sebou známosti, pustili sa i do pasovania, aby vraj vedeli, ako bojovať s dravcami. ‚Nechajte to!‘ napomínala stará, šedivá vodkyňa. ‚Veď vy

nemáte bojovať; Boh bude bojovať za vás...“ „Svätým povolaním“ malého Slávička v tretej rozprávke bolo „*chváliť Boha a tešiť ľudí*“. Kristína Royová v rozprávke píše, že „*Všetko ho tešilo; ved' sám bol stvorený nato, aby každého potešil...*“ a kam prišiel, „*radostne ho privítali stromy... a každý, ale každý ho mal rád*“. Vidíme, že kategória humoru sa v prvých útvaroch autorskej rozprávky začiatkom 20. storočia považovala za nepodstatnú; detstvo predstavovalo prostredie hry v napojení na vyššie poslanstvo Božích princípov, zlievajúcich sa v radostnosť, ktorá pramenila v ich poznaní v intenciách detského chápania.

Kategóriu humoru, jeho využitie či premeny v tomto žánri možno sledovať prostredníctvom produkcie kresťanských vydavateľstiev. K dispozícii sme mali vydanie autorských rozprávok zo Spolku svätého Vojtecha v Trnave. V 30. rokoch 20. storočia sa tu etablovalo niekoľko viac či menej známych tvorcov literatúry pre deti: Ivan Javor knihou *O vtáčkoch, letáčkoch* s podtitulom *Rozprávky pre deti* (1933), Jozef Cíger Hronský rozprávkovým súborom *Zlatý dážď*, Ján Balko s početnými titulmi kníh pre deti (*O Cyrkovi Pobehajovi, O Vierke Brečulke a Vladkovi Bamburikovi, Rozprávka o Umbíkoch Macúrikoch*, z r. 1939 *Ako chodily cicušky do školy, List od lipky, Tik, Tak a iné rozprávky*). V roku 1941 vydáva Fraňo Sloboda prostredníctvom SSV knihu *Som myšička myš* s podtitulom *Rozprávka pre 7-8 ročné deti* a v r. 1943 J. Domasta deťom určený rozprávkový cyklus *Vranka Hanka – múdra meštianka*. Tento priestor nedovoľuje venovať sa všetkým publikáciám v celej šírke, a preto sa sústredíme len na tie znaky, ktoré sú v nami sledovanej línii podstatné a predstavujú istý posun v chápaní humoru v literatúre pre deti.

Ivan Javor predstavuje typ autora, ktorý sa snažil implantovať do žánru rozprávky s kresťansko-didaktickou tendenciou i humor, odľahčiť strohý didaktizmus, no táto poloha jeho autorskému naturelu neseď. Medzi tridsiatimi rozprávkami nájdeme tri či štyri, ktoré sa dajú nazvať „humorné“. Nejde tu však o humor tematický, posilňuje sa len grotesknosť situácie v opise tanca a zábavy; tanec a zábava – to je jediná autorská predstava o tom, čo dieťa môže za humorné pokladať.

*„Milý vrabče,
pozdravujem ťa nastokrát, môj milý kamarát, aby si mal hojnosť zdravie, keď ťa tento
môj list nájde...
Spomínam na pekné časy, keď sme spolu bojovali, popri boku šablú mali, na vraníka
vysedali. Bojovnosť na tvári, boli sme husári, akých viac nebude, kým vtač vtačou bude...
Spomínam, akým som ja býval pánom: každý deň len dínom-dánom, pohárky štrngali,
mušky nám padaly do zobáčkov, báčkov, báčkov, do zobáčkov. Cigáni nám hrali, kým si
basu nezodrali, tančili sme čardáš, polku, a do tanca bez okolku brávali sme starú,
mladú, bezzubú i bezokatú...“*

(Vrabc píše vrabcovi, s. 29 – 30)

Tento model je čiastočne sprevádzaný i slovným humorom, ktorý podporujú isté formy zvukomalebnosti (zvýrazňuje sa tým motív rytmiky tanca) a častým využitím citoslovieč. Jazyková komika je zastúpená napríklad v pomenovaní osoby *Bača Čaptoš učí vrabca tancovať*:

*„Podoprel si Čaptoš boky, povystieral hnáty. A honelník dúchal v gajdy:
tu-li, tu-li, tutu-li...
Takto, vrabče, takto, ni-ni. Na zem kväcni dyni-dyni...
Dal sa vrabc do krepčenia dľa bačovho naučenia. Prehýňal, prekrúcal, kým stačila para.
Ale beda, prebeda! bez raňajok, obeda.
Za sedem dní necítil si ani nohy, ani pás.
Zariekol sa vrabc milý, že s bačom tančiť nebude viac.“*

(Bača Čaptoš učí vrabca tancovať, s. 40 – 41)

Rozprávky s kresťansko-didaktickou tendenciou však celkom zákonite pracujú so symbolikou s jasným odkazom na biblické motívy: je striktné dané, ktoré zo zvierat predstavujú vyššie princípy (ovečka, osliatko, sova, včela, lienka, slávik) a ktoré znesú profánny rozmer: takýmto symbolom je vrabec či vrana. V spise Athénaia z Naukratidy z 2. storočia sa cituje filozof, ktorý napísal, že „vrabec má rád milovanie. Azda z tohto dôvodu bol vrabec považovaný za symbol lascivnosti a spájaný bol s Venušou“ (SS, 1998, s. 135). Aj v kresťanských rozprávkach máva vrabec úlohu samopašníka, nezbedníka. S touto „vrabčou úlohou“ sa v literatúre pre deti stretávame často – napríklad aj vo veršovanej rozprávke Ľ. Podjavorinskej *Čin-Čin*, ktorá vznikla 10 rokov po Javorovej knihe *O vtáčkoch-letáčkoch*. Čin-Čin odkazuje otcovi, ktorý ho súri do práce, aby sám šiel hľadať potravu, *veď čo nájde po lese,/ nech mu domov donesie*. Postava vrabčičaka otvára možnosť implantácie humoru; je to postava, ktorá má rada tanec, veselie a ľahký spôsob života. V inej knihe J. Balka *List od lipky*, vydané v tom istom kresťanskom vydavateľstve v 30. rokoch, má vrabec takisto úlohu samopašníka a zvedavca, a to aj v rozprávkach, ktoré majú reálny pôdorys a dnes by sme ich mohli žánrovo zaradiť medzi príbehy zo života detí. Vrabec sa tu správa inak ako sýkorky či pinky, autor píše, že „*najradšej do toho zadobal, čo nebolo jeho*“ (*List od lipky*, s. 15), a tak deti urobili zvlášť mištičku pre pinky a sýkorky, „*nie pre vrabce, – tvrdila Vierka, rozpomínajúc sa na pažravosť a nežičlivosť vrabcov*“ (s. 21). Aj ďalej sa vrabec ukazuje ako postava nehodná vážnosti, lebo mu nie je cudzie *zlodejstvo a krádež*. Múdry d'ateľ hovorí na adresu vrabca: „*Vrabcovi sa ani tak nedivím. O ňom je už dobre známe, že pochyť, čo kde nájde*“ (s. 24). V literatúre pre deti sa tak začína tematizovať istý druh postavy, ktorá humorné situácie produkuje či priťahuje. Podobné konotácie sa spájajú aj s vranou, tá však môže symbolizovať aj múdrosť, smútok, je nositeľkou tajomna a pod. V našich končinách jej ľudia prisúdili skôr negatívne vlastnosti. V knihe J. Domastu *Vranka Hanka – múdra meštianka* sa začínajú príbehy malej vranky tak, že prichádza do ordinácie k lekárovi spolu so svojou mamou vranou. Mama ale počas vyšetrovania svojej dcéry holubom-lekárom ukradne z ordinácie holubie vajce: prichádza tu teda k situácii, keď dospelý v porovnaní s nerozumným a nevyspelým dieťaťom sám je prototypom nečestnosti a nezaprie svoju náturu:

„- *Chyťte ju, zlodejku, chyťte ju, zlodejku! – pišťaly holuby.*
- *Čo chcú? – pýtala sa vranka Hanka, ktorá im nerozumela. No mať jej neodpovedala. Nemohla. V zobáku držala vajce, čo ukradla pánu doktorovi.*
Keď to dcéra zbadala, zhrozila sa. - Mamička, ... prečo si to urobila?
- *A či jesto na tom čosi zlého?*“

(Vranka Hanka – múdra meštianka, s. 15)

V spomínanej knihe sa autor snaží vykresliť komickosť situácií, do ktorých sa protagonistka dostáva: v ordinácii sa rozkráka, myslíac si, že nádherne spieva. Zoširoka zďaleka zlietajú sa na ten škrekot holuby a ironicky konštatujú: „- *Pekný hlas! – uškierali sa. - Vidieť, že si ho lieči holubími vajčkami.*“

Aj pán doktor holub je postava vykreslená ironicky. O jeho múdrosti sa vedelo naširoko-
naďaleko:

„- *Ľahko mu byť učeným a múdrom ... celý život iba v meste býva, na múdrych ľudí sa díva a zavše im aj do kníh nazrie.*
Aj uhádly, aj neuhádly. Za veľa rokov sa mnohé veci naučil a čo sa nenaučil, na to sám prišiel. A na čo neprišiel, to sveril na Pána Boha. ... Aby mali chorí pred ním úctu, napísal im taký recept a dal takú radu, že sa v nej vonkoncom nevyznali. ... Ak nemocný vyzdravel, bolo to doktorovi na chválu, ak zomrel, hodilo sa rukou a bolo dobre.
Meno sa mu nepokazilo, povest' nenaštrbila.“

(Vranka Hanka – múdra meštianka, s. 5)

Mnoho opísaných situácií naberá až groteskný ráz. Hanka zatvára plný kufor tak, že vylezie na konár a odtiaľ sa váhou celého tela naň zvalí; počas lúčenia so známymi všetci plačú tak, že „*im slzy potokami tiekli a tak ich zmáčaly, že sa ani umývať nemusely, iba čo sa poutieraly*“. Krstná mať ju vyprevádza so slovami, aby sa tam dobre mala – „*tak dobre, že by ti vôbec nezišlo na um vrátiť sa!*“ (s. 18).

Stále sa nachádzame na území autorských rozprávok, ktoré v 1. polovici 20. storočia vyšli v produkcii Spolku svätého Vojtecha. A bolo by štatisticky mylné tvrdiť, že vo všetkých žánroch sme našli istú dávku komiky. Zároveň však musíme konštatovať, že v závislosti od naturelu samotného literárneho tvorcu sa humorné prvky objavujú vo väčšine prípadov. U autorov nepreferujúcich humor prichádza k situácii, ktorú sme poznali už na začiatku 20. storočia: humor sa nahrádza radostnými opismi detskej bezstarostnosti a hry. Humorné situácie, ktoré samotná hra celkom prirodzene produkuje, zostávajú iba čírymi opismi, kulisami vážnejších situácií, považovaných samotnými autormi za nosné časti textu. V niektorých prípadoch prichádza v autorských predstavách o „správnej“ detskej veselosti až k hraničným situáciám; autori vtedy napríklad prezentujú názor, že i detská radosť má byť v područí rodičovského dozoru – tak to nájdeme v knihe F. Slobodu *Som myšička myš*:

„- Deti, neškriabte sa na stromy, ktoré sú vysoké. Stvorené sú pre vtákov, aby mali kde vychovať svoje mladé.

Ideme ďalej. Prídeme k potoku ... Mamička nás posmeľuje:

- Zabavte sa a buďte veselí!

I prevaľujeme sa teda na chrbte, vyskakujeme na mamičkine potešenie, naháňame sa...“

(Som myšička myš, s. 7)

Vidíme, že text sprítomňuje situáciu, kde nie sú deti iniciátorom hry, ale ich mamička. Deti ju za to bezhranične obdivujú:

„Po chvíli mamička sa usmieva a hovorí:

- Teraz sa pobavíme na cenganie!

V prostriedku je mamička, okolo nej sú kvety v kruhovej polohe a vonku s boka na bok nakláňame sa my deti a vydávame ostré hlasy. [...] O chvíľu je celá lúka plná myši, ktoré robia tak isto, ako my. Veru, naša mamička je múdre-premúdre stvorenie, lebo ved' vie hry, ktoré napodobňujú iné myši.“

(Som myšička myš, s. 12 – 13)

V rozprávkach s preexponovaným akcentom na didaktické posolstvo útvarov pre deti sa potom humor či komika odsúvajú ako nepotrebné atribúty, atribúty rušiace prvoradú ideovú líniu textu. Akcent na vážnosť situácií v principiálnosti Božieho či prírodného zákona vychádza z filozofických postulátov, pre ktoré je humorné „výrazom neprimeranosti, nezhody medzi ideálom a skutočnosťou“ (Cicero, Kant, Schopenhauer) (Plesník a kol., 2008, s. 368). Didaktické texty však vyžadujú (explicitnú) kontrastnosť; tvorcovia preto volia dvojaký prístup: alebo sa kontrastu vzdávajú (či tlmia ho) a nechávajú vyznieť text podľa starovekého chápania princípu harmónie ako jednotu pravdy, dobra a krásy, alebo ju modelujú oveľa naturálnejšie, ako by si vyžadovala detská percepcia pôsobenia protikladných princíпов. Napríklad rozprávková kniha J. Balka *Rozprávka o Umbíkoch Macúrikoch* (1935) predstavuje rodinu Macka Umbíka, reprezentanta strednej spoločenskej vrstvy (Macko má chyžnú, opatrovatelku pre deti, kúpeľňu a pod.). Deti Macka Umbíka sú hravé, veselé i zvedavé a tento prvok na začiatku knihy akcentuje prvok hravosti. Nasleduje banálny príbeh o hostine, ktorou Macko oslavuje zber jahôd. Vyvíja sa podľa očakávania: Macko pozýva hostí, no niektorých zabudne pozvať (Jeleňa Paroháča, Líšku, Diviaka a ďalších) a tí sa

rozhodnú hostinu prekaziť. Strhne sa bitka, v ktorej víťazí družstvo Macka Umbíka. K počiatkovej harmónii, modelovanej málo umeleckými štylistickými prvkami, pristupujú naturálne opisy života v prírode či trestania nepriateľa:

„Boj skončil víťazne.

Macko a jeho kamaráti boli zachránení.

V boji padlo veľa Jeleňov, Líšok, Vlkov a Diviakov. Mackovia nakládli veľké ohne. Napichli na ražne Diviakov, Vlkov, Líšky a Jeleňov. Napiekli pečienky a každý hosť sa najedol dosýta. Slávili víťazstvo. Tancovali sedem dní a sedem nocí...

...

A keď Sova odhúkala práve dvanástu hodinu, zletel k nej Orol a doniesol jej kus mäsa z vlka. Sova sa potešila a pojedala mäso aj so sršťou.

...

Vtom sa Sova divým letom vrhla na špiónku Sojku, ostrým zobákom ju srazila so stromu na zem a zožrala ju aj s perím jedným dúškom. Tak trestala Sova špehúňov-zradcov.“

(Rozprávka o Umbíkoch Macúrikoch, s. 21)

Spravodlivé tresty a ich opis stoja v protiklade k snahe o lyrizáciu príbehu: text obsahuje „veršovnícke vsuvky“, ktoré nepodporili autorské štylistické kvality, skôr prezentovali tradičný názor na literatúru pre deti ako literatúru determinovanú prevahou citoslovieč a nenáročných rytmických modulov. Poučenia alebo nie veľmi časté zmienky o Bohu tak potom posúvajú text do dvoch extrémov, kde na jednej strane autor demonštruje pravdu o krutom živote v lese a vzápätí uzatvára krutý opis lyrizujúcim obrázkom o Božej добрôte:

„Zvieratká pilne strážili, lebo vedia, že život v hore je boj.

Ráno, keď sa hora zobúdzá, prvé otvorí očičká vtáčiky a začnú spievať piesne a spevy o kráse lesa, o teplom slniečku a o Bohu, ktorý všetku tú krásu stvoril.“

(Rozprávka o Umbíkoch Macúrikoch, s. 21)

S istou dávkou krutosti sa tu stretávame vo viacerých pasážach: v časti, keď Macko Pobehajček nakŕmi Líšku Falošnicu horúcim lepom z kotla a ona „*chcela kričať, ale nemohla, lebo sa jej papuľa od lepu slepila a slepily sa jej aj črevá*“ (s. 36), v časti, keď otec Macko obšívá Vlka a Líšku papekom, že „*zabudli od strachu, že sa topia, bežali ako vietor spolu s Rakmi, ktorí im stále boli zavesení na chvoste a Mackovia výskali od radosti v potoku*“ (s. 50). Krutosť je opísaná aj v iných pasážach, ktoré tu neuvádzame, no je zvláštne, s akou ľahkosťou kladie autor do pomeru krutý trest alebo krutú realitu s radosťou (Macík obšívá Líšku a Vlka, topiacich sa v potoku, papekom, a Mackovia výskajú od radosti...). Tento autorský princíp je návratný. Veľmi zreteľne sa dá vnímať na pozadí opisu Vianoc. V časti *S Bohom, s Bohom, lastovičky* už rodina Umbíkov stratila Macíka, ktorého ukradol Vlk. Vianoce však prichádzajú do lesa napriek tomu a Ján Balko opisuje vianočnú atmosféru takto:

„Vianoce! Vianoce! Prišiel Ježiško ku všetkým detičkám sveta. Prišiel aj ku všetkým Umbíkom a zvieratkám. Žiara lesa oslepila oči a krásny nebeský spev ich ukolísal a Umbíci pomaly usnuli.

Na krásnu vianočnú noc veru Umbíci nikdy nezabudnú. ... Iste sa im veľa pekného snívalo o krásnych vianočných stromkoch, o čudesnej vianočnej hore, o krásnom vianočnom speve. ... Iste mnoho mysleli nešťastného Umbíka Pobehajčeka, ktorého už dávno Vlci roztrhali.“

(Rozprávka o Umbíkoch Macúrikoch, s. 62)

Zdanlivo tieto ukážky nepatria do rezervoáru úvah o výskyte humoru v kresťansko-didaktických rozprávkach. Prítomnosť takýchto prvkov nás však vedie rozpoznať jemné odtienky odlišností v nazeraní na texty pre deti. Tam, kde sa autori kontrastnosti zriekli, podporili banalitu výrazu a zmierňovali jej neblahé textotvorné následky napájaním či presmerovaním na vyššie hodnoty (spájanie estetiky s etikou). Na druhej strane sa však ukazuje, že práve v tejto línii bola pôda pre budúci humor priepustnejšia ako v línii tvorby, ktorá kontrastnosť dobra a zla budovala na naturalistických obrazoch autorom modelovanej „Božej spravodlivosti“.

Inak pochopil funkciu humoru Jozef Cíger Hronský v rozprávkovom cykle *Zlatý dážd'* (1933). V rozprávke *O Aničke, čo ju nikto nechcel* je aj motív trestania spracovaný detskou optikou a ani zďaleka sa nepribližuje predstave Boha – sudcu, ktorý „dobrých odmeňuje a zlých tresce“ v duchu Javorových rozprávkových „dôkazov“. Rozprávka je tu novátorská svojím motívom: Anička, dievčatko, ktoré vychováva babka a dedko, chce mať „rukolapné dôkazy“ lásky starých rodičov a chce priamu odpoveď, keď sa pýta: „Dedko, dedko, či ma chceš?... Babka, babka, či ma chceš?“ V slovenskej literatúre je to prvok nový, aj keď treba povedať, že motív nechcených detí, ktorých rodičia (alebo macochy) vyženú do lesa, je dávno známy v ľudových rozprávkach. Motívom takéhoto činu v ľudových rozprávkach však bola zlosť či bieda a vyhnanec sa nikdy nepýta na kvalitu vzťahu (chcete ma – nechcete ma), osud jednoducho prijíma. V texte J. C. Hronského sa však problematika rieši už z pohľadu detského aspektu. Dieťa je aktér, ktorý sa dožaduje vyjadrenia citov zo strany starých rodičov. Ich žartovanie nechápe a následná odpoveď raní Aničkino detské srdce:

„- Dedko, dedko, či ma chceš?

Dedko sa usmial, pravdu povedať nechcel, nuž takto povedal:

- Veru ťa nechcem!

Anička nezbadala, že dedko žartuje, spýtala sa teda babky:

- Babka, babka, či ma chceš?

I babka sa usmiala, pravdu povedať nechcela, nuž aj ona povedala takto:

- Veru ťa ja nechcem!“

(O Aničke, čo ju nikto nechcel, s. 35)

Vidíme, že sa tu rieši spor dieťa – dospelý na celkom novej kvalitatívnej úrovni. Dospelí sa tu zahrávajú s citovosťou dieťaťa, ironizujú ju, nechápu jeho potrebu vyjadriť vzájomnú blízkosť aj slovne, a tak Anička uteká do hory a rozprávka nabera typický ráz čarovnej rozprávky. Predtým sa však na vzťah k nej pýta ešte zvieratiek: psíka, vrany, veveričky, zajačika-ušiačika, srnky, a hoci jej zvieratká odpovedajú kladne a vyratúvajú jej dobré skutky, pre ktoré Aničku majú rady (kímenie, ochrana zvieratiek), predsa len autor píše, že Anička zvieracej reči nerozumela (motív realistický), že „Anička nerozumela ani srňacej reči, smutná túlala sa po hore, a všade sa dozvedela, či by ju niekto nechcel“. Anička zablúdila v lese, na Štedrý večer však „rozsvietila sa hora, lebo do hory vošiel anjel a pred anjelom kráčal sám Ježiško. Išli dobré zvieratká odmieňať“. Zvieratká však od Ježiška dary neprijali, ale kázali ich zaniest' Aničke a samy mu ukazujú k Aničke cestu:

„Čuduje sa Anička, či by ju srnka ozaj chcela, a napokon len keď pribehnú aj ostatné zvieratká, a napokon príde krásna žiara. Len sa díva, vlastným očiam neverí, Ježiškove dary prijíma... na Ježiška sa díva, na anjela kuká, a napokon sa aj rozosmeje.

A keď sa rozosmiala, celá hora zazvonila strieborným hlasom.“

V tomto momente, keď autor použije slovnú metaforu o Aničkinom zvonivo-striebornom hlase, akoby sa skutočne zvoncom ukončila etapa čarovnej rozprávky (ako to už tradičná forma vyžaduje) a rozprávka zasa pokračuje v realistickom rámci:

„Počuje to babka, a hovorí:

- To sa naša Anička usmiala, ktorú chceme a nemáme.

Počuje dedko, vyskočí, srdce mu od radosti poskočí:

- To je naša Anička, ktorú chceme a už ju budeme zase mať!

A už si natáhuje kožuch, natáhuje kapce, že Aničku dovedie.“

(O Aničke, čo ju nikto nechcel, s. 38)

Prichádzame k ďalšej podstatnej črte Hronského didaktických rozprávok. Humor v jeho rozprávkach nie je povinnou, násilnou vložkou, ktorú vyžaduje vydavateľ, určujúci také písanie, „aby sa zabávaním poučovalo a poučením zabávalo“ (Radlinský). Hronského tvorivý naturel nepočíta s tým, že by dieťa bolo schopné vnímať iba humor situačný (motív tanca a veselice v Javorových rozprávkach) alebo hravý slovný humor, založený na prevahe citoslovieč a zvukomalebných slov. V každej z jeho rozprávok sa humor prejavuje svojsky, netvorí však podstatu rozprávok (hádám len s výnimkou rozprávky *Vnučkin hrnčisko*). A tak tu nachádzame rôzne podoby humoru; sú príznačné už pre opis statických vecí či dynamických dejov: Turák nosí klobúk, „na ktorom mu tej jari mladé straky štyri diery vyzobaly“ (s. 6), „kedy-vtedy pozrel, kde mu chodí klobúk, lebo sluhu nebolo pod ním vidieť, keď sa zapletal v tráve“ (s. 8), zlatej myške sa ušiel „tanier ten najväčší, čo bol o vlas väčší ako šesták, i pohár ten najobrovsejší, čo bol akurát taký veľký, ako náprstok“ (s. 21) a piecku „kosti boleli“, no napriek tomu sa „pekne vyredikala oblokom a pustila sa svetom“ (s. 30) atď.

Humorné situácie vie Hronský využiť aj v práci s metaforou. Snehuliak z rozprávky *Kmotor snehuliak* je vyobliekaný ako človek, lebo chlapi stvárali huncútstva a obliekli mu čiapku, kožuch a strčili pod neho lyže. Snehuliak ožil, rúti sa dolu kopcom a zle vidiaci hájnik Krkavčík myslí, že mu prišiel kmotor na návštevu a volá ho do teplej izby. Snehuliak sa tepla bojí a bráni sa: „Ďakujem ti, kmotrík, ja veru musím zostať na dvore, lebo dnes, ako vidíš, obul som si také veľké čižmy, že sa cez dvere v nich nespracem“ (s. 50). Takisto v rozprávke *Vnučkin hrnčisko* sa hrniec rozosmeje, lebo „smiať sa musím, keď na mládenca hľadím, čo má drevené nohy, drevené parohy, klobúk zelený, nos červený a čo sa iba vtedy pohne, keď ho cudzí pokýva“ (s. 57). Ide tu o metaforické pomenovanie javora, ktorý sa len vtedy môže hýbať, keď ho vietor pokýva, a ktorý sa v ďalšej fáze rozprávky skutočne na mládenca premení. Metaforou je už samotný *Zlatý dážď*, rozprávka o jesennom lístí, ktoré sa v zásterke dievčatka premieňa na zlaté dukáty. Tu však autor sleduje čisto didaktickú funkciu, v ktorom sa pôvodná prajnosť dievčatka a ochota rozdeliť sa s dukátmi s ostatnými mení na chamtivosť a nechotu deliť sa, a tak kúzlo zaniká.

Prichádza tiež k situácii, keď hájnik ponúka snehuliakovi kašu a pýta sa ho, či ju má servírovať horúcu alebo len teplú. Snehuliak vtipne odpovedá. „Len mi ti daj celkom studenú, kmotre, lebo včera som bol u doktora a povedal mi, že by mi od horúcej kaše všetky zuby vypadaly.“

Hronskému ako autorovi sa humor stáva hlavným motívom v rozprávke *Vnučkin hrnčisko*. Túto rozprávku si z hľadiska využitia humoru všíma aj Z. Klátik a hodnotí ju ako pokus o rozprávkový grotesku (s. 120), s čím sa dá jednoznačne súhlasiť. Na pozadí situačného humoru pracuje Hronský aj s jazykovými prvkami. Evidentná je najmä práca s metaforou, ktorú autor využíva ako tvorivý impulz a odкрýva možnosti práce s ňou práve v rovine humoru. Pastier, ktorý sleduje vnučku, *vždy povedal svojej žene na poludnie:*

„Vnučka nesie hrniec. Až tu raz príde mu povedať:

- Hrnec nesie vnučku.

Pastierova žena sa vtedy rozosmiala a začala pastiera vysmievať:

- Ej, už ti je aj rozum nevládny, dnes si sa pomýlil, mal si povedať: vnučka nesie hrniec.

- Ej, to nie, mám ja svoj rozum a svoje oči aj teraz: hrniec nesie vnučku.“

(Vnučkin hrnčisko, s. 55)

Už samo meno, na ktoré hrniec reaguje, je v podobe ironickej: nereaguje totiž na oslovenie „hrniec“, ale len na oslovenie „hrnčisko“. Dostal ho od vnučky, ktorá ho v návale zlosti práve takto oslovila, a tak – hoci je to meno „špatné“, hrniec na iné meno slúžiť nesmie. Ide tu i o skrytú parodizáciu ľudských slabostí: v zlosti vyslovujeme veci, ktoré sa nám samým neskôr nepáčia, no už sa zmeniť nedajú a stávajú sa súčasťou našich životov. Anička sa tu sympaticky a reálne predstavuje aj s vlastnosťami nevelmi typickými pre dobový didaktický vzor. Jej prudkosť dokumentuje autor i na inom mieste, kde sa jej hnev opäť obracia k hrnčisku, ktorému vôbec v jeho reči nerozumie, a keď jej donekonečna opisuje strom ako mládenca s drevenými nohami, prudko odpovie:

„Hrnčisko, – posmešník, keď ho vidíš, len si naň hľad', na hlavu mu vyskoč, keď sa ti tak páči.“

Humor tu má množstvo polôh a stupňov rôznej intenzity, býva inšpirovaný metaforami, jazykovými možnosťami, nájdeme tu ľahkú iróniu i situačný humor končiaci groteskou. Nie je tu však samoučelným sémantickým prostriedkom, lebo vždy sa stáva súčasťou didaktického pôsobenia textu, neprekryva však prvotný zámer autora podať rozprávkový text ako etické posolstvo. V Hronského výbere rozprávok sa ale autorská rozprávka modifikuje na podklade čarovnej rozprávky: niekedy sa konštrukčne prekrývajú (*O Aničke, ktorú nikto nechcel; Zrno slepého mládenca; Zlatá myška*), niekedy sa zasa v autorskej rozprávke zjaví prvok ľudovej rozprávky iba ako jeho sekvencia (v zázračnej *Zázračnej perine* sa objavuje postava neznámeho pocestného, ktorý chudobnú rodinu za dobrý skutok obdarúva, v rozprávke *Piecka* pozorujeme motív putovania za lepším životom, vo *Vnučkinom hrnčisku* nachádzame alúziu na ľudového Janka Hraška, v *Turákovom zázračnom kvete* sa zasa objavuje škriatok-pomocník).

Žáner kresťansko-didaktickej rozprávky sa Hronského výberom *Zlatý dážd'* posúva na inú úroveň: biblický moralizujúci tón mizne a ukazuje sa vo všeobecnohumánnych obrazoch a posolstvách, vystavaných na tradičných hodnotových konštantách bez násilných apelov. Kresťanské tendencie sú implantované v rámci symbolov a dokážu odkrývať ďalšiu možnú rovinu čítania rozprávok. Zbavujú sa diktatúry dogiem a doslovných biblických citácií a predostierajú dobro v intenciách kresťanskej morálky s dôrazom na radostnosť a zázračnú moc ušľachtlosti a dobra v područí umeleckého textu.

Priestor tejto štúdie nedovoľuje analyzovať všetky ponúknuté texty tohto obdobia, no už krátka analýza dobových kresťanských rozprávok umožňuje vysloviť súd, že princíp humoru v prezentovaní literatúry pre deti v 1. polovici 20. storočia mal vzostupnú tendenciu a rôzne formy spracovania: od najjemnejších prvkov radostnosti či situačného humoru cez iróniu, grotesku či slovný humor. Tí autori, ktorí pocítili jeho potenciál, odstraňujúci bariéru komunikácie medzi dospelým a dieťaťom, posilnili tento aspekt i v nasledujúcej tvorbe (Podjavorinská, Hronský). V zhode so svojimi umeleckými ambíciami mohli ľahšie preskupovať rôzne roviny textu, ak kresťanské pravdy vyjadrili všeobecnohumánne. Táto premena striktných dogmatických právd na všeobecnohumánne zásady dovoľovala, aby správanie negatívneho hrdinu kresťansko-didaktických rozprávok nebolo potrestané (hoc aj metaforicky) Božou spravodlivosťou, ako to v tomto žánri a v tomto čase bolo zvykom (K. Royová: *Ako prišli lastovičky domov*; J. Balko: *List od lipky; Rozprávka o Umbíkoch Macúrikoch*; I. Javor: *O vtáčkoch-letáčkoch*; A. Ondrejová: *Škovran a červený mak* a mnohé iné). V prípade, že sa teda postava nepriečila priamo Božím princípom, ale sa poukazovalo na jej nedostatočnosť z čisto ľudského hľadiska, otvárala sa možnosť vykreslenia postavy s istou mierou tolerancie k ľudským slabostiam, ktoré dovoľovali odsakralizovanie istých prešľapov. Tento proces vnútorne uvoľňoval ostrie kontrastnosti. Pôvodný kontrast, ktorý by sme mohli nazvať: *v zhode s Božími princípmi – v nezhode s Božími princípmi* sa postupne menil na kontrast *správne konajúci – nesprávne konajúci*. Tento nový kontrast v nasledujúcich desaťročiach pripravil priestor pre komiku

huncútstvom či nedokonalosťou. Nejde tu v skutočnosti o nijaký hlasný smiech: ide tu o jemné záchvevy, ktoré čitateľ ľahko dešifruje ako spriaznenosť autorky s detským svetom:

„V ovocnom sade sa vtáčik zveril mamičke s ďalším problémom: „Vieš čo, mamička? Mne sa páči byť vtákom. Aj dobré jedlo mám rád. Ale muchy a húsenice sa mi protivia. Vždy, keď mám nejakú prehltnúť, zažmurím radšej oči. Sú také škaredé... Stále len lezú a muchy lietajú. Prečo nesedia pokojne na konári, aby som ich mohol zjesť bez trápenia?“

Mamička sa až prehla od smiechu. Vtáčik sa na ňu urazene pozrel. Prečo sa smeje? Ved' on to myslel vážne!“

(Rozprávky zo šípového kra, s. 28)

„Bé, bé...’– neprestávala nariekať Čerňuľka. Aj Smejko začali tiecť slzy: ‚Odpusť mi, Čerňuľka, odpusť! Ja som to nechcel urobiť! Nehnevaj sa na mňa. Prestaň plakať, lebo ak neprestaneš, neprestanem ani ja a to bude čudné, že Smejko plače ako Plačko.’ Čerňuľka sa usmiala cez slzy...“

(Rozprávky zo šípového kra, s. 16)

„A vieš, že moje kopýtka vedia lepšie dupkať ako tvoje?“

„A vieš, že ja viem rýchlejšie bežať?“

„Len keď ťa vietor nesie...“

(Vtáčik a dieťa, s. 32)

„Odrazu Janke čudne stislo hrdlo. Spoznala známú vôňu lipy a... zbadala jahody. V srdci sa jej zatrepotala radosť ako nedočkavý vtáčik.

‚Dedko, to je úžasné! Ty sa môžeš hore na lipe hrať na veвериčku a ja tu dole na maškrtného medvedíka!“

(Vtáčik a dieťa, s. 38)

Vyslovili sme tézu, že sa autori zámerne vyhýbajú irónii, pretože záporný hrdina v kresťanských rozprávkach nie je smiešny. Treba však povedať, že v niektorých rozprávkach tento postup nahrádza jemná sebaíronia. Tak je to napríklad v knihe kňaza Jána Lichtnera Slniečko rozpráva deťom:

„Deti, máte rady prekvapenia? Áno? (---) Aha, niektoré neviete, čo to prekvapenie vlastne je. Jój, ako by som vám to vysvetlil? Hm-hmm, už to mám! Prekvapenie – to je, júj – slovíčka, poďte mi na pomoc – to je, keď niečo čakáte a potom sa dočkáte niečoho druhého, alebo nič nečakáte – a predsa sa niečoho dočkáte. Deti moje, ale ani teraz neviem, či tomu rozumiete. Rozumiete? (---) Ach, to som si vydýchol, dych, dych...“

(Slniečko rozpráva deťom, s. 26)

Je teda zrejmé, že humorný osteň alebo komickosť výrazu, ktorý chápeme ako „vyjadrenie alebo prejav vyvolávajúci pocit nedostatočnosti (nenáležitosti), často sprevádzaný smiechom alebo úsmevom“ (Plesník, s. 367) sa do kresťanských rozprávok implantuje len ako podružný, tlmený, nie však konštrukčný prvok. Kontrasty sú modelované autorovou predstavou o primárnej funkcii pozitívnych vzorov v literatúre pre deti.

Táto analýza chcela poukázať na fakt, že humor a komika výrazu, atribúty príznačné či dominantné pre súčasnú literárnu tvorbu pre deti, neabsentovali ani na začiatku 20. storočia, v čase, keď sa autorská rozprávka konštituovala z didaktickej rozprávky (na našom území spájanej s akcentom na kresťanskú vierouku). V nasmerovaní na biblické pravdy ale nebolo vhodné konštruovať opozíciu „sympatickým spôsobom“ – ako humornú; preto aj v analyzovaných autorských rozprávkach neraz prichádzalo k tragédii, ktorá sa modifikovala ako prirodzená odpoveď

na neuposlušnosť Božích príkazov. Prvky humoru do rozprávky s kresťansko-didaktickou tendenciou začali prenikať len pod podmienkou, že sa Božie postulaty transformovali do všeobecnohumánnej podoby, čím vznikol priestor pre vykreslenie postavy ako postavy konajúcej nie podľa očakávania, postavy smiešnej, ktorá produkuje istý typ nedokonalosti. Právom sa potom možno domnievať, že autorská rozprávka – ako ju poznáme dnes – prešla týmto procesom (pravda, spolu s inými vplyvmi). V súčasnosti je prvok komiky a humoru jedným z dominantných formátorov literatúry pre deti.

Literatúra:

- BERGSON, Henri. 1993. *Smích*. Praha : Naše vojsko, 1993. 91 s. ISBN 80-206-0404-9
- KERUĽOVÁ, Marta. 2001. Humor v diele Pavla Straussa. In: *Duchovnosť ako princíp literatúry*. Nitra : Filozofická fakulta UKF, 2001, s. 43 – 56. ISBN 80-8050-408-3
- KLÁTIK, Zlatko. 1971. *Krajina plná detstva. Hronského tvorba pre mládež*. Bratislava : Mladé letá, 1971. 169 s.
- LIBA, Peter. 1970. *Čítanie starých otcov*. Martin : Matica slovenská, 1970. 420. s. ISBN 95-013-70
- MAGALOVÁ, Gabriela. 2007. *Rozprávky s kresťansko-didaktickou tendenciou*. Nitra : UKF, 2007. 123 s. ISBN 978-80-8094-165-9
- PLESNÍK, Ľubomír a kol. 2008. *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. Nitra : UKF, 2008. 472 s. ISBN 978-80-8094-350-9
- RADVÁNI, Hadrián. 1996. *Bibliografia vydání Spolku sv. Vojtecha v Trnave 1870 – 1994*. Trnava : SSV, 1996.
- SLIACKY, Ondrej. 1990. *Dejiny slovenskej literatúry pre mládež do roku 1945*. Bratislava : Mladé letá, 1990. ISBN 80-06-00150-2
- SLIACKY, Ondrej. 1997. *Kontúry periodizačného procesu slovenskej literatúry pre deti a mládež*. Nitra : UKF, 1997, s. 109 – 121. ISBN 80-8050-163-7

Knižné pramene:

- BALKO, Ján: *O Cyrkovi Pobehajkovi, o Vierke Brečulke a Vladkovi Bamburikovi*. Trnava : Spolok svätého Vojtecha, 1935.
- BALKO, Ján: *Rozprávka o Umbíkoch Macúrikoch*. Trnava : Spolok svätého Vojtecha, 1935.
- BALKO, Ján: *List od lipky*. Trnava : Spolok svätého Vojtecha, 1939.
- BAROKOVÁ, Terézia: *Rozprávky*. Bratislava : Serafín, 1993.
- BAROKOVÁ, Terézia: *Šťastný les*. Bratislava : Serafín, 1993.
- HRONSKÝ, Jozef Cíger: *Zlatý dážd'*. Trnava : Spolok svätého Vojtecha, 1933.
- JAVOR, Ivan: *O vtáčkoch-letáčkoch*. Trnava : Spolok svätého Vojtecha, 1933.
- LICHTNER, Ján: *Slniečko rozpráva deťom*. 1991.
- NAGAJOVÁ, Jana: *Vtáčik a dieťa*. Bratislava : Nádej, 1993.
- PASTIRČÁK, Daniel: *Damianova rieka. Rozprávky o láske a večnosti*. Bratislava : AF, spol. s r. o., 1993.
- ROYOVÁ, Kristína: *Výber zo spisov V. Rozprávky*. Bratislava : Vydavateľstvo kresťanskej literatúry NÁDEJ, 1991.
- Rozprávky zo šípového kra. Antológia kresťansky orientovaných rozprávok*. Zostavila Zuzana Kozíčová. Bratislava : Nádej, 1991.
- SVOBODA, Fraňo: *Som myšička myš. Rozprávka pre 7-8 ročné deti*. Trnava : Spolok svätého Vojtecha, 1941.

Rozosmiať človeka je hotová veda alebo Podoby komiky v umeleckej literatúre. Edične pripravili Zuzana Bariaková a Martina Kubealaková. Banská Bystrica, 2010. [online]. © 2010. Dostupné na: <http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=4242> [http://www.fhv.umb.sk / katedry / KSJL / fotogaléria]

Adresa autorky:

Gabriela Magálová
Katedra slovenského jazyka a literatúry
Pedagogická fakulta
Trnavská univerzita
Priemyselná ul. 4
920 17 Trnava
Slovenská republika
email: gmagalova@truni.sk, gmagalova@gmail.com

KOMICKÁ POSTAVA V HUMORISTICKY LADENÝCH POVESTIACH JOZEFA HORÁKA ŠTIAVNICKÉ DIVY A RATKOVSKÝ KRAJČÍR – RAK

Veronika Inglová, SR

Katedra slovenského jazyka a literatúry, Fakulta humanitných vied, Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, SR

Abstrakt:

The paper is focused on the presence, the function and the describing of the parodic and humorous using of the comic characters in the stories of Jozef Horák, concretely in the anthology of the short stories Ako kukučky chotár merali from year 1964, which opened the second decade of the art activity of Horák in the area of the literature for children.

Kľúčové slová:

Jozef Horák; komická postava; humoristická krátka próza; štiavnické divy; povesť

Humoristické krátke prózy *Štiavnické divy a Ratkovský krajčír – rak*, ktoré sú súčasťou knihy povestí *Ako kukučky chotár merali*, vychádzajú z regionálnych ľudových rozprávání „anekdotického rázu“. Jediná povesť, tematicky sa viažuca k mestu Banská Štiavnica, je próza *Štiavnické divy*, ktorá podľa Karola Horáka predstavuje krátku prózu s veľmi jednoduchou fabulou: do mesta prichádza protagonistu prózy, schudobnelý zeman pán Motúz de Konopa, aby spoznal toto chýrečné mesto, „*kde zlato rastie, striebro vyhára, premávajú sa zlaté fúry*“. Púť tejto postavy sleduje čitateľ od Hrona po jej odbočení na cestu popri potoku Belá, vlievajúceho sa do Hrona, dolinou smerom nahor k mestu – cez dediny Kozelník a Belá –, až sa nakoniec Motúz dostáva do Banskej Štiavnice, kde zažije v siedmich, samostatne vyčlenených situáciách „štiavnické divy“ – tie sa tradujú v ľudovom podaní v širokom okolí mesta do dnešných čias (Horák, 2004, s. 122 – 123).

Tonalitou je tu humoristická povesť, v centre každej zo spomínaných sekvencií je komická situácia, v ktorej sa ocitá – buď ako objekt, subjekt, či iba pasívny pozorovateľ – postava pána Motúza. V spomínaných sekvenciách sú spracované tieto „štiavnické divy“:

- a) pán Motúz de Konopa sa vďaka svojej povahe naje zadarmo v kozelníckom hostinci;
- b) pri príchode protagonistu do mesta, ktoré ho už na prvý pohľad z diaľky očarilo, stretne sa s dvojicou Hodrušanov idúcich do Štiavnice, prejdúc mestskou bránou, začuje hudbu – dozvie sa, že sú to živé štiavnické hodiny;
- c) pán Motúz de Konopa zažije vyhánanie zajaca z haviarskej záhradky;
- d) pán Motúz de Konopa sa ubytuje v domci baníka, spozná ďalší štiavnický div: studňu na povale domu, dozrievanie čerešní pomocou rozložených vatier, štiavnickú klopačku zvolávajúcu baníkov do bane;
- e) epický hrdina spozná radnicu, postavenú na kopci, vchádza do nej vstupnou bránou priamo na druhé poschodie;
- f) posledným štiavnickým divom sú trubači po skončení dňa na veži mestského domu.

Čo je zrejme pri prvom čítaní povesti, je absencia pevného deja, klasických epických postáv – v próze pôsobia tri postavy s vlastným menom: pán Motúz de Konopa, haviar Hancko a jeho žena Pepka, postavy, ktoré evokujú známu dvojicu z anekdot o štiavnickom Náckovi. Ostatné epické subjekty sú označené všeobecným podstatným menom typu „hostinská“, „deti“, „chlap“, „žena“, „haviar“ a pod.; o všetkých spomínaných epických postavách platí, že majú svoje „príde“ a „odíde“,

teda priestor jednorazového epického „príchodu“ a „odchodu“, aby sa viac v povesti nevyskytli – slúžia „predvedeniu“ jedného z divov, demonštrujú – alebo sa podieľajú na demonštrovaní – niektorého z bizarných štiavnicko-kocúrkovských exkluzívnych príbehov (Horák, 2004, s. 123 – 124).

Podľa Karola Horáka je z hľadiska epickej látky povesti zrejmé, že sa autorsky využíva ľudové rozprávanie rozličných úrovní – od „oficiálnych“ verzii po „neoficiálne“, miestne divy, známe iba v bezprostredne príslušnom prostredí Banskej Štiavnice – napr. prezývky Hodrušanov podľa veľkých hrvoľov na krku, čo je dôsledok vody s nízkym obsahom jódu; podobne prezývka chudobných Belanov, ktorí vraj na hostinu „púť“ vyťahujú mrkvový závin na dverciach z chlieva alebo že pečú krokodíla, vypráňajú krivonosy a sú hlúpi (Horák, 2004, s. 124):

„Videl bane i domce, jednako sa mu pozdávalo primálo na také slávne mesto, ako je Štiavnica. Zavolať na jedného, čo sa potrošil po dvore:

– Hej, prosím vás, dobrý človek...

– Aký človek? Čo za človeka? – odvrkol tázaný, akoby ho bol niekto bodol. – Ja som nie nijaký človek!

– A čože ste? – vypleštil oči pán z Konopy.

– Ja som Belan!

– Aha! – svitlo v hlavne pánovi Motúzovi. – Teda toto nie je Štiavnica, ale Belá.“

(Horák, 1964, s. 49)

Pri tvorbe povestí tohto typu autor využíva „kocúrkovské“ motívy „historických klebiet“ tradovaných v ľudovom podaní. Aj tým, že sú jednotlivé epické sekvencie neraz iba rozšírenými anekdotami, pomerne „živelným“ rozvíjaním deja (ale aj situácií a postáv), hoci s plastickým stvárnením detailov, no s evidentnou autorovou snahou preferovať humorné či ironické videnie skutočnosti, smeruje próza k žánru grotesky.

Čo je však zrejmé už z prvého čítania, je príklon autora k realistickému videniu skutočnosti a preferovanie rozprávača „vševediaceho“ typu, ktorý sa v próze prezentuje zážitkovým, expresívnym štýlom. Zrejmé je to z opisu Banskej Štiavnice, do ktorej prichádza postava pána Motúza na svojej púti od Hrona nahor, k Sitnu (Horák, 2004, s. 125):

„Ej, veru sa poriadne zapotil, kým sa dostal na vrchol, z ktorého prvý raz zazrel mesto. Aj veru to už bolo naozajstné mesto. Dolina plná domov, kostolov, múrov, krámcov, brán a ulíc. A nie dosť, že toho boli plné doliny, domce boli popletené aj na strmých stráňach, na svahoch kopcov, posplietané uličkami a chodníkmi. Stál milý pán z Konopy a díval sa celý ohúrený na obraz, ktorý mal pred sebou.“

(Horák, 1964, s. 49)

Takmer polovica povesti je venovaná príchodu postavy protagonistu do Banskej Štiavnice (konfrontácia s kozelníckou krčmárkou, s Belanmi a Hodrušanmi). Z hľadiska hlavnej témy povesti o *Štiavnických divoch* sú to epizódne motívy, zo známych desiatich divov sú stvárnené vlastne iba tri (vchod do štiavnickej radnice, živé hodiny, trubači na veži). Táto do určitej miery „znižená koncepcnosť“ stavby literárnej postavy sa odráža aj v rámci knihy *Ako kukučky chotár merali* ako celku. Iba v prípade dvoch povestí (*Ratkovský krajčír – rak* a *Štiavnické divy*) môžeme hovoriť o náznaku vzájomnej korešpondencie medzi povestami – aj v jednej i druhej epicky pôsobí postava pána Motúza de Konopy, takže jeho charakteristika z prvej povesti platí aj na druhú.

Postava prichádza do Ratkovej, kde práve z mosta do potoka zhodili za trest krajčíra raka, čo rozstrihal obecné súkno. Retrospektívne spoznáваме kocúrkovský príbeh známy z ľudového podania o nájdení raka i o jeho skúške ako krajčíra, ktorú mu prideliť ratkovskí úradníci (uštie mundúra pre obecného hajdúcha Frndíka). Podobne ako v prípade povesti *Štiavnické divy* aj v tejto

povesti je postava pána Motúza iba svedkom epických udalostí, do ich priebehu nezasahuje. Epická postava pána Motúza, markantne prezentovaná v expozícii povesti ako bizarný chudobný zemepán putujúci svetom, vytvára rámec, do ktorého sú zasadené vlastné „divy“ Ratkovej či Štiavnice. I v jednej i druhej povesti sa postava pána Motúza v záverečnej fáze príbehu „vytráca“ z deja bez akejkoľvek zmienky rozprávača (Horák, 2004, s. 126).

Umelecká úroveň oboch krátky próz, *Štiavnické divy* a *Ratkovský krajčír – rak*, je teda najevidentnejšia v prechode literárnej postavy Motúza de Konopu z jednej povesti do druhej, a to pomocou nespočetných komických situácií, na ktoré protagonista s vonkajšími i vnútornými „kocúrkovskými“ črtami reaguje jednak komicky:

„Pánu Motúzovi vlasy dupkom vstali. Kde to haviar posielala ženu po vodu? Naisto nerozumel.

– Vody, priateľko, vody, rád by som si ruky... Ruky umyť... – vysvetľoval.

– Ved', ved'... Akože, akože... I veľmi, i veľmi... Prinesie žienka z povaly.

Pán Motúz si div oči nevyočil, keď videl, že haviarova žena opiera rebrík o stenu a vychodí naozaj na povalu. Po chvíli sa vracala s plnou kanvou studenej, krištáľovej vody.“

(Horák, 1964, s. 35)

Jednak i komicky koná (sústavné problémy s hladom vzhľadom na to, že reprezentuje chudobného zemana bez groša):

„Len čo si pán z Konopy zvykol na temnotu, hneď zbadal, že na mešternici je vydlabaný gotický nápis. Pán Motúz bol znalý písma a tak hneď nápis prešlabikoval:

TutO seDel a jeDol MateJ KrÁl'...

Tak teda takto!

Pán Motúz vchodil do hostinca so stiesneným srdcom, ale teraz sa odrazu príjemnejšie cítil. Keď si tu posedel kráľ, prečo by si nemohol posediť i on? Obzeral sa, obzeral, či ešte neobjaví niečo, čo by pripomínalo starého, spravodlivého Matiáša. A ako sa obzeral, veru aj zabudol, že ho do hostinca dohnal hlad a smäd.“

(Horák, 1964, s. 47)

A jednak i komicky hovorí (verbálne zvládnutá situácia s kozelnickou krčmárkou, keď sa chce lacno najesť):

„Žena sa neprestala usmievať, ale zamĺkla a len hľadela na pána Motúza de Konopa.

– Len... ? – prehovoril pán z Konopy s kyslou tvárou. Nekamarátil sa on s kýškou, ale v najväčšej núdzi...

– To, že pod krčiažtekom našla gazdiná nový, novučičský kremnický dukát. Hehehe, pán Nemánič.

– Kýšku zjem, hoci som zeman, ale dukáty len králi dávajú. Ja iba ak tak červený groš.

Žena otrčila tučné pery a hodila rukou.

– Lahkou perinkou prikrývate!

– Aký požičaj, taký vráť. Ale ak nedonesiete, čo ste slúbili, budete môcť napísať na druhú stranu mešternice: Tu sedel a hladom zahynul pán Motúz de Konopa.“

(Horák, 1964, s. 47 – 48)

Rovnako komicky pôsobí i opis koňa a následne opis jeho jazdca, ktorý vykresľuje prítomnosť protagonistu počas svojho epického pôsobenia v oboch krátkych prózach ako ironický portrét epického hrdinu s nábehom na karikatúru:

„Koník chudý, na jedno oko slepý, na jedno ucho hluchý a na jednu nohu krivý. A jazdec najchudobnejší...

... žalúdok mal prázdny ako rektorova komora, že sa veru každú chvíľu obzrel okolo, či neuvidí dakde stratený domec, otrhanú dedinku, kde by sa dalo zohnať niečo pod zuby.“

(Horák, 1964, s. 38)

Podľa Karola Horáka sa komickosť postavy proklamuje už so svojím vonkajškom, pričom paralela medzi opisom koňa a jazdca, medzi ich telesnými dispozíciami a cestou, na ktorú sa vydali krajinou (od Rimavskej Soboty do Ratkovej, neskôr a v ďalšej povesti z Pohronia do Banskej Štiavnice), pôsobí komicky, vzbudzuje smiech – irónia vyplývajúca z rozprávačovej prezentácie postavy je zrejmä: zažiť napr. štiavnické divy ako vychudnutý, poloslepý, polohluchý či polochromý cestovateľ môže zároveň naznačovať, že ani tak nejde o štiavnické divy ako skôr o to, aké divy a ako ich zažije i bude vnímať postava Motúza (pričom svojším „divom“ je už samotná epická postava pána Motúza). Komickosť postavy je zdôraznená už vlastným menom (zrejme „tenký“ ako motúz), ako aj jeho ďalšími pomenovaniami rozprávačom (pán z Konopy), alebo inými postavami (krčmárkou z dediny Kozelník ako pán Nemánič). Je zrejme, že takáto charakteristika ráta s komickým efektom (Horák, 2004, s. 127).

Komický efekt ďalej umocňuje i prítomnosť jednotlivých postáv, s ktorými sa hlavný protagonistu počas svojej „dobrodružnej“ cesty stretáva a ktorých prítomnosť núti epického hrdinu v medziach úsmevnej satiry nielen reagovať na vzniknuté absurdné situácie, ale ich aj svojším kocúrkovským spôsobom riešiť. V povesti *Štiavnické divy* ide o veľmi výrečnú a naveľa dobrosrdečnú kozelníčku šenkárku, ktorá napriek badateľnej vonkajšej „chudoby“ pána Motúza, nakoniec pohostí počestného zadarmo, aj keď tomuto náhlemu šľachetnému činu predchádza rezké vyjednávanie. Pričom vzniknutú komickú situáciu od svojho samého začiatku umocňuje aj šenkárkina vizuálna charakteristika, vzbudzujúca na prvý pohľad rešpekt a tvoriaca ostrý kontrast oproti vonkajšiemu opisu pána Motúza de Konopu:

„Iba keď sa otvorili dvere v kúte a v nich sa zjavila hostinská, hrubá, vysoká, zdravá matróna, že hlavou skoro meštericu ometala, vtedy precitol.

– Rozkážte, pán Nemánič?“ – opýtala sa ho položartom, polovážne, veselo sa usmievajúc.

Pána z Konopy trochu zamrazilo. Jednak pri pohľade na obrovskú ženu, jednak preto, že ho takým čudným menom pomenovala. Nebolo to jeho poctivé meno, ale veľmi dobre predstavovalo jeho položenie. Prázdny žalúdok i prázdne vrecká. Ale keď videl, že sa nehnevá, ba sa celkom príjemne usmieva, obrátil aj on na žart.“

(Horák, 1964, s. 47)

V podobnej humornej tónine je pán Motúz konfrontovaný i počas cesty naprieč Belou, kde sa stretáva s „krdľom“ detí, tešiacich sa na pripravovanú hostinu, keď sa rozhodne napojiť si koňa:

„– A kdeže bude hostina?

– U nás! U nás! – volali zo všetkých strán.

– Otec včera zvesil dvere z chlieva!

– Aj náš! Aj náš!

– A to na hostinu zvesujete?

– Mama bude na nich závin vyťahovať.

– A my budeme krokodíla piecť!“

(Horák, 1964, s. 49)

Napriek absentujúcej epickej vizuálnosti, ktorá by iba umocnila prítomný epický obraz vzniknutej situácie, vnáša ju nakoniec do príbehu dialóg s prvkami belianskeho nárečia i takzvaných „miestnych ľudových“ divov, poukazujúcich na sociálnu sféru prítomného ľudového obyvateľstva, ktoré na tom bolo po stránke nadobudnutého majetku rovnako ako pán Motúz.

Rovnako tak, ak nie ešte humornejšie, vyznieva príchod pána Motúza de Konopy pred brány Banskej Štiavnice, kde stretáva dvoch hodrušských pútnikov, na ktorých ho zaujme ženina čmudiaca noša:

„Pán z Konopy sa díval za nimi, díval a odrazu... Vidí, či sa mu marí? Z babkinej noše sa dymí, čmudí.

– Hej! Hej! Mati! Noša vám horí! – volal v strachu a ľaku. Už sa aj chcel zobrať hasiť, keď ženička zvolala veselo:

– Čože by horelo! To náš Nácko fajčí!

A chlap dodal hrubým hlasom:

– Nech si fajčí, veď je regrút! –

Pán Motúz de Konopa stál ako okopaný. Regrút a v noši na materinom chrbte? Odrazu sa niečoho začal obávať. Zvláštne mesto, zvláštni ľudia.“

(Horák, 1964, s. 50)

Práve v tomto bode svojej zdĺhavej epickej púte sa hlavný protagonista stretáva s ľudovou postavou štiavnického Náca. S úsmevnou postavou jednoduchého, dobromyseľného a veselého baníka, ktorý vo svojej osobe stelesňoval v ľudovom rozprávaní veselú, humornú stránku života a práce všetkých generácií baníkov banskoštiavnického rudného revíru. Napriek tomu, že o jeho prítomnosti padne iba verbálna zmienka, podčiarkuje vzniknutú líniu komickej situácie hneď dvojako: kvetnatou rétorikou a ľudovou (dedinskou) mentalitou – jediný markantný rozdiel medzi postavou Náca a pána Motúza tvorí sociálna rozdielnosť: kým chudobný pán z Konopy predstavuje vrstvu pomaly vymierajúceho zemiaľstva, rovnako chudobný Náco zase ťažko pracujúce banícke obyvateľstvo.

Humorne ladená črta však akoby strácala na svojom ihravom ľudovom humore práve v povesti *Ratkovský krajčír – rak*. Krátke epické dielo sa totiž v rámci svojej komicko-ironickej výstavby skresáva na vtipné retrospektívne vykreslenie iba jednej príhody miestnych Ratkovčanov a ich netradičného krajčíra – raka, kde sú ironizujúce úsmevné prvky načrtnuté najprv pri stretnutí chudobného pána z Konopy s obyvateľom dediny Ratková (opis sa uberá smerom k humornému vykresleniu dedinských pomerov):

„Na sedisku drieme pohonič, hlava mu klucká, kláti sa ako kyvadlo na hodinách raz na jednu, raz na druhú stranu, len-len že nevypadne z vozíka na hradskú.

Pán Motúz čakal, kým dôjde k nemu.

– Hej, priateľko! – zavolal na pohoniča. – Čože to zač tamto? Aká dedina?

Do toho na vozíku akoby hrom uderil. Zázrakom sa prebral a vytrčil oči na pána Motúza.

A už aj vreští ako pojašený:

– Ja ti dám dediny! Nevidíš? Na veži hodiny! Nijaká dedina! To je Ratková!

– Áááá... Ratkovááá? – šomral si pod fúzy pán Motúz...

... Keď sa priblížil k dedine, zbadal, že naozaj to, čo sa ligotalo, bola veža a na nej hodiny so zlatým ciferníkom a rúčkami. Ratkovčania boli svetaskúsení ľudia a vedeli, že poriadna obec má mať kostol s vežou a na veži hodiny. Hodiny si zlatým ciferníkom dali urobiť až hen vo Viedni.

To preto, aby mali niečo, čo nikde naokolo nemali.“

(Horák, 1964, s. 39 – 40)

A takmer okamžite na to sa upriamia k ratkovskej príhode rozprávajúcej o tom, ako garbiar Hnilička stretol na ceste z vandrovky čudného majstra, ktorého sa rozhodol zamestnať v mene obce Ratková:

„Odrazu, akoby sa bol koník zháčil, mykol ojom a vtedy majster Hnilička celkom precitol. A len čo oči pretrel opakom ruky, hneď zbadal, čoho sa koník zľakol, že ho skoro z voza zhodil. Po ceste sa plazí čudný tvor. Takého majster Hnilička v živote nevidel.

Obzeral milého tvora, obzeral a čím viac hľadel naň, tým viac sa mu pozdával.

– Ak máš dvoje nožníc, nebudaj budeš krajčírom.

Krajčír, krajčír, ale čo s ním urobiť?

– Eh, – rozhodol sa majster Hnilička, – keď si krajčír, škoda ťa takto nechať po svete chodiť. U nás aj tak málo krajčírov. A keď už máme zlaté hodiny na veži, nech je aj krajčír. Aj tak takého sotva majú naširoko-d'aleko.“

(Horák, 1964, s. 41 – 42)

Vtipná príhoda primárne stavia na opise komickej činnosti obyvateľov dediny Ratková, potláčajúc tak vonkajšiu vizuálnu charakteristiku prítomných dedinských postáv, ktorá práve v povesti o *Štiavnických divoch* bola v rôznorodých vzniknutých situáciách okamžite vyzdvihnutá, aby tak zjemnila kontrast ironizujúceho vykreslenia hlavného protagonistu v protiklade s okolím, v ktorom sa práve nachádzal, alebo cez ktoré práve prechádzal; v konečnom dôsledku mala úsmevným spôsobom podať informáciu o upadajúcom sociálnom statuse pána z Konopy, na ktorý epický hrdina sám apeloval takmer pri každej príležitosti. Výnimku tvorí prítomná personifikovaná postava raka, opísaná majstrom Hniličkom na začiatku celého Ratkovského konfliktu takto:

„Telo čierne, tenké rožky, oči vypleštené, ale najväčšie čudo bolo tam, kde mal mať tvor nohy či ruky. Tam mal na obidvoch stranách ohromné nožnice. Nožnice mal a ricky sa plazil z jednej strany cesty na druhú. Iba keď zastal voz nad ním, akoby sa bol zadivil, postál a hľadel okáľmi na majstra.

– Ej, bistubohu, – potisol si majster širáčik do tyla, – čože je to za tvora? Fúzy má ako husár, ale to by nič nebolo, fúzatých veľa chodí po svete, väčšie čudo je to, čo má v rukách či na rukách. Naisto nožnice.“

(Horák, 1964, s. 39 – 40)

Práve do nej boli vložené všetky špecifické epické iracionálne prvky charakteristické pre retardačnú rovinu zmýšľania ľudového obyvateľstva obce Ratková, ktoré konalo v medziach „kocúrkovských“ a dopĺňalo tak humorne poňatú postavu pána z Konopy nielen v rovine vnútornej, ale aj v rovine vonkajšej charakteristiky, a teda tak, ako si to žiadal autorov príklon k realistickému vidaniu skutočnosti a jeho preferovanie rozprávača „vševediaceho“ typu, ktorý sa v týchto krátkych prózach prezentuje zážitkovým, expresívnym štýlom.

Táto načrtnutá vizuálna osobnosť postavy („jazdec nedochodnejší“ od koňa) je podľa Karola Horáka autorsky načrtnutá ako expozícia pre jej základnú funkciu v humoristickej povesti – pre epické komické konanie, ktoré by zrejme malo byť vlastným predmetom epického stvárnenia.

No expozičná sekvencia vonkajšej charakteristiky sa prehlbuje o jeho sociálno-psychologický rozmer, pričom sa karikatúrny obraz postavy zmarkantňuje rozprávačovými úvahami o fiktívnom erbe pána Motúza, o jeho kúrii i najčastejšom mieste spánku (konopište), od ktorého sa odvodzuje zrejme aj jeho zemiansky „prídomok“ de Konopa. Následne sa karikatúrny portrét postavy utvára opisom pocitu hladu postavy, ten je stálou konštantou postavy v expozíciách oboch povestí (*Ratkovský krajčír – rak, Štiavnické divy*). V oboch prózach stojí na začiatku prvého epického konania postavy vo vzťahu k ďalšej postave zisťovacia otázka, ktorá je elementárnym epickým postupom

rozdvíjania príbehu (putujúca postava a získavanie informácií v neznámom prostredí). V *Ratkovskom krajčírovi* je to otázka pohoničovi, aká dedina sa črtá na ceste pred nimi; takáto zisťovacia otázka figuruje aj v povesti *Štiavnické divy* v expozičnej sekvencii ako variant tejto otázky (Horák, 2004, s. 128).

„– Dajbože, dajbože, - prihováral sa prívetivo pán Motúz pútnikom. – A toto je Štiavnica?
– Uhm, - pokýval chlap hlavou.
– A vy ste iste z mesta?
– Nnnn, – pokrútil hlavou dobrý človek. – Nevidíte, že sme z Hodruše? – zašomral, ukazujúc si na hrdlo.“

(Horák, 1964, s. 50)

Motivácia cesty epickej postavy nie je nijak špeciálne motivovaná – je to „zvedavosť“, rozhodnutie spoznať mesto Štiavnicu, o ktorého bohatstve a divoch ide chýr ďaleko za jeho hradby. Latentnou môže byť motivácia vlastnou chudobou (túžba po zbohatnutí, nebyť teda pánom Nemánič), čo sa prejaví v jeho prvom dialógu, v rozhovore s krčmárkou v Kozelníku, keď má hlad a vo vrecku „červený groš“, teda slabú menu, ktorú nemožno porovnať s kremnickým dukátom, tým tam predčasom platil kráľ Matej, o čom svedčí pamätný nápis na hrade v krčme.

Charakter postavy pána Motúza je daný a v podstate sa epicky nevyvíja, takmer niet rozdielu medzi charakterom tejto postavy v úvode a v závere prózy. Hoci sa postava v Štiavnici stále pýta, vypytuje, spoznáva „divy“ Štiavnice, nakoniec sa z príbehu vytráca – v závere povesti, niet zmienky o Motúzovi, či ostal v Štiavnici, či pokračoval vo svojej púti (podobne v povesti *Ratkovský krajčír – rak*).

V oboch prózach sa používa podobná epická technika: pri rozvíjaní epického príbehu ustupujú vonkajšie komické znaky postavy, ťažisko sa prenáša na komickú situáciu, v ktorej sa komicky prejavia iné postavy než protagonista. Pritom prejavy postavy protagonistu majú charakter psychologického dôsledku tohto konania – údiv, šok, príjemný pocit pri zažívaní jednotlivých divov (Horák, 2004, s. 128 – 129):

Ratkovský krajčír – rak:

„– Čože sa tu porobilo, dobrí ľudia? – opytuje sa pán Motúz prvých, ktorých stretol.
– Čože by sa stalo? Krajčira sme utopili!
Pánu Motúzovi prebehol odrazu mráz po chrbte a vlasy sa mu naježili od strachu a ľaku.
Krajčira utopiť!“

(Horák, 1964, s. 40)

Štiavnické divy:

„– Slabých trubačov tu máte, - pohanil muziku.
Strážnik sa zasmial.
– Takú muziku nemajú nikde na svete!
– To možno máte pravdu! – nadhodil trochu zlomyseľne pán Motúz.
– Nie je to muzika, to sú hodiny!
– Ho-di-ny?
– Tak veru. Tamto na Novom zámku, – ochotne vysvetľoval strážnik.“

(Horák, 1964, s. 51)

Aj preto by sme konanie postavy mohli považovať skôr za gestá, než „plnohodnotné“ epické konanie, ktoré má z hľadiska sémantiky svoj vývoj a nie je iba adičným radením epických akcií. Niekedy cieľom takejto epickej demonštrácie je pranierovanie ľudskej hlúposti, epická prezentácia komického nonsensu či absurdného konania malého, jednoduchého človeka.

Postavu epického hrdinu poveruje autor predovšetkým úlohou vytvoriť zápletku anekdotického rázu, väčšinou ju vyvoláva otázka protagonistu na štiavnický div. Variantom býva aktivita postavy protagonistu, ktorá sa usiluje rozlúštiť, neraz nesprávne, štiavnický div, prezentácie adekvátnej verzie kocúrkovského príbehu sa stáva príležitosťou pre vovedenie ďalšej epickej postavy Štiavničana, absurdne poučujúceho protagonistu, do deja prózy. Tieto jednotlivé epizódy sa adične radia vedľa seba, často v podobe „žánrových obrázkov“, bez zložitejšej kompozičnej výstavby, napr. s dramatickým reliéfom.

Povesti typu *Štiavnické divy* a *Ratkovský krajčír – rak* napísal autor takmer pred pol storočím a je zaujímavé, že do dnešných dní nestratili svoju zážitkovosť, ich jazyk je stále kvalitným mediátorom kocúrkovských príbehov, v ktorých možno postrehnúť alúzie na ľudové prototexty, ale aj na rozprávačstvo takých majstrov slova, akými boli Kukučín či Hronský, a to aj napriek skutočnosti, že literárna veda zbierku humoristicky ladených povestí *Ako kukučky chotár merali*, do ktorej vyššie zmienené krátke povesti patria, kriticky zhodnotila (Horák, 2004, s. 128 – 129).

Literatúra:

HORÁK, K. 2004. *Historická próza Jozefa Horáka (Štúdie)*. Prešov : Vydavateľstvo Náuka a SLOVACONTACT, 2004. 470 s. ISBN 80-89038-35-2

HORÁK, J. 1964. *Ako kukučky chotár merali*. Bratislava : Mladé letá, 1964. 136 s.

LICHNER, M. – LACKOVIČ, I. 1998. *Štiavnické divy*. Banská Štiavnica : Vydavateľstvo ROPA s.r.o., Banská Bystrica, 1998. 24 s. ISBN 80-967568-3-4

LICHNER, M a kol. 1997. *Náckove špásy a huncútstva*. Banská Štiavnica : Vydavateľstvo ROPA s.r.o., Banská Bystrica, 1997. 151 s. ISBN 80-967568-2-6

PETROVÁ, M. – HORÁK, K. 2007. *Jozef Horák – život a dielo v premenách času*. Banská Štiavnica : BBSK – Pohronské osvetové stredisko Žiar Nad Hronom – Pracovisko Banská Štiavnica s finančným príspevím Nadácie Matice slovenskej v Bratislave, Mesta Banská Štiavnica a Banskobystrického samosprávneho kraja, 2007. 158 s. ISBN 978-80-89415-00-7

VITÉZOVÁ, E. 2007. *Významové a žánrové charakteristiky povesti*. Bratislava : OG – Vydavateľstvo Poľana, spol. s.r.o., 2005. 135 s. ISBN 80-89192-25-4

Adresa autorky:

Veronika Ingotová

Katedra slovenského jazyka a literatúry

Fakulta humanitných vied

Univerzita Mateja Bela

P. O. BOX 263

Tajovského 40

974 01 Banská Bystrica

Slovenská republika

email: Veronika.Ingotova@umb.sk

HUMOR AKO FORMA EXISTENCIE V LITERÁRNEJ TVORBE ĽUBA DOBROVODU

Patrik Šenkár, SR

Katedra areálových kultúr, Fakulty stredoeurópskych štúdií, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, SR

Abstract:

The contribution titled Humor, as a form of existence in Ľubo Dobrovoda's literary works, is linked to the presentation that was delivered at the specialized Seminar of Contemporary Forms of Book Culture in the premises of the Department of Areal Cultures of Faculty of Central European Studies of Constantine the Philosopher University in Nitra on 28th October 2008 under the name of Child's Aspect of the 20th century? (Interpreted reflections, and of Ľubo Dobrovoda's book Ja Velkáč). In: Kultúra a súčasnosť, issue 7 (Nitra: UKF, 2009, p. 65 – 72. ISBN 978-80-8094-484-1). This contribution refers to the general conditions during the period of called normalization in former Czechoslovakia from the child's aspect. In a comic way, using hyperbole method, he gives a picture of a family (relations in it), and the thoughts of individuals (particularly that of the six-year old Ľubko) of the Czecho-Slovak „coexistence“. These aspects are interpreted in the contribution from the perspective of the individual, society and the reader with specific regard to the principle of comedy.

Kľúčové slová:

humor; detský aspekt; hyperbolizácia; deformácia; komickosť

*„Humor je isté videnie sveta, je to umenie vidieť svet.“
(Karel Čapek)*

Okrem poznávacej funkcie literatúra má aj funkciu rekreačnú. Je to najmä z dôvodu, že človek (či je literárne vzdelaný alebo laik) v dnešnej uponáhľanej dobe potrebuje čas priam na oddych a regenerovanie. Voľný čas sa dá využiť rôznym spôsobom. Jedným z týchto variant je aj to, keď k literám inklinujúci človek vezme do rúk knižku, ktorá ho niečím oslovila. Týmto činom vlastne rozvíja svoj rozhľad v literárnom dianí a pre seba si urobí chvíle radosti z prečítaného. Tieto momenty sú o to vzácnejšie, ak si číta knihu, ktorá je veselá, skrýva v sebe nevšedné sujetové obraty a v neposlednom rade prispieva tomu, aby si ten čitateľ naozaj oddýchol.

Vyskytne sa tu otázka: dá sa vlastne humor definovať? V tejto oblasti sa stretávame s naozaj komickými aspektmi: humor je pestrofarebný kvietok, ktorý kvitne na poliach literatúry (botanika), humor je korením života (gastronómia) a pod. (Pytlík, 1982, s. 85 – 87). Vo všeobecnosti (a trochu „vedeckejšie“) sa dá povedať, že humor je vlastne „dobrou vôľou, žartovnosťou, veselosťou, v konaní človeka vlastne schopnosťou vzbudzovať veselosť“ (Šaling – Ivanová-Šalingová – Maníková, 2002, s. 251).

Preto sú čitateľsky veľmi príťažlivé diela, na ktorých sa dá naozaj zasmiať a poučiť. Ved' vidieť neznamená iba pozeráť sa okom, ale aj srdcom a svojimi vnemami. A to je viac ako „iba“ kresliť, resp. vedieť písať. Humor je podstatný a prenikavý pohľad na život ako taký. Má teda najmä sociálny charakter: ved' ho vytvárame my ľudia a sme s ním spojení na každom kroku našej existencie. Už sama schopnosť rozosmiať ľudí má spoločenský charakter. Aristoteles tvrdil, že pravou oblasťou komiky je človek a ľudská spoločnosť. Smiech, ktorý často sprevádza humor, je vlastne výlučne ľudskou záležitosťou. Aktívny smiech by mal byť preto spojený s prenikaním pod povrch vecí, cestou až k podstate, zachytením zložitosti ľudskej psychiky a medziľudských vzťahov. Zachytenie relatívnych okolností v živote človeka, ved' aj humor spočíva v relativite, v konfrontácii

dvoch nesúvislých prvkov. Napokon aj náš život nie je len komický či tragický, ale tragikomický. Humor teda nespočíva „vonku“ (t. j. v opise smiešnych postavičiek a situácií), ale v hĺbke vzťahov a okolností. Preto pre inteligentného a vnímavého čitateľa nie je podstatné smiať sa, ale lepšie vidieť. Humor je teda jednou z najmocnejších zbraní, ktorý má vlastne celospoločenský dosah. Všade tam, kde prebiehal a prebieha ľudský život, sprevádzal ho nielen smútok, ale aj smiech.

Humor zohral aj v slovenskom umení dôležitú úlohu. Bol odrazom doby, ideí, myšlienok, ktoré formovali vývin národného života. Už aj Štefan Krčméry skonštatoval, že „sa jej nechtyl pesimizmus, alebo len slabo v nej rezonoval“ (Kalina, 1953, s. 91).

Najvýraznejším prejavom zdravého optimizmu aj v dobách najťažších bola práve existencia pomerne bohatej humoristickej tvorby, ako aj pribojná črta veselosti a humoru v slovenskej literárnej tvorbe vôbec.

V poslednom období vývinu slovenskej literatúry sa nevelmi vyskytovali také diela, ktoré vyvolávali (a dodnes vyvolávajú) mimoriadny čitateľský ohlas. Väčšina z nich je priemerná, neinovatívna, iba bezohľadne kritizuje drobné nedostatky všedného života bez prihliadnutia k jeho koreňom i príčinám. Vo väčšine prípadov sa zriedkakedy stretne vkus literárnej kritiky a samotných čitateľov. Napriek tomu sa stáva aj pravý opak.

Stalo sa to aj v prípade knižného debutu Ľuba Dobrovodu, ktorý vydal v roku 2005 knižku s jednoduchým názvom *Ja malkáč* (2005), ktorá sa skladá z 30 kratších kapitol. Je to vlastne životný príbeh malého chlapca, ktorý komentuje jeho okolitý svet v socialistickom Československu. Tým sa autorova prvoplánová snaha podať obraz rodiny rozrastá do sféry druhoplánovej.

Ľubo Dobrovoda (1962) je autorom beletristických kníh *Ja malkáč* (2005) a *Ja veľkáč* (2008). Čechoslovakista Dobrovoda pochádza zo zmiešanej česko-slovenskej rodiny. Píše po slovensky, ale dobre ovláda aj češtinu. Debut, ktorým autor vstúpil na slovenskú literárnu scénu až po štyridsiatke, *Ja malkáč* mal podtitul *Román smutno-srandovinový*. Táto kniha je považovaná za „jednu z najzábavnejších kníh tretieho tisícročia“. Jeho dlhoočakávané voľné pokračovanie *Ja veľkáč* je návratom do starých čias. Dobrovoda vydal veľa poviedok, ktoré vyšli časopisecky. Medzinárodný PEN klub si ho vybral za svojho zástupcu slovenských spisovateľov pre literárne podujatie Café d'Europe v máji 2006, keď vo všetkých hlavných mestách Európy v rovnakom čase čítali svoje literárne práce významní literáti. Na túto príležitosť Dobrovoda napísal jednu z jeho najznámejších poviedok *Potichu som Euro Pán*.

Pseudonaivný pohľad dieťaťa je však len zdanlivý. Autor knihu napísal z potešenia a s plnou „vážnosťou“ hovorí, že takýto typ prózy jednoducho chýba v dnešnom svete. Samostatnosť autorského subjektu sa prízvukuje určitým odstupom hlavného hrdinu a v konštatovaniach ľudí či okolitého sveta. Autor hlása myšlienku o pominuteľnosti ilúzií a všadeprítomnosti sveta peňazí v spoločnosti. Jeho svet je však aj naším svetom, jeho postavy sú (priznane) reálne a nereálne. Koniec koncov aj samotný svet, v ktorom žili a žijú títo protagonisti, je svetom zmesi imaginárneho a reálneho.

Autor otvára príbeh mimoriadne vnímavým spôsobom: „*Malí chlapci majú v sebe slnko*“ (Dobrovoda, 2005, s. 5). Čitatelia sa hneď v úvode dozvedia o rodinnej situácii malého chlapčeka, ktorý je vlastne centrom pozornosti celého deja. Komentuje svet, avšak pri mnohých jeho zdeformovaniach vidí aj veľa pekného. Pri svojich zisteniach používa lexiku dospelých, teda aspekt dospelého, ktorý je prítlačivý aj pre skúseného čitateľa. Má svoj svet pod perinou, kde víria jeho myšlienky ako vločky.

Stredobodom rodinných šarvátok je najmä jeho stará mama, ktorá často vytvára zbytočné konflikty. Rušivý element zvonka a nepríjemné situácie v byte sa stávajú pre malého chlapčeka priam prirodzeným momentom: „*Niekde v útrobach bytu mlátila stará mama do nábytku a hlučne vyspevovala. Za oknom bolo počuť vlak. Stále bolo počuť vlaky a starú mamu. Tak nejako to muselo*

byť. *Básnička potichučky, vlak nahlas a stará mama... Ako stará mama – naplno*“ (Dobrovoda, 2005, s. 9). Napriek týmto okolnostiam je zrejmá Ľubkova príťažlivosť voči všetkým členom rodiny. Týka sa to aj jeho rozvedeného otca. Rozvod rodičov chápe ako úplnú prirodzenosť. Musí sa teda prispôbiť všeobecnej realite (rodina si ho „ťahá“ kade-tade) i každodennej skutočnosti (prítomnosť zubov, vlasov a hodinek v a pri pohári). Stará mama však má rada svojho Ľuboška, veď ho pustí k sebe pod perinu. Ona je aj napriek svojej výbušnosti určitým vzorom pre malého chlapca, ktorý kriticky komentuje, že jeho mama nadáva česky na starú mamu, keď nie je tam. Pre čitateľov je to dôležité, lebo si musia uvedomiť dôležitosť byť priamy v ľudskom živote. Popri tom si musia vážiť aj nevšedné chvíle s rodičmi (napr. cestu s nimi do cukrárne).

Malý hrdina však vymýšľa všelijaké huncútstva (rozbije dvere a musí ísť do nemocnice autom, resp. v škôlke zbil viacerých a pod.). Všetky tieto činy však vie pre seba subjektívne zdôvodniť (aj vojaci sa bijú). Je tu zdôraznená potreba mať vzor v živote: či už reálny (stať sa vojacom), alebo nereálny (ísť do Ameriky ako ujo Milan).

Tragikomicky vyznieva konštatovanie matky, ktorá zhadzuje v očiach malého chlapca jeho otca. Napriek tomu však svoj cieľ nedosahuje: Ľubko má rád obidvoch svojich rodičov. Napriek tomu sa bojí tmy. Autor túto skutočnosť bagatelizuje konštatovaním, ktoré dáva do úst svojho protagonistu: „*V noci to bolo dobré, lebo som sa vôbec nebál. Tatko a ujo Janko stále spievali a mama povedala, aby už prestali hulákať... potom... ráno tatko chrápe ako starý vlk*“ (Dobrovoda, 2005, s. 13). Autor tu využíva blízky motív pre deti, ktoré sa boja tmy a rozmyšľajú vo svojej skrýši pod perinou o rôznych strašidelných a bizarných tvoroch: „*Ráno sa vždy zobudím. To som rád. Nechcel by som sa zobudiť mŕtvy, lebo by som nevidel strašidlo, čo býva na strope*“ (Dobrovoda, 2005, s. 93). Pri večierkoch dospelých nikto sa nestará o malého chlapca, pričom on humorne prirovnáva ich vlastný byt k lesu, ktorý vonia borovičkou.

K stupňovaniu prirodzenej autority prispievajú aj spoločné mikrovýlety otca so synom, ktoré sú zdrojom zberu životných zážitkov. Otcove príbehy synovi často hraničia až s nechutnosťou (prečo má Janko Smolko zhnité nohy a pod.), ktoré sú však zjemňované určitou ľudskou zvedavosťou syna. V strede každodenných šarvátok malý chlapec identifikuje aj zdanlivo nepodstatné veci: mama má dlhé nechty ako tiger, tatko si nikdy nezašpiní auto a stará mama cestuje z ignorancie vlakom a nie s nimi autom. Násilie v rodine autor podáva cez sklo tragikomickosti: „*Tatko... vždy bije mňa alebo mamu. Seba nikdy*“ (Dobrovoda, 2005, s. 18).

Istý úkryt malého chlapca pod perinou je znakom toho, že si hľadá svoj vlastný svet. Nemá rád, keď ho odtiaľ vyvedú, teda ak ho zobudia. Paradoxne však má rád hádky rodičov, ktoré z jeho úst znejú mimoriadne komicky. Je to znakom toho, že si zvykol na túto situáciu a dokonca sa mu to do určitej miery páči: „*Vždy, keď ma posielajú spať, viem, že sa idú hádať. Tatko a mama sa vždy robia dobrí... Mám rád, keď sa hádajú, lebo ich v detskej dobre počujem. Aj chrápanie starého vlka mám rád. Tak hovorím tatkovi, keď chrápe*“ (Dobrovoda, 2005, s. 25).

Zaujímavá je aj prítomnosť otázky sexuality očami dieťaťa, ktoré si svoje „vedomosti“ potvrdzuje informáciami zo škôlky a zo vzájomnej debaty rodičov. Bývalá láska rodičov sa postupne mení na určitú agresiu z oboch strán: otec niekedy zbije mamu, mama niekedy vytrhá vlasy otcovi a huláka na neho, že nie je chlap. Tieto udalosti však autor opisuje viac-menej tak smiešne, že čitateľ sa na tom len smeje.

Pre malého chlapca je dôležitý aj voľný čas a jeho efektívne využitie. Často pozerá film v televízii a ide do mesta so svojou starou mamou. Aj tieto cesty autor opisuje veľmi nevšedne, keď hovorí, že počas nich prejdú cez červenú, takmer ich zrazí trambus a napriek tomu stará mama vynadá policajtovi. Ľubko vidí v starej mame vzor, hovorí o nej tie isté veci, ktoré počuje od dospelých: je partizánkou a vyfacká hocikedy hocikoho. Preto by chcel stráviť viac času so svojou starou mamou,

avšak matka mu to nedovolí. Pre čitateľov je dôležité, aby pochopili dôležitosť súdržnosti rodiny aj napriek takému zápornému príkladu.

Ľubko často chodí aj na prechádzku, keď vozia sympatického starého deda zo susedstva na vozíčku. Smiešne znie jeho prirovnanie k Vinnetouovi a konštatovanie vzťahu Bratislavčanov a Bratislavčaniek k černoškým poslucháčom pri internátoch Mladá garda. Dedko zabalený v deke a myšlienky chlapca o sibírskom počasí evokujú v čitateľoch prirodzený smiech. Niekedy však tvrdí, že by bolo dobré, keby dedo zomrel, lebo je nanič. Sú to vlastne parafrázy dospelých, ktoré dieťa vlastne odpozoruje a postupne si ich preberá do svojej slovnej zásoby. Svoje konštatovania potvrdzuje slovami: „*Viem to presne, lebo mi to rozprával tatko, že presne to sa stalo...*“ (Dobrovoda, 2005, s. 36). V jeho myšlienkových pochodoch je ako samozrejmosť skutočnosť, že by nemaľoval jelene, kvety (ako malí), ale tanky, pištole a hasičov (ako veľkí). Jeho fantázia nepozná hranice (z tunela vyjdú dinosaury a mamuty). Ako opozícia slúži jeho potreba mať v blízkosti svoju rodinu, ktorá sa k nemu často správa odmerane: „*Sadnem si vedľa tatka a chcem ho chytiť za ruku. Nechaj ma, povie tatko mrnkavým hlasom, nechaj ma s mojím zúfalstvom, prosím. Tak ich teda nechám a idem za starou mamou*“ (Dobrovoda, 2005, s. 31). Niekedy aj otcove slová znejú až prehnane drasticky: Ľubko bude mať odrezané nohy od vlaku, keď bude chodiť cez koľajnice. Napriek všetkým nezrovnalostiam má rád toho deda, lebo ho považuje za vlastného. Je tu zdôraznený moment potreby mať blízkeho človeka. Komicky však vyznieva jeho výpoveď o tom, že okrem tohto deda mu nedovolia mať nič iné. Preto sa niekedy rozhorčí, čo je znakom jeho detskej horlivosti a hovorí priam nezmysly (spustí z kopca starú mamu na vozíku, lebo mu nekúpila žuvačku Pedro a pod.).

Ľubko chodí (ako sme to už spomínali) aj na cesty so svojím tatkom. Komentuje to však s určitou dávkou irónie: „*A s tatkom do zoologickej už nepôjdem, lebo provokuje zvieratá, reve na levy, kníše sa pred medveďom. Všetko, čo mám na kŕmenie, zje sám, pretože pre zver je to škoda a kŕmiť sa aj tak nesmie*“ (Dobrovoda, 2005, s. 33). Dramatizácia priam hororových príbehov v zoologickej záhrade (korytnačka odhryzla detskú nohu) svedčí o nedôstojnosti otca, ktorý neadekvátnym spôsobom drží pri živote konverzáciu so svojím synom. Ani spoločné plávanie na Zlatých pieskoch sa nevyužije efektívne pre spoločný voľný čas otca so synom. Pri ich spoločnej ceste Bratislavou autor poukazuje na dobové predmety a miesta, napr. vlakový dym, čokoláda z Figara, závod Dimitrovka a pod. Pri tejto ceste sú čitateľsky efektívne myšlienky malého chlapca, napr. o nemožnosti vykoľajenia vlaku z rovných koľajníc. Pri týchto cestách sa vykresľuje charakter ich vzájomného vzťahu a čitateľ dostane obraz toho, ako sa žije v socialistickom hlavnom meste: na auto, ako jediné dedičstvo po otcovi, sa chodia v noci dívať, či im ho niekto neukradol. Je to vlastne zdrojom komiky, keď si túto udalosť spredmetníme v mysliach. Podobne je to aj napríklad s varením matky, ktorá straší chlapčeka s tým, že bude vyzeráť ako dieťa z Afriky, keď nebude dosť jesť. Potreba dôslednej konzumácie je prízvukovaná myšlienkami chlapca: „*Už viem, prečo tatko nenarástol – ved' skoro nič nejde. Ale stará mama zje veľmi veľa ako vlk a tiež je malá. Tomu teda nerozumiem. Možno by sme mali jesť húsenice a kobyľky ako v Afrike a boli by sme obrovskí*“ (Dobrovoda, 2005, s. 37). Predstavivosť, ako typická črta malých detí, sa ukazuje pri chlapcovi aj v momente, keď spomína na veselú príhodu s konzumáciou chrústa. Vtedy hlas starkej počuť cez celé sídlisko. Ľuboško pritom s vážnosťou konštatuje, že vyzerá dobre, ale dobrá nie je. Pri jedle matka nadáva na všetko, hovorí, že to všetko je hnus.

Čitatelia sa postupne dozvedajú aj o ďalších členoch rodiny: na návštevu prichádza druhá stará mama s hrbatou tetou Máňou z Čiech. Autor postupne vykresľuje ich charakter a prípadné sympatie či antipatie. Pretvarujú sa, že sa majú radi, ale nie je to pravda. Neznášanlivosť sa sústreďuje na osobu starej mamy zo Slovenska. Do tohto kruhu zapadá aj ujo Milan, ktorý vie hovoriť s mimozemšťanmi. Mimoriadne efektívne znie chlapcovo vyznanie o tom, že aj on v noci počuje

niekedy mimozemšťanov. Tento fakt v čitateľoch utvrdzuje výpoveď jeho kamaráta zo škôlky, ktorý ich raz tiež videl s tykadlami.

Malý chlapec má svoj svet, ktorý by chcel prispôbiť sebe samému: „*Prečo nič nemôže byť tak, ako chcem ja? Vždy sa na niečo teším a potom je to úplne inak*“ (Dobrovoda, 2005, s. 45). Potrebuje však aj prívetivé impulzy, ktoré si vie pre seba adekvátne zdôvodniť: „*V noci... som začul mamu ako plače. To je dobre, lebo keď plače, nebojím sa...*“ (Dobrovoda, 2005, s. 49). Pri jeho slovách cítime trpkosť situácie, ktorá je popretkávaná empirickou skúsenosťou. Využíva sa pritom lexika dospelého, ktorá je tiež zdrojom humorných situácií. Autor správne načrtol typickú každodennú situáciu rodiny a podal to z perspektívy malého chlapca, ktorý je plný očakávania – takisto ako čitateľa: „*Ten deň, na ktorý by som najradšej zabudol, začal už ráno. Ibaže to bolo hnusné ráno. Aj keď sa začalo úplne normálne. Mama sa hádala so starou mamou a potom vstal tatko...*“ (Dobrovoda, 2005, s. 53).

V príbehu sa uvádza aj dôsledný kontrast duchovného a svetského života. Autor to podáva, samozrejme, s humorným nadhľadom. Pre malého chlapca sú dobové determinanty aktuálne a samozrejme, ktoré usúvzťažňuje s okolitou rodinou: „*Stará mama tu bude navždy, tak ako komunizmus a Lenin*“ (Dobrovoda, 2005, s. 53). Ako opozitum tomu slúži deskripcia Vianoc a viera malého Ľubka v Ježiškovi, ktorý sa ničoho nebojí. Tento fakt je uvádzaný postupne s jeho želaniami darčiekov (puška, samopal, nožík, revolver), ktoré sú typické pre chlapcov v danom predškolskom veku. Vianočné návštevy rodinných príslušníkov vyúsťujú do smiešneho konca, ktoré sú typické pre menších chlapcov: učia sa navzájom nové slová, trochu sa bijú, krásne nadávajú a vybijú okná susedov. Tým sú vlastne v príbehu zdôraznené aj susedské šarvátky, ktoré sú riešené efektívnym zrazom dvoch či viacerých svetov. Používa sa pritom (samozrejme, aj na širšej ploche) zmes češtiny a slovenčiny, ktorá pomáha čitateľom získať komickejší efekt.

V románe sa využíva binárny protiklad naše – cudzie, domáce – exotické. Z toho princípu vychádza aj fakt, že malý Ľubko spolu s mamou sa vyberú do jej rodnej Lomnice. Pri ceste prežívajú veľa komických dobrodružstiev. Chlapec aj tu (v tejto maličkovej dedinke) si vytvorí na každého svoj vlastný názor. Je to znakom jeho určitej psychickej vyspelosti – ako aj to, že mu napriek kladným okolnostiam chýba vlastný otec, ktorý mu vždy vymýšľal priam hororové príbehy (ako chlapcovi odrazila tyč hlavu vo vlaku, ako sa zastavilo srdce Jožovi Tichému pri skoku do vody a pod.). Priateľskejší svet menšieho osídlenia vníma chlapec cez všadeprítomnú ľudskú komunikáciu na ulici v Lomnici. Čudný svet okolo neho vníma ako úplne prirodzený, verí v strašidlách, ktoré podľa neho číhajú všade vôkol.

Je priam absurdné, že päťročný Ľubko má rád cintorín a chce sa pozrieť na umierajúceho človeka. V tomto jeho čine ho ad absurdum podporuje aj jeho stará mama. Svoje pozorovania okolia vyjadruje empiricky („... *na tom cintoríne je asi nuda... Stále ležíš, až do posledného súdu, potom ťa odsúdia a ležíš ďalej*“ (Dobrovoda, 2005, s. 66).) i racionálne („*Neskôr mi vysvetľovala stará mama, ako to bude s tým posledným súdom*“ (Dobrovoda, 2005, s. 66).). Ako „odľahčenie“ situácie slúži fakt, že si Ľubko na základe vlastnej analýzy vytvorí aj syntézu. Je to mimoriadne komický a efektívny prvok pre čitateľov: „... *ja som musel stále myslieť na smrť a na hroby. Čo keď aj mne dajú na hrob veľký kvetináč a ja odtiaľ už nikdy nevyleziem? To by bolo strašné*“ (Dobrovoda, 2005, s. 67). Otázka posledného súdu je smiešne opísaná aj v častých nárekoch starkej, že sú to jej posledné Vianoce. Realisticky však znejú Ľubkove konštatovania o osobe, ktorá sa podľa neho skoro ničoho nebojí, t. j. nikto by neplakal, keby sa náhodou zabila a každý pred ňou radšej ujde. Vidíme tu teda jasný príklad odcudzenia ľudských charakterov v dobe socializmu.

„Nezmyselnosti“ autorovej fantázie dosahujú vrchol v časti, keď uvádza, že statočný Lomničan štyridsať rokov pracoval na svojom nákrese patentu kombajnu na čerešne. Už aj samotný motív je až prehnane nereálny, ktorý sa zdôrazňuje ešte tým, že ho vytvoril jeden z najlepších komunistov

dediny. Pri návšteve jeho bytu má čitateľ pocit, akoby vstúpil do múzea: jeho fotky v milicionárskej uniforme, v montérkach, v kroji zo súboru, v rušni či na kombajne dávajú obraz smiešneho jednotlivca zo zapadákov. Vidíme tu aj kontrast s ďalekou krajinou (Amerikou), ktorá je v očiach malého chlapca najlepšou zemou a preto ho musí nenávidieť. Je to znak toho, že v súdobom Československu fungovala autocenzúra, ktorá sa pretransformovala aj do „najnižších segmentov spoločnosti“.

V príbehu je zdôraznená potreba malého chlapca byť s obidvoma rodičmi. Zo strany otca sa prízvukujú ich spomínané spoločné cesty prírodou, ktoré sú uvedené ako tiché cesty dopredu za svojimi cieľmi. Niekedy však túto idylu narušá otcova striktnosť (facka) za nesprávne konanie. Má by to byť ako didaktický zámer nielen pre malého Ľubka, ale aj pre možného detského príjemcu.

Priam „strach a hrôzu“ prinášajú holiči v Lomnici, ktorých práca sa nedá tak rýchlo zahaliť ako prípadné zelenomodré fláky okolo očí matky. Aj návšteva u holiča je zo strany dospelých hyperbolizovaná: „*Neboj sa, nepodreže ťa, len ostrihá. Maximálne ti odstrihne ucho, a to vydržíš...*“ (Dobrovoda, 2005, s. 81). Konštatovanie o úplnej bláznivosti holičov v Lomnici svedčí o pseudovypelosti malého chlapca. Aj z tejto príčiny chce ísť domov do Bratislavy (do Luxoru), kde ho ostrihajú bez problémov. Vidíme tu teda eminentnú snahu clivosti, ktorá je typickým znakom predškolského veku. Komicky znie aj fakt, že sa tam holičstvu hovorí kolchoz a vždy sa počúva iba dráťák. Pri jednotlivých smiešnych udalostiach sa uvádzajú dobové konkrétosti („*Slovan nehral zle, ale Adamec ich vyučil. Pamätajte, Trnava ešte nepovedala posledné slovo. Je tu Sparta, ale Čechom by sme to mali natrieť!*“ (Dobrovoda, 2005, s. 85).) a zovšeobecnenia: v Čechách sa kradne a ľudia sú nalepení z oboch strán na plot.

V príbehu je zvýraznená prirodzená detská zvedavosť, ktorá komicky vyznieva najmä v tom, že sa do príbehu premietajú neočakávané zvraty: na povale chlapec nájde starú heligónku, resp. stále sa vypytuje na skoro nezodpovedateľné otázky (napr. či vie leopard prebiť dogu). Pre neho sú najlepší ľudia, ktorí sa s ním hrajú, bijú a váľajú po zemi. Je tu teda identifikovateľná snaha malého chlapčeka mať blízkeho priateľa.

Z príbehu sa postupne čitateľ dozvedá o charakteroch rodinných príslušníkov malého chlapčeka, ktorý svoje okolie prirovnáva k zvieratkám. Je to znak jeho určitej psychickej osamelosti (nakoľko vždy chce mať niečo živé blízko seba), ktoré však vyúsťuje v jeho mysli ku konštatovaniu, že aj on sa bude správať voči okoliu tak, ako to vidí od rodičov. Nechce byť ako dedo zo Ždiaru, ako sesternica Alenka, ako teta Ada či teta Kveta, ktorá je tlstá a chorá. V značne redukovanej optike vidí chorú nielen svoju tetu, ale aj celé Čechy. Spoločenské podmienky danej doby v socialistickom Československu sa teda komikou prefiltrujú do replík: mama má všetkých kamarátov zavretých alebo emigrovali. Aj s otcom „sú rozvedení“ – chlapec používa plurál, veď túto vec berie ako úplnú samozrejmosť a cíti sa primknutý k svojej matke. Situačná komika je prítomná aj v každodennostiach, napr. bezočivé klopanie detí s úmyslom šibať neznámych na sídlisku; konštatovanie toho, že nikto v škôlke ešte neletel lietadlom okrem Ľubka atď. Opis a charakteristika priateľov v škôlke (Štefana, Míra, Katušky a iných) je odrazovým mostíkom smiešnej situácie s tematikou posypania práškom DDT proti blchám. Tieto motívy autor graduje aj vtípmi o ženbe, príhodami o pijatike ľudí či mudrovaním chlapcov o kvantovej fyzike. Každý chce byť múdry, ale škodoradosťou, keď iného nahnevajú, dávajú o sebe iba obraz netaktných ľudí. Významné životné situácie malému chlapčekomu vôbec nevysvetľujú a potom to aj tak dopadne. Je tu zreteľne gradovaný asociatívny princíp: „*Ani bociana som nikdy nevidel, ako nesie decko, a pritom u nás na sídlisku je plno malých detí. Ibaže by bociany lietali v noci, ale v noci by podľa mňa nikam netrafili. V noci lieta iba sova. Tú by som chcel vidieť úplne najviac, lenže v noci spím*“ (Dobrovoda, 2005, s. 144). Takéto detské vnímanie je prítomné aj pri významných medzníkoch v živote celej spoločnosti i mladého jednotlivca.

Autor prízvukuje dôležitosť rušivých momentov roku 1968 (hukot, pustené rádio, tanky, dym), ktoré sú komentované vekuprimeraným štýlom malého chlapčeka: „*Keď sem teraz prišli títo noví, nemá nás kto oslobodiť, lebo tamtí Rusi od Nemcov už nežijú. Sú v hrobe, čo ho Máňa chodí okopávať. Ostali tu iba títo noví*“ (Dobrovoda, 2005, s. 158). Autor ako prirodzenosť opisuje jeho fyzický vývin. Smiešne znie, že ho v škôlke nechceli, lebo je nevládnuteľný, a preto ho poslali do školy. Podľa jeho komického mudrovania tam musí zostať aj napriek tomu, že jeho učiteľ už má skoro tristo rokov, ale iný tam nie je. Celým okolím až prehnane opovrhuje, samozrejme, len z dôvodu, aby napodobňoval dospelých: „*Škola je pre debilov. Nechcem tam chodiť. Všetko je úplne debilné*“ (Dobrovoda, 2005, s. 155). Seba hodnotí kladne, na druhej strane sa však cíti ešte malým: keď bude mať desať, bude veľký a silný – zmláti každého, avšak aj teraz „... *by určite vedel strieľať alebo hodiť granát*“ (Dobrovoda, 2005, s. 90). Voči svetu sa stavia skôr odmietavo: nemá rád ani bábätká, lebo sú sprosté a všetci hovoria, komu sú podobné. Typickým znakom toho, že sa cíti ešte malý a zraniteľný, sú jeho myšlienkové pochody: „*Furt sa niečoho bojím. Aj tetanu, aj Fogla, aj mamy. Ale nikomu to nehovorím. Bojím sa vnútri v hlave a úplne potichu. Iba niekedy sa trasím*“ (Dobrovoda, 2005, s. 164), resp. „*Mňa mlátia furt, aj ma kopú a žijem... Mňa nie je ľúto nikomu a mláti ma každý. Mama, učiteľ...*“ (Dobrovoda, 2005, s. 163). Detská duša dospeje k tomu, že existuje len jediné miesto, kde nemlátia malých chlapcov a nebulákajú na nich: u Ježiša. Ľubko si myslí, že tam je paráda (darčeky, Mikuláš, anjeli, vôňa), ale napriek všetkému tam musí byť nuda počúvať vždy trúbky a lietať s anjeli. Opis týchto myšlienok je zo strany autora veľmi komické a čitateľsky mimoriadne efektívne.

Prízvukovanie toho, že spomínaný príbeh sa naozaj stal, autor uvádza vlastné mená domácich miest (Modra, Pezinok, Krkonoše, Rača, Počúvadlo), cudzích lokalít (Jugoška, Macedónsko, Chabarovsk), ale aj mená a názvy, ktoré boli pertraktované najmä v období normalizácie (Svet socializmu, Rudé právo, Brežnev, Svoboda). Pri každom vlastnom mene uvádza vtipnú repliku, ktorá prispieva sviežosti príbehu a stupňuje jeho humorný dopad na čitateľa.

Mimoriadne komické a po celom diele lineárne zobrazované sú komentáre malého chlapca o jeho rodine. Hovorí o prababičke, ktorá mu vždy nadáva a seká po ňom palicou, ale na druhej strane cíti s ňou jej úplnú slabosť. Napriek tomu však vymýšľa huncútstva, ktoré sú typické pre danú vekovú kategóriu (búcha jej po novinách, berie jej palice). Dôležitým medzníkom v živote Ľubka je práve jej smrť. Tento fakt však tiež vyústi do humorného konca (výmysly Ľubka o tom, že nechce byť popolom a konštatovanie toho, že prababička ho už nebude fackať). Bizarnosť situácie podopiera návrh chlapčeka, aby ho odfotili s prababičkou v rakve: „*V krematóriu je sranda, lenže to nikto nevie, lebo tam plačú a tak*“ (Dobrovoda, 2005, s. 121). Miesto poslednej rozlúčky je akoby zvláštnym a tajomným miestom v mysli chlapčeka a jeho úvahy o spoplnení ľudí sú popretkávané sarkastickým humorom: „*V krematóriu úplne pália ľudí, ale nikto to nesmie vidieť. To je zlé, lebo ja by som chcel vidieť, ako prababička horí. Ale myslím, že veľmi nie*“ (Dobrovoda, 2005, s. 119).

Čitatelia sa často môžu identifikovať v situáciách rodiny z príbehu: babička vždy hovorí, že nechce byť na tomto svete, ale stále je tu; je taká šporivá, že zje aj čierne jablko či zelenú salámu; nechce ísť do nemocnice a pod. Na jednej strane sa o ňu malý Ľubko bojí (prirovnáva ju ku kostre z hrobu a jej oblečenie vyzerá ako nočná košeľa zlého ducha), avšak na druhej strane vyzdvihuje aj jej kladné vlastnosti, energickosť a až prehnajú vynaliezavosť (vyhodí aj kosť a vynadá jej; vždy nadáva, že býva v slúžkovskej izbe ako pes; predáva podradné víno a klame kupujúcich). Ľubko konštatuje, že vidí len toho, koho chce a dovoľí mu všetko, aby naschvál naštvála jeho otca. Nadáva na každého, avšak aj na ňu každý nadáva. Napriek tomu hodnoverne znie výpoveď chlapčeka, že sa najviac podobá na ňu a chce, aby žila stále ako Lenin pod jeho ochrannými krídlami: „*Stará mama je nesmrteľná. Určite nebude odpočívať v pokoji po boji. To je taká pieseň, čo spievajú pred krematóriom*“ (Dobrovoda, 2005, s. 135). Pseudostarostlivosť starkej je prítomná aj v epizóde,

v ktorej idú spoločne do kina pozerať filmy o Kube. Stredobodom komických zážitkov nielen rodiny, ale i čitateľa je príbeh, keď stará mama dá na stôl tridsaťročné konzervy ešte zo svetovej vojny.

Kritika zo strany Ľubka je prítomná aj pri nevhodnom správaní otca, ktoré je však kompenzované ich spoločne prežitými voľnými chvíľami (humorná cesta vlakom s otcom, hra na Indiánov a pod.). Aj vážne situácie (napr. ako mu z nosa tečie krv) sú podávané s humorom. Spoločné momenty sú v príbehu dokreslené až strašidelnými príbehmi otca, ktoré dieťa berie ako doslovnú pravdu (ako malého Igorka vyliekol otec v centre mesta do naha a chodil s ním po celej Gottwaldovej ulici; historka o tom, ako bol otec na vojne v špeciálnom smrtiacom komande a bol tam aj letcom, šoférom, parašutistom). Otcove „výstrelky“ sa po určitom čase stávajú až prehnanými, ktoré prípadnému detskému čitateľovi „zhadzujú“ dospelých: otec hodí do ohňa lak, resp. privrie chlapcovi hlavu vekom od perináka).

Samozrejmosť situácie byť dieťaťom rozvedených rodičov, ktorého si navzájom odovzdávajú, Ľubko konfrontuje so svetom peňazí: je tu vlastne stretnutie emocionálneho a materiálneho sveta: „Vždy je mi smutno, lebo musím od mamy k tátovi a potom od tatka k mame. Jediné dobré je, že lietam lietadlom, ktoré je úplne drahé. Až 69 korún, to je hrôza“ (Dobrovoda, 2005, s. 127).

Významovým zlomom v živote hlavného protagonistu je príchod otcovej novej ženy do ich neúplnej rodiny. Túto novú mamu Ľubko nechce, ale musí ju rešpektovať. Je to vlastne zákon prírody, ktorý je gradovaný príchodom nového bračeka „novej slovenskej mame“. Jeho matka so starou mamou sú skeptické a obávajú sa o výživné. Toto správanie emocionálne stojí v protiklade s milosťou otca a novej mamy voči Ľubkovi. Dieťa je tu stredobodom ich vzájomnej psychickej vojny, ktoré však vníma túto skutočnosť veľmi redukovane. Túži po niečom živom, preto chce vidieť svojho bračeka a celkom prirodzene si predstavuje, že keď narastie, naučí ho všetko, čo vie. Humorne vyznieva jeho konštatovanie o tejto skutočnosti: „Muchy rád nemám, aj keď sú živé. To budem mať radšej toho brata, aj keď je nevlastný“ (Dobrovoda, 2005, s. 152).

Najpevnejšie puto je medzi Ľubkom a jeho mamou, s ktorou spoločne bývajú v jedenást-poschodovom paneláku, kde nič nefunguje (ani výťah, resp. elektrina). Jeho názor o svojej mame je dedukovaný z podrobného sledovania jeho okolia. Tento vzťah je však ambivalentný: na jednej strane vyzdvihuje jej kladné vlastnosti (nikdy neklame, je silná, šetrná, nevyhadzuje peniaze za hlúposti), ale uvádza aj také negatívne črty jej osobnosti, ktoré z úst šesťročného chlapca sú až priam neveriteľné (pije víno v robote, od ktorého má sklenené oči; rozpráva nezmysly o fantómovi, ktorý zabíjal iba ženy; zvracia v električke; iba sedí, fajčí a rozpráva; páči sa jej, keď ju okukávajú). Podľa týchto „príhod“ sa mení aj ich vzájomný vzťah: niekedy sa hanbí za ňu a niekedy je úplne šťastný, že s ňou ide napr. na pražských jazdiacich schodoch. Konštatovanie vzájomných fyzických hádok matky s otcom sú z úst mladého chlapčeka úplne samozrejme – je to podľa neho škoda.

Ako to z vyššie uvedených črt vidíme, humor je prítomný aj v dielach slovenskej literatúry XXI. storočia. Niekedy menej, inokedy viac sa dostáva do popredia, avšak v súčasnosti (podľa nás) čitatelia potrebujú literatúru, ktorá im podá „zjednodušený“ spôsob videnia sveta a je zdrojom zábavy, počas ktorej voľnočasové aktivity sú naplnené pestrými chvíľami. Počas nich čitateľ zabúda na chvíle všedno-nevšedné. A, priznajme sa, čo viac by chcela dosiahnuť humorná literatúra, resp. humor v literatúre. Napokon všetci chceme byť, sme a budeme malkáčmi... Veď ako povedal Stanislav Kostka Neumann, vtíp a satiru chápeme „... ako zbraň, humor a smiech ako prejav horkého a povznešeného poznania“ (Pylík, 1982, s. 86).

Literatúra:

DOBROVODA, Ľubo. 2005. *Ja malkáč*. Bratislava : Vydavateľstvo Ďateľ, 2005. 184 s. ISBN 80-969247-8-8

KALINA, Ján. 1953. *Bojové poslanie humoru a satiry*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1953. 283 s.

Rozosmiať človeka je hotová veda alebo Podoby komiky v umeleckej literatúre. Edične pripravili Zuzana Bariaková a Martina Kubealaková. Banská Bystrica, 2010. [online]. © 2010. Dostupné na: <http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=4242> [http://www.fhv.umb.sk / katedry / KSJL / fotogaléria]

PYTLÍK, Radko. 1982. *Malá encyklopedie českého humoru.* Praha : Československý spisovatel, 1982. 272 s.

ŠALING, Samo – IVANOVÁ-ŠALINGOVÁ, Mária – MANÍKOVÁ, Zuzana. 2002. *Slovník cudzích slov.* Bratislava – Prešov : Vydavateľstvo SAMO, 2002. 688 s. ISBN 80-967524-7-2

Adresa autora:

Patrik Šenkár

Katedra areálových kultúr

Fakulta stredoeurópskych štúdií

Univerzita Konštantína Filozofa

Dražovská 4

949 74 Nitra

Slovenská republika

email: psenkar@ukf.sk

HĽADANIE VLASTNÉHO HLASU (IRENA BREŽNÁ – NA SLEPAČÍCH KRÍDLACH)

Zuzana Bariaková, SR

Katedra slovenského jazyka a literatúry, Fakulta humanitných vied, Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, SR

Abstract:

The paper deals with comic features in literature as means of criticism of society. Text by Irena Brežná – Na slepačích krídlach (2008) is interpreted and analysed from the perspective of children's protagonist. In literature, children characters are frequently used to debunk society and to relativize the legitimacy of petrified culture and society norms.

Kľúčové slová:

Irena Brežná; Na slepačích krídlach; detský protagonista; komika

*„Škoda, že je už po vojne aj po Veľkej revolúcii a naši proletári sú slobodní.
Všetko dôležité je vykonané, teraz už len musíme byť šťastní,
a to je strašne ťažké.“
(Brežná, 2008, s. 12)*

Úvodom

V knihe Ireny Brežnej, slovenskej autorky žijúcej vo Švajčiarsku, *Na slepačích krídlach* (2008; po nemecky vyšla pod názvom *Die beste aller Welten* v roku 2007)¹ sú sociálny mikropriestor (rodina) i politicko-spoločenský makropriestor (totalitný režim 50. rokov) reflektované prostredníctvom detskej (ale už dospievajúcej) rozprávačky, ktorá mnohému okolo seba a v sebe prirodzene ešte nerozumie. Obdobie socializmu (nazerané cez optiku každodennej skúsenosti) v texte funguje ako estetický rámeč a celkom prirodzene prináša so sebou mnohé myšlienky a dogmy, ktoré hlavná hrdinka prijíma väčšinou s bezvýhradnou vážnosťou a maximálnou mierou stotožnenia. Dieťa „buržoáznych elementov“ (Brežná, 2008, s. 9) vo svojej budovateľskej horlivosti chvíľami predstihuje aj preverené kádre a neskrýva vzrušenie z výziev doby. Takáto maximalizovaná štylizácia detskej postavy, absolútne stotožnená s revolučným pátosom daného obdobia, zvyšuje v čitateľoch pocit absurdnosti doby a pritom nevdojak vzniká aj množstvo komických situácií. Brežná v knihe filtruje spomienky na detstvo cez poučene naivistický pohľad, rafinovane zarámovaný kontextom životnej skúsenosti zrelej ženy, ktorej nechýba zmysel pre humor, ba až satiru.

Paulína Čuhová (2010) vo svojej dizertačnej práci upozorňuje na recenziu Sibylle Birrer (2003), ktorá zastáva názor, že už dlhší čas sa v nemecky hovoriacej oblasti tešia veľkej obľube práve romány písané z detskej perspektívy. Tento trend v písaní vysvetľuje dôvodom založenia detskej perspektívy na perspektíve všeobecne ľudskej. Tá síce prechodom do dospelosti vníma detský svet skúsenosti už z pohľadu dospelého, no práve perspektíva dieťaťa ponúka nespočetné varianty pre hru s textom. Na druhej strane zodpovedá tento trend prirodzene súčasnosti, kde v literatúre zohráva mikrohistória dôležitú úlohu. Rekonštrukcia detskej naivity je pritom často tým najvhodnejším a aj najpresvedčivejším postupom ako zobrazit' zlomy vo vlastnej biografii v sociálnom alebo časovo-dejinnom kontexte (podrobnejšie: Čuhová, 2010).

¹ Román *Na slepačích krídlach* v spolupráci s autorkou preložila z nemčiny Jana Cviková. Okrem časopiseckých textov Brežnej v slovenčine vyšla novela *Psoriáza, moja láska* (1992) a kniha próz, publicistických článkov a esejí *Tekutý fetiš* (2005).

1 „Chcem navždy zostať na našom zadnom dvore a byť pokroková.“

Citát, ktorým otvárame prvú kapitolu (Brežná, 2008, s. 25), veľa napovedá o časopriestore románu. Rozprávačka žije v obmedzenom priestore. Zadný dvor babkinho domu, školská trieda, korzo, charakteristiky jedného slovenského mesta päťdesiatych rokov minulého storočia: „*Naše mesto má hrad, ktorý sa týči nad korzom, zakrýva polovicu nedeľného neba a vyzerá ako hračka pod zväčšovacím sklom*“ (Brežná, 2008, s. 127). Hrdinka románu Ireny Brežnej, Jana („*Volám sa Jana, ale dospeli mi hovoria Janka. [...] Keď ma niekto osloví Janka, okamžite sa ocitnem v tesnej jankovskej koži, z ktorej nemôžem von. [...] Ako Jana jazdím bez držačky na modrom bicykli, ako Jana hovorím nahlas a mám smelé plány. Janovská koža je priestranná, je to moja koža, ktorú som zdedila od praľudí. Praľudia nepoznali žiadne zdobneniny, svet bol pre nich nepreskúmané veľký. Tam, kde sa svet scvrkáva na tety a ujev, bujnnejú zdobneniny a zadúšajú všetko okolo*“ (Brežná, 2008, s. 34 – 38).), je však dieťaťom. To jej dáva moc a právo považovať tento časopriestorový výsek za nekonečnosť. Býva v dome so svojou babkou, mamou, bratom a otcom, ktorý však chodievá domov iba na sobotu a nedeľu, pretože: „... *je buržoázny element. [...] Bol advokátom s vlastnou kanceláriou, bielou košeľou a kravatou. Teraz musí v sivých montérkach spolu s proletármi budovať mosty*“ (Brežná, 2008, s. 9). Jedného večera sa však mama nevráti domov a Jana sa musí vyrovnáť s novou skutočnosťou.

„Kde je mama? [...] Všetci sa tvária, akoby mama nikdy neexistovala. Nikto nevyslovuje jej meno, nikto nerozpráva príhody z čias, keď tu bola s nami... Nikto mamu nedáva pozdravovať a nikto sa nepýta, ako sa má. Je mŕtvejšia ako mŕtvi. [...] Zmocňujú sa ma šílené pochybnosti, či som vôbec nejakú mamu mala, či som si ju len nevymyslela.“

(Brežná, 2008, s. 14 – 15)

Autorka mozaiku príbehov, postrehov a „dospievajúcich“ myšlienok mladého dievčaťa navlieka na niť rozprávania a vytvára tak dojem dozrievania. Detstvo s jeho snami, predstavami a neochvejnými vierami, obdobie ľudského života, kedy sa nerobia kompromisy a pocity sú ultimatívne a neopakovateľné.² To sa ale postupne prelieva do inej nádoby, keď sa z dievčaťa stáva žena a kriticky myslíaca bytosť. „*Je úžasné, ako naši ľudia dokážu neprestajne rozprávať bez toho, že by sa človek dozvedel, čo si naozaj myslia. Navzájom si pomáhajú s kufami, dávajú si rady, svorne sa obávajú prievanu a uprostred tejto veľkej rodiny cestujúcej vlakom s nami ide aj to nevyslovené, vezú sa s nami udavači a my ich kŕmime, prepúšťame im svoje miesto, podávame im ruku...*“ (Brežná, 2008, s. 101), spomína Jana na jednu z ciest vlakom. Už nejde o pohľad dieťaťa, ktorému treba s prstom na ústach pripomenúť, aby o niečom mlčalo, ale o „dospelé“ videnie sveta dospelých. Od prvej stránky možno sledovať, ako Jana zapisuje do svojho imaginárneho denníka všetko, čo sa okolo nej deje. Od romantických predstáv seba samej ako hrdinky a partizánky, ktorá bojuje a položí aj vlastný život za vlasť a svojich spolubojovníkov, až po bolestné akceptovanie reality, keď zistí „že veci nie sú, také, aké sú“ a že všetko je iné, ako jej tvrdila súdružka učiteľka.

Jana sa postupne zbavuje malej „jankovskej kože“ a spomedzi masy ľudí – najbližšej rodiny, príbuzných, učiteľov, priateľiek, ktorí tvorili jej mikrosvet, sa vynára jej vlastné ja. Pozadím sú mu

² Dieťa sa od dospelého líši nielen v úrovni vnímania reality, ale najmä v schopnosti zlúčiť svoje vnemy do komplexných celkov, ktorými sa dospelý jedinec oslobodzuje od priamej závislosti na bezprostredných dojmoch a pocitoch (podrobnejšie: Nezkusil, 1983, s. 64 – 95). Diametrálne odlišný je aj sociálny status a životná skúsenosť a to všetko vedie k tomu, že dieťa nazerá na svet odlišne ako dospelý. Dieťa prirodzene inklinuje k subjektívnemu nazeraniu na realitu, z čoho vyplýva aj jeho neschopnosť chápať svoju situáciu ako jednu z mnohých, ako súčasť širších a vnútorne rôznorodých realít. Ontogenetickým teóriám sa vo svojom príspevku *Sémiopsychologické aspekty teenagerskej kultúry* venuje aj Jiří Kulka (1996), ktorý sa primárne zamerá na piate a šieste štádium ľudského veku – na pubertu a adolescenciu.

spoločenské, generačné a vzťahové rozpory, ale i paralely medzi postavami. Vlastné myšlienky sa pre ňu stávajú dôležitejšími ako ľudia okolo nej: „Som zberateľka myšlienok“ (Brežná, 2008, s. 35). „Chcem byť lojálna iba k svojim myšlienkam“ (Brežná, 2008, s. 116).

2 Stále prítomná matka

Pre obdobie Janinho života, ktoré román zachytáva, je charakteristická neprítomnosť matky. Tá sa za svoj neuskutočnený plán emigrovať „za more“ dostala do väzenia. V texte je ale prítomná neustále. Jana, ktorá o sebe a matke hovorí ako o dvoch rozdielnych druhoch, ju svojimi myšlienkami stavia do centra diania, čitateľ je nútený pozeráť sa na ňu jej očami. Bez nej je všade „prázdnota“: „Odkedy je preč, priberám, rozširujem sa. Tam, kde bolo kedysi jej telo, je teraz nič, ktoré musím zaplniť“ (Brežná, 2008, s. 117). Napriek tomu je často aj adresátkou dcériných výčitiek:

„Mama využila slabosť nášho národa, aby ho (pas – doplnila Z. B.) dostala rýchlo. Postavila do okienka fľašu zahraničného koňaku a vysvetlila, čo s ňou treba urobiť: Súdružky a súdruhovia, nože si vypime na moje zdravie! Mamino zlé zväzanie nášho ľudu sa mi vôbec nepáči. Chcem vytrhať korene pijanstva, ktoré siahajú do temných časov tisícročného útlaku, chcem chodiť po dedinách a triezvo rečniť po krčmách. [...] Mama robí to, čo týždeň za týždňom kritizuje náš humoristický časopis. Mäsiarke daruje pulóver, aby nám predala bravčové pod pultom... Radšej by som stála po boku svojho ľudu, dostala len tenké párky... Mama nedovídi za kuchynský stôl, svojím podplácaním zraňuje proletársku hrdosť.“

(Brežná, 2008, s. 191 – 192)

Zobrazenie ženského princípu má „navrch“ nad jeho mužským protipólom, ktorý je v úzadí a vyznačuje sa skôr pasivitou. Zásadnými bodmi v živote sú matka a babka, ktorých vykreslenie je až archetypálne:

„Chcela by som z odcudzeného tela vyletieť ako motýľ a zhodiť hrubú bielu tukovú kuklu. Na to potrebujem svoju mamu, ona musí moju premenu odobriť, dodať mi odvalu k rozletu. Babka to spraviť nemôže, ona už nelieta, blíži sa ku koncu. Motýle asi nemávajú pri sebe svoje krásne mamy, keď zvliekajú kuklu, ale musia mať niečo, čo ich pri tejto odvážnej akcii podporuje.“

(Brežná, 2008, s. 117)

Nie je prekvapujúce, že práve detské postavy sú predurčené k intenzívnemu hľadaniu cesty k sebe samým aj k ostatným. V románe je však pre nájdenie a potvrdenie identity rozhodujúci domov. Ani v Janinom prípade nie je kategória domova a ani vzťahy s ľuďmi (v ňom) samozrejmosťou. Každá z postáv potrebuje a často bolestne hľadá predovšetkým pocit presnej situovanosti, bezpečné miesto, z ktorého sa dá pozeráť na svet, volajúci po záchrane, východisko súradníc pre stanovenie mier(k)y medzi sebou a vonkajškovou realitou.

Okrem hypotézy, že detské postavy môžu plniť funkciu akýchsi mediátorov, ich bytie sa viaže na autorský zámer dotvárať prostredníctvom nich atmosféru diela, vdýchnuť prostrediu, do ktorého sú situované, väčšiu rozmanitosť, pestrejšie vzťahy, zmapovávať ambivalentnosť sveta.

3 Únik z rodnej reči

Jana sa uchýľuje do samoty myslenia. Skutočnosti sa v jej mysli premieňajú a nadobúdajú nové významy. Svoju úlohu tu zohráva cudzí jazyk ako fenomén, v ktorom sa všetko – i ona sama – môže očisťovať a obnovovať. Chce emigrovať zo slovenčiny „do nezaťaženej cudzej reči, v ktorej nie sú slovo a vec nalepené na seba...“ (Brežná, 2008, s. 216), v ktorej ju slovo oslobodí od detstva. Už

nebude znamenať to, čo znamenalo odjakživa a očistí sa. Buržoázny element už nebude buržoáznym elementom, hrdina už nebude hrdinom, slová budú oslobodené od poloprávd a ilúzií detstva. Túžba zostať vo svete, kde možno veriť všetkému a hrať sa, sa prelína s uvedomením si skutočnosti:

„Začiatkom leta nám súdružka učiteľka oznámila, že nebohý otec všetkých bratských krajín urobil na svojej správnej ceste zopár chýb. Preľakla som sa: Ako to, že zopár chýb? Vždy sme sa učili, že bol bezchybný. [...] Ak nie je vzor nás všetkých dokonalý, ako máme budovať dokonalú budúcnosť? [...] Niečo sa u nás deje, chyby sa dávajú do pohybu, vnikajú do nášho mestečka... Ešte sa bojím zísť dolu, ešte milujem svoje sny o dokonalosti.“

(Brežná, 2008, s. 216 – 217)

Jana vníma zmeny okolo i vnútri nej samej. Vzlietne len opatrne „na slepačích krídlach“, ktoré na to nie sú zvyknuté, no svojou podstatou sú predurčené na slobodný let. Opustenie detstva, intímny akt hľadania a nájdenia vlastného jazyka a hlasu, téma, ktorá sa prepletá celým textom od prvej stránky po poslednú. Okrem príjemne plynúceho rozprávania čitateľa zaujme irónia a humor, ktorý vzniká doslovným preberaním dobových hesiel a výpovedí dospelých mladou hrdinkou:

„Každý deň musím chodiť do školy, aby som tu jedného dňa nestála s prázdnyimi rukami, ale s rukami plnými vzdelania.“

(Brežná, 2008, s. 17)

„Keď nebo nad našou vlasťou sčernie a zakryje slnko, znamená to, že sa máme dobre a že industrializácia pokračuje a že slnko nepotrebujeme.“

(Brežná, 2008, s. 26)

„Nad posteľou starých rodičov visí fotografia nášho veľkého básnika s motýlikom na krku. [...] No ten básnik je slávna osobnosť, nechať ho tam visieť namiesto Ježiša a Márie nie je zlý nápad a nie je to ani zakázané. Básnik sprvu písal básne v reči našich utlačateľov, až kým sa nenavrátil k rodnej reči svojej matky. Zo znovuobjavenej materinskej reči bol ako zmyslov zbavený... vymýšľal nové slová, premenovával, čo mu prišlo do cesty, dokonca aj svoje vlastné meno.“

(Brežná, 2008, s. 73 – 74)

„... doma sa uvoľnene naučím tri lekcie popredu. Aj súdružka učiteľka považuje moju horlivosť za podozrivú a už sa ma trikrát pýtala, či vôbec patríam k nášmu národu.“

(Brežná, 2008, s. 168)

Knihu tak možno zaradiť k Vieweghovým *Báječným létám pod psa*, k Pawlovskej *Díky za každé nové ráno* či k dilógii Ľuba Dobrovodu *Ja malkáč* a *Ja veľkáč*.

Záverom

„Vďaka proletárom sa nemusíme pri školských slohoch starať o záver a zo zúfalstva napísať nejaký zlý.

Každá slohová úloha sa musí končiť záväzkom:

Budem sa učiť a pracovať pre blaho beztriednej spoločnosti.“

(Brežná, 2008, s. 89)

Aj román Ireny Brežnej *Na slepačích krídlach* dokazuje, ako často sú postavy detských protagonistov používané na demaskovanie povahy spoločnosti a relativizovanie legitímnosti

petrifikovaných spoločenských a kultúrnych noriem. Tým, že ich autori modelujú v kontraste s ich okolím, stávajú sa mu zrkadlom, dopĺňajú, zvýrazňujú jeho charakter. Daný kontrast ponúka produktívny priestor na uplatnenie makroteórie inkongruencie (Borecký, 2000). Zároveň daná protichodnosť umožňuje detským postavám vidieť veci z inej perspektívy, akou je perspektíva (zväčša) dospelých postáv, a čitateľom sa tým ponúka rozšírenie spektra zorných polí i hľadísk. Predostierajú sa perцепčné alternatívy a autorom umožňujú komplexnejšie uchopenie tém a vecí. Na jednej strane je pre väčšinu detských postáv hendikepom ich vek a nedostatok životných skúseností (najmä z pozície dospelých optiky), na druhej strane to takto kreovaným postavám otvára priestor nazerať na „realitu“ nezaťažene a nekonvenčne, čím sa môže v texte zhodnocovať zmieňovaná pluralita videnia a pre čitateľa sa môžu otvárať väčšie interpretačné možnosti. Spisovatelia sa odvažujú v rámci kreovania detských postáv na výraznejšie experimenty. Niekedy im vkladajú do úst smelé myšlienky, postavy často vykonávajú v kontexte okolia, ktoré ich obklopuje, provokujúce činy. Metaforicky by sme ich funkciu mohli označiť aj odhalením andersenových cisárových šiat. Detskí protagonisti sú ako „prerieknutie dospelých spoločnosti“ – keď neopatrne vysloví to, čo chce skrývať; sú príznakom jej odvrátenej strany. Dokonca by sa v súvislosti s nimi dalo uvažovať možno až o istej epistemologickej privilegovanosti, ktorá sa niekedy zvykne spájať s pozíciou marginalizovaných subjektov ako jednotlivcov s ostrejším, kritickejším a prenikavejším pohľadom, so schopnosťou uchopiť to, čo uniká pohľadu (v týchto prípadoch dospelých) väčšiny.

Relácia spoločnosť – postava v románe Ireny Brežnej vo všeobecnosti implikuje v sebe primárne konflikt alebo napätie. Intenzitu a povahu týchto vzťahov modifikujú ďalšie kategórie – čas a priestor. Nedeje sa tak len v umeleckých textoch, ale aj životnom svete, kde umiestnenie človeka najlepšie charakterizujú heideggerovské kategórie „in der Welt sein“ a „Sein zum Tode“.

Príspevok vznikol ako súčasť riešenia grantového projektu VEGA č. 1/0505/08 *Varianty komiky v slovenskej literatúre.*

Literatúra:

- BERGSON, Henri. 1966. *Smiech : esej o význame komična*. Bratislava : Tatran, 1966. 152 s.
- BORECKÝ, Vladimír. 2000. *Teorie komiky*. Praha : Hynek, 2000. 210 s. ISBN 80-86202-65-8
- BREŽNÁ, Irena. 2008. *Na slepačích krídlach*. Bratislava : Aspekt, 2008. 222 s. ISBN 978-80-85549-85549-70-6
- ČUHOVÁ, Paulína. 2010. *Aglaja Veteranyiová v kontexte súčasnej švajčiarskej literatúry*. [Dizertačná práca]. 2010. 192 s. V rukopise.
- HARPÁŇ, Michal. 1994. *Teória literatúry*. Bratislava : ESA, 1994. 287 s. ISBN 80-85684-05-5
- HEIDEGGER, Martin. 2002. *Bytí a čas*. Praha : OIKOYMENH, 2002. 477 s. ISBN 8086005127
- KARVAŠ, Peter. 1980. K problematike estetickéj kategórie komického : Umelecké a spoločenské priestory hry Petra Zvona. Bratislava : Výskumný ústav kultúry, 1980. 166 s.
- KULKA, Jiří. 1996. Sémio-psychologické aspekty teenagerskej kultúry. In: *O interpretácii umeleckého textu 17. Zborník prác Ústavu literárnej a umeleckej komunikácie Fakulty humanitných vied Vysoké školy pedagogickej v Nitre*. Nitra : Vysoká škola pedagogická v Nitre, Fakulta humanitných vied, 1996, s. 7 – 21. ISBN 80-8050-082-7
- NEZKUSIL, Vladimír. 1983. *Studie z poetiky literatury pro děti a mládež*. Praha : Albatros, 1983. 275 s.
- ŠTRAUS, František. 2005. *Príručný slovník literárnovedných termínov*. Bratislava : Spolok slovenských spisovateľov, 2005. 368 s. ISBN 80-8061-065-7

Rozosmiať človeka je hotová veda alebo Podoby komiky v umeleckej literatúre. Edične pripravili Zuzana Bariaková a Martina Kubealaková. Banská Bystrica, 2010. [online]. © 2010. Dostupné na: <http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=4242> [http://www.fhv.umb.sk / katedry / KSJL / fotogaléria]

TIMOFEJEV, L. I. – TURAJEV, S. V. 1981. *Slovník literárnovedných termínov.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1981. 304 s.

VALČEK, Peter. 2000. *Slovník literárnej teórie A – J.* Bratislava : Spolok slovenských spisovateľov, 2000. 280 s. ISBN 80-8061-121-1

VALČEK, Peter. 2003. *Slovník literárnej teórie K – Ž.* Bratislava : Spolok slovenských spisovateľov, 2003. 324 s. ISBN 80-8061-151-3

VLAŠÍN, Štěpán (ed.). 1984. *Slovník literární teorie.* Praha : Československý spisovatel, 1984. 468 s.

Adresa autorky:

Zuzana Bariaková
Katedra slovenského jazyka a literatúry
Fakulta humanitných vied
Univerzita Mateja Bela
P. O. BOX 263
Tajovského 40
974 01 Banská Bystrica
email: Zuzana.Bariakova@umb.sk; bariakova@fhv.umb.sk

KEĎ SA NESMEJE IBA PES ALEBO OBRAZ TÍNEĎŽERA V SÚČASNEJ PRÓZE

Eva Pršová, SR

Katedra slovenského jazyka a literatúry, Fakulta humanitných vied, Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, SR

Abstract:

An article called When only a dog doesn't laugh or a picture of teenager in current prose discusses in its first part humour and comedy in literature for children and young. It also focuses on ways of its usage in context of superiority, incongruity and relaxation theory of V. Borecký. The second part introduces a story of Juraj Šebesta When the dog laughs, with emphasis on a young boy, who is a main character. The article also considers thematic areas of the story and types of humorousness used (irony, satire, parody, sarcasm and grotesque), which represent an important aspect of the poetry of the story.

Kľúčové slová:

literatúra pre deti; tematická komika; jazyková komika; príbehová próza; dospievajúci hrdina

1 Humor v literatúre pre deti a mládež

Humor a rôzne podoby komiky sú dôležitou súčasťou tematického univerza a výrazového aparátu literatúry pre deti a mládež. Súvisí to aj s ontogenetickým ustrojením, ktorým je čitateľ v mladšom, prepubescentnom a pubescentnom veku determinovaný. Detskí čitatelia obľubujú žánre, témy a spôsob zobrazovania s pre nich prístupnejším optimistickým nazeraním na svet a predovšetkým s humorným zobrazovaním situácií, nálad a príbehov, ktoré môžu byť kedykoľvek súčasťou aj ich života. Väčšina žánrov, s ktorými sa detský čitateľ stretáva, počnúc žánrami ľudovej slovesnosti, autorskými rozprávkami, veršovanou epikou, nonsensovou poéziou, humornou poviedkou, novelou, obsahuje vo väčšej či menšej miere prvky tematickej alebo jazykovej komiky. V ďalších žánroch, s ktorými sa detský čitateľ postupne zoznamuje, je humor využitý ako cieľový alebo podporný komunikačný prostriedok: fejtón, epigram, anekdota, aforizmus, bájka a pod. V priestore literatúry pre deti a mládež je humor samozrejmosťou a zdá sa celkom prijateľné vymedziť ho ako „jednu z forem komična, jejž doménou je úsmevné a chápací hodnocení smiešne situace nebo objektu, oproti adresné a výsměšné satire. Humor neztracuje, v jeho způsobu hodnocení reality je přítomna jak radost z vědění a převahy, tak tesknota a bolest z pochopení“ (Vlašín a kol., 1984, s. 140). Humor ako forma emocionálneho hodnotenia skutočnosti odlišuje kladnú, milú a utešujúcu komediálnu polohu od výsmechu, satiry, irónie či sarkazmu. Humor však môže prameniť aj z náhody, nápadu, prekvapenia, odkrytia čohosi strnulého, stereotypného, prejavuje sa v konfrontáciách, evokuje radosť z uvoľnenia aj zo slobody, lebo vyrastá z pamäti dospelého na detstvo a detskú hru, na ktorú sa viaže imaginácia a tvorivosť.

Charakteristiku komického uchopenia témy v literatúre pre dospelých možno analogicky uplatniť aj v detskej literatúre, potrebné je však pripomenúť, že deti prežívajú a hodnotia humor v literatúre inak ako dospelí a odlišné sú aj hranice humoru, ako to pripomína aj J. Toman (1999, s. 13). Ako komickú chápu deti postavu (detskú, animovanú i dospelú), ktorú intelektovo prevyšujú, v zmysle uplatnenia teórie superiority. Podľa tejto makroteórie V. Boreckého (2000, s. 46 – 47) komické vzniká získavaním prevahy detského čitateľa nad konaním hrdinov. Hrdinovia sa zosmiešňujú svojim správaním, nevedomosťou alebo môžu znevažovať ďalšie postavy v príbehu, dokonca sa správať k nim povýšenecky či útočiť na niekoho, čo má za následok komický účinok. Najčastejšie spôsoby vyjadrenia takejto komiky sú satira alebo irónia, výnimočne aj paródia.

K obľúbeným prvkom v literatúre pre deti a mládež patrí aj nonsense a absurdita a ďalej situácie, ktoré vybočujú z mravných noriem a spoločenských konvencií, pričom možno analogicky s literatúrou pre dospelých chápať uplatnenie týchto prvkov v intenciách teórie inkongruencie. Komické tak ako v literatúre pre dospelých aj v literatúre pre deti vyplýva zo situácií založených na kontraste, prekvapení, nečakanom zvrate, narušení harmónie, na spojení čohosi nesúrodého, nepatričného, nonsensového. Na dosiahnutie komického efektu sa často využívajú jazykové prostriedky.

Komické v detskej literatúre však vo veľkej miere vychádza jednoducho len z uvoľnenia napätia, prebytku energie, ktorá si hľadá cestu humornými prostriedkami, je prejavom radosti z existencie, slobody a plnosti života a jeho prežívania. S takýmto chápaním komiky je spájaná teória relaxácie (podrobnejšie: Gejgušová, 2003, s. 4). Reakcia dieťaťa na humorné, komické zobrazenie je oveľa intenzívnejšia ako u dospelého, čo spočíva v jeho otvorenosti, bezprostrednosti, ale aj jednoznačnosti. S. Šmatlák sa domnieva, že práve tu sa prejavuje jeden zo základných rozdielov vnímania humorného obsahu – v intenzite zážitku (1963, s. 104).

Podľa výskumov (Lederbuchová, 2004; Toman, 1999; Pršová, 2007) raní pubescenti lepšie rozumejú komike situačnej, horšie jazykovej, a to najčastejšie preto, lebo „prístup k textu ako nositeľovi vecnej informácie detským recipientom bráni v chápaní jazykovej komiky vytvorenej na báze intelektuálneho vtipu, slovnej hračky, obrazného, obzvlášť metaforického pomenovania“ (Toman, 1999, s. 14)¹, ale za komický považujú napr. hovorový či tabuizovaný výraz alebo jazykovú skomoleninu. S vekovou hranicou sa predpoklady na chápanie mnohoznačnosti jazykovej komiky zvyšujú.

Takýto premenlivý humor, zväčša dobrosrdečný, lebo neohrozuje jednotlivca či ľudskú pospolitosť, ale veľakrát aj úsečný, zohráva dôležitú úlohu v próze s detským či mládežníckym hrdinom (spoločenskej próze), ktorú možno žánrovo zastrešiť spoločenským románom, rodinným románom, spoločensko-kritickou novelou, spoločensko-psychologickým románom, denníkovou novelou či poviedkou s tematikou orientujúcou sa na detstvo a dospelie. Ťažko by sme identifikovali čistú humoristickú prózu, ale prvky humoru možno nachádzať s väčším či menším uplatnením vo väčšine próz s problematikou detstva, dospelieho a utvárania si osobnostného či spoločenského statusu, lebo v takejto podobe je čitateľom ľahšie prijímaná. V slovenskej spoločenskej próze ešte stále cítiť šikulovsko-dušekovskú chuť úsmevu malého mesta a dediny s celou plejádou postáv smiešnych aj menej smiešnych, pamäť detstva, život v trojgeneračnej rodine a jej tradíciu blkotajúcu v humore ako horúci vzduch nad asfaltom počas letného dňa. Táto próza (v zmysle poetiky a výrazu) zanechala takú silnú stopu, že málokomu zo súčasných autorov sa darí v nej pokračovať.

2 Keď sa pes smeje

Toto tvrdenie určite neplatí v súvislosti s románom *Keď sa pes smeje*. Keďže v názve avizujeme aj hrdinu – tínedžera v spoločenskej próze, budeme sa ním zaoberať v intenciách komiky a humoru. V románe Juraja Šebestu je zmysel pre humor dôležitou súčasťou, ak nie základnou črtou sprevádzajúcou dejové dianie a zaujímavého tínedžera, ktorý sa pokúša pochopiť samého seba aj okolie. To nie je k nemu vždy ohľaduplné a chápanie. Aby táto cesta k pochopeniu vlastnej identity nebola taká bolestivá či smutná, pribiera si hrdina na ňu dostatočnú zásobu humoru, satiry, ironie, paródie a dokonca aj sarkazmu.

¹ Komika v knihe Roalda Dahla *Kamoš obor* je vystavaná predovšetkým na jazykovej komike, z ktorej dominujú jazykové skomoleniny, nesprávne výrazy aj defektná syntax.

Juraj Šebesta (1964) vyštudoval estetiku a divadelnú vedu na Filozofickej fakulte UK a VŠMU v Bratislave (1988). Vystriedal rôzne zamestnania, pracoval na Ministerstve kultúry SR, v Slovenskom rozhlase, v Divadelnom ústave v Bratislave, prednášal na Divadelnej fakulte VŠMU (1994 – 2004). Od roku 2005 je riaditeľom bratislavskej Mestskej knižnice. Žije v Bratislave s manželkou, dvoma deťmi, a ako on sám zdôrazňuje, aj so psom.

Knižne mu vyšiel súbor poviedok pre dospelých a čiastočne aj pre mládež *Triezvenie* (2005) s dominujúcim čiernym humorom a sarkazmom a kniha *Keď sa pes smeje* (2008, 2009), v ktorej každodenné a všedné ozvlášťuje a predstavuje prostredníctvom humoru, irónie, zveličovania, karikatúry a sarkazmu hlavný hrdina, Tomáš. Román je o rodine, o konfliktoch s rodičmi, o ich manželskej kríze takmer končiacej rozchodom, o kamarátoch a prvých láskach, o jeho prastarých rodičoch z matkovej strany, ale aj o rodinnom psovi, najdúchovi Žofii. „*Je to ťažké, keď vaši rodičia sú zo strednej vrstvy. Keď majú hypotéku na dvojizbový panelový byt, pôžičku na práčku a lízing na Fabiu Combi. Keď otec podniká s realitami a vaša mama učí na vysokej škole psychológiu. To vás musí poznačiť*“ (Šebesta, 2009, s. 8).

Hlavná dejová línia je vyrozprávaná Tomášom v ich-forme, ale rozšírená je aj o ďalšie línie, ktoré tvoria Tomášove spomienky na detstvo a epizódy odohrávajúce sa v minulosti. V retroscénach prechádza v rozprávaní z minulého času do historického prázdenia, čo posilňuje autenticitu hrdinového rozprávania a dojem bezprostredného diania:

„Desivá potupa, ale desivá. Pokorne sa ospravedlním profke v kabinete. Stojím tam stuhnutý, kukám tak bokom, akože sa už-už rozplačem. Vidím, že sa v tom vyžíva... Slámová zruší moje tri gule. Spolužiaci sa mi strašlivo rehocú. Mama nabehne s dvoma sadami Nescafé Gold, k profke aj k riaditeľovi.“

(Šebesta, 2009, s. 100)

Dejové udalosti dopĺňajú autentické vsuvky – krátke rozhovory rodičov o banalitách, rozhovory strýkov a tiet, rozhovory spolužiakov. Úryvky z četu, oznamy z bytového podniku o nadstavbe, zápisy zo žiackej knižky, prababičkiné listy, otcov list na rozlúčku pred odchodom z domu, jeho SMS, zápisky Tomášových detských výrokov tvoria dokumentárnu rovinnú textu. Viaceré roviny tak vytvárajú pestrú textovú mozaiku a prispievajú k dynamickosti, humornosti (pretože rozhovory rodičov sú väčšinou v dialekte), ale aj zauzlenosti deja. Dej románu sa odohráva v našej súčasnosti a Tomáš je veľmi dobrým pozorovateľom a komentátorom. Tento 15-ročný pubertiak s nadpriemerným IQ je druhák na evanjelickom gymnáziu s vynikajúcimi počítačovými schopnosťami a mimoriadnou fotografickou pamäťou, pochádzajúci zo vzdelanej rodiny (matka psychologička na VŠ, otec bývalý pracovník SAV). Do textu akoby vstupoval pohybom počítačovej myši, ktorá riadi kameru a ňou si približuje planétu, Európu, Alpy, Karpaty, až sa dostane do Bratislavy a v nej zaostruje na sídliskový panelák. Otvorením strechy objavuje sám seba, až sa dostáva do vlastného mozgu. Jeho rozprávanie je šťavnaté a vecné zároveň, bez prílišného emocionálneho zainteresovania. To, že sa volá Tomáš, nie je náhoda. Autor menom odkazuje na jeho biblického nositeľa, preto ani náš hrdina neverí všetkému, čo sa mu povie, pochybuje o hodnotovej orientácii dospelých a ich dobre mienených radách, prehodnocuje ich konanie a podrobuje kritike aj vzťahové relácie či spôsoby komunikácie (alebo lepšie nekomunikácie) svojich rodičov:

„Vojdem do kúpeľne a tam otec. Normálne sa vydesil, ruka s mobilom sa mu trase. Pozerám naňho, asi má fakt nervy v ťahu. Je v poslednom čase taký divný, stále taký zadumaný. „Dostal som esemesku od klienta, musím ešte na chvíľu vypadnúť,“ vraví.“

Keď odíde, priplichtím sa k mame a dávam nenápadné reči. Nechcem otca nejako obviňovať alebo čo, chcem len, aby si ho viac všímala. Mama si listuje vo francúzskom časopise o domoch a chalupách, fotrík jej ho občas kúpi v Carrefoure. ,Mne nevadí, že je otec nervózny,‘ začal som, ,práveže sa mi zdá, že sa trochu upokojil. Možno sa mu viac darí v práci. Aj si kúpil nové spodky a každé ráno si zacvičí. Teda... takmer každé...každé druhé... takmer každé druhé...“

(Šebesta, 2009, s. 50 – 51)

Rozprávanie sa viaže predovšetkým na rodinu a Tomáš v nej nešetří kritikou a iróniou na nikom, je to jeho momentálny životný postoj. To hlas v hlave mu neustále čosi našepkáva, ako sa to dozvedáme v Prológu: „Znovu jasne počujem svoj hlas, ako hovorí túto vetu. Všetko počujem. V jednom kuse sa počujem. Nedokážem umlčať ten hlas... Ďalší hlas, ktorý mi niečo prikazuje, do niečoho ma núti? A nechce pochopiť, že mám už pätnásť rokov?“ (Šebesta, 2009, s. 7) Vnútorňý hlas, ako sa neskôr dozvedáme od Tomášovej matky Alice, nie je ničím iným ako dozrievaním mozgu a priestorom na rozhovory s Bohom.

Dianie v rodine, ktoré tvoria hádky a spory Tomáša s rodičmi týkajúce sa vreckového, voľného času, domácich povinností či náboženstva, tvorí základné dejové pásmo. Druhé rodinné pásmo tvorí napätie a hádky rodičov, ktoré končí odchodom otca z domu. Tomášov vzťah s otcom je pevný, ale často sa podobá skôr zápasu, ako je to napr. po hádke o kúpeľňu, ktorá sa mení na pretláčanie rúk. Vyhráva otec, čo znamená, že má ešte dostatok fyzických síl, ale je to aj spôsob, ako dať synovi najavo prevahu a moc. Bývalý pracovník SAV pracuje v súčasnosti ako realitný maklér a vehementne sa snaží zarobiť na nový byt a konečne byť úspešným. Opakované márne snahy, stiesnený priestor v rodine a komunikačné prázdno si neskôr kompenzuje mladou študentkou, do ktorej sa zalúbi a načas odíde z domu. Na otcov románik s mladou študentkou nazerá Tomáš s riadnou dávkou irónie a karikuje ho aj pri pokuse nabráť kondíciu behaním. Matku síce ľutuje, ale pri jej pokusoch zviešť nejakého muža a pomstiť sa otcovi tiež nechýba irónia a sarkazmus. Tomášovu rodinu tvoria ďalšie dve generácie, pracovne vyťažení intelektuáli René a Lujza (matkini rodičia) a Dědo Arnošt s Babičkou Libuškou (matkini starí rodičia). Prarodičia v príbehu zohrávajú dôležitú úlohu, Tomášovi aj jeho matke sú v živote veľkou oporou. V príbehu sa práve s nimi viažu viaceré humorné situácie. Pochádzajú z Moravy, preto sa v knihe možno stretnúť aj s češtinou a prvkami moravského nárečia. Dom v Hrabyni predali a presťahovali sa do Bratislavy do panelákového bytu. U oboch sa prejavuje Alzheimer a strata pamäti sa často stáva zdrojom jazykovej aj situačnej komiky. Dědo vtedy býva agresívny a jeho agresivita sa prejaví aj v momente babičkinej smrti. Tomáš ho má rád a hoci sa ho ku koncu života aj bojí, Dědovo chradnutie a strata pamäti ho trápí, dokonca je ochotný podieľať sa na starostlivosti oňho. Na jednej strane autor využil stretnutia Tomáša s Dědom na filozofické úvahy o zmysle života a duševnom úpadku v starobe, na druhej strane mu románové hľadisko tieto vážne veci a problémy umožnilo posunúť do literárnej hry s komickým účinkom. Brillantne rozohral stretávku Děda na Morave, kam ho spolu s otcom priviezli a ako pozorovatelia boli na nej aj účastní. Hoci sa hlavný hrdina vnútorne baví, nejde o výsmech, skôr o láskavý humor:

„Ako hosť vystúpi pani Vlasta Klimentová, dáma s veľkou sivou parochňou a fialovou šálou na pleciach. [...] Neverím vlastným očiam, ona vstávala od stola asi päť minút, fakt nekecám, kokos. Trochu začudovane sa obzerá okolo seba a zrazu sa jej tak rozjasní, akože si spomenie, kde je, a pri tom všetkom sa trase, človeče. Keby tak nejako naraz, ako sa ľudia zvyčajne trasú, ale ona sa trase každou časťou tela inak. Hlavou, rukami, telom i pleciami a pritom sa jej podlamujú kolená, každé v inom rytme, a palička, o ktorú sa opiera, do toho divoko džemuje.“

(Šebesta, 2009, s. 106)

Literárna hra je prítomná aj v rodinných sporoch o Dédovo dedičstvo za dom, ktorý síce predal, ale nechce povedať a napokon si už ani nepamätá, kam dal peniaze. Poloha literárnej hry je aj v ďalšom kľúčovom pásme románu, v tzv. psích kapitolách. Fenka Žofia pribudne do rodiny náhodou, je to miešanka jazvečíka, „kombinácia púštnej líšky s netopierom: uši priveľké k hlave, ktorá je zasa priveľká k telu“. Stáva sa štvrtým členom rodiny, mení v nej atmosféru a kolobeh, lebo prevažnú väčšinu času venujú domáci jej. A Žofia vie veľmi dobre vycítiť, čo sa v rodine deje. Reprezentuje nielen obľúbené zvieratko všetkých, ale autor ho používa aj vo funkcii akéhosi „zázraku“, lebo pomáha likvidovať všemožné krízy postáv a funguje ako harmonizujúci konštrukt takmer sa rozpadajúcej rodiny.

V románe je tematizovaná aj Tomášova škola s jeho priateľmi aj spolužiakmi a dôležité miesto patrí láske, erotickému zobúdzaniu, či skôr chaotickým pokusom nadviazať citové puto aj s telesnými prejavmi. K Tomášovi prichádza prvá láska síce nečakane, ale rozhorí sa tak prudko, ako rýchlo pracuje jeho obrazotvornosť:

„A Paula, tá škodoradostná buхта, čo vždy dávala, že som kockáč, sa na mňa pozrela... tak nejako inak. [...] Zrazu som si uvedomil, že sa mi páči. Prelom, ty kokos? Organ dunel a žalmy sa vznášali a my sme sa modlili, aby nás pánbožko ochraňoval po celý školský rok, a profáci sa modlili, aby sa ešte jeden rok z nás nebláznili. A ja som si zrazu bol istý, že som do nej. Ten organ mi nejako stúpol do hlavy a kým sa skončili služby Božie, boli sme obratí a mali päť detí. Na psej farme sa prehánam na čiernom mustangovi, kým ona sype zrno morkám. Deti sa mi hádžu na nohy, a tak ich radšej zdvihnem do sedla a cválam, obsypaný nimi, ďaleko do prérie. Tam spolu ulovíme bizóna, najstarší syn ho zasiahne šípom pod lopatkou a ja ho dorazím kopijou, pekne ekologicky.“

(Šebesta, 2009, s. 11)

Autor túto mimoriadnu situáciu bizarne dopĺňa výjavmi z obrazu o významných kultúrnych predstaviteľoch, ktoré v kontexte prvej lásky pôsobia až parodicky:

„Znovu sa nám stretli pohľady. Pre istotu som pozeral na veľký, pozdĺžny obraz vedľa oltára. Závídím im, že to majú za sebou. Tú povinnosť byť vodcami. Všetci tam sú, Ježiš pekne hore, v Jordáne, a svätý Ján ho krstí, a pod ním Luther číta z Biblie, v pozadí nemecké domky s drevenými rímsami, a potom pod nimi už štíty Tatier, a Bernolák a Hollý a Kollár a svätá trojica Štúr/Hurban/Hodža a ďalší, celé zástupy, hľadia na nás, hrdí na národ. (Sú tam všetci, evanjelici aj katolíci. Aj Záborský, to ma upokojí.)“

(Šebesta, 2009, s. 12)

Tomáš v škole dostatočne uplatňuje svoje inteligenčné vlohy, ale pri stretnutiach s dievčatami zároveň prejavuje nedostatok skúsenosti a nápadnú okúňavosť. Šebesta túto črtu svojej postavy pretiahol až do karikatúry, najmä v časti *Helenka* v scéne na zamknutom záchode v kine. Paule prekážalo, že je Tomáš mladý a neskúsený, ale pri Helenke jeho túžba vždy skončila hnačkou. Karikatúru využíva aj v časti, keď sa študent prvýkrát opije. V týchto scénach priznáva Šebesta techniku filmového záberu, jeho hrdina „sa obracia na kameru a rozpráva štýlom reality šou“ (podrobnejšie: Stanislavová, 2009b, s. 19). On sa smeje všetkým, ktorí sa opili, ale neuvedomuje si, že on je ten, na kom sa smejú ostatní. Grotesknosť tejto scény podporuje pri odchode slovami: „*Ludia nemajú morálku. Ani tí slušní*“ (Šebesta, 2009, s. 68).

Šebestovi prostredie viacgeneračnej rodiny umožnilo rozpracovať aj témy, ktoré zaujímajú viac dospelých, napr. spôsob, akým členovia v rodine komunikujú, ako si navzájom ubližujú, lebo si nevedia rady, ako si jeden druhého nevsímajú a citové ochladenie zistia vtedy, keď je väčšinou neskoro. Veľmi interesantným spôsobom sa dotkol autor témy životných hodnôt a hodnotovej

orientácie. Rodičia, ktorí síce vieru nepraktizujú, dali Tomáša do cirkevnej školy a otec mu neustále pripomína, aké dôležité je veriť v Boha a byť evanjelikom, aj keď sa ním stal náhodou pri otcovom pracovnom pobyte v USA. Otázky, ktoré si dospelí často kladú sami pre seba a neodvážia sa ich vysloviť nahlas, predostiera Tomáš a často nimi provokuje.

„Aj Ježiš sa občas naštvá, tak čo. [...] Vykrikoval, že celé ľudské pokolenie zahynie, ak nebude dodržiavať Božie prikázania. (A sme tu.) Najviac ma prekvapilo, ako odrovnal sluhu, ktorý nevedel podnikáť s cudzími prachmi.“

(Šebesta, 2009, s. 82)

„Sledujem uznanlivé pohľady spolužiakov. Robí mi to dobre. Celé roky som sa koril, ale od druhého polroka sa pokojne ozvem, hocikedy. Mohol by som sa spýtať, čo s pedofilom, ktorý tridsiaty raz znásilní dieťa, ale k tomu sa predsa neznižím... Keď mi nejaká gorila len tak pre radosť vrazí s boxerom, nastavím jej druhé líce...“

(Šebesta, 2009, s. 111)

Peniaze a narábanie s nimi je v príbehu častým zdrojom hádok a zbytočných gest, ktoré napokon tiež prinášajú komický účinok: hádka s otcom pre vysoký telefónny účet (*viem, že peniaze neserieš...*), pre zbytočne vyhodené peniaze za posilňovňu, za jedlo v reštauráciách (*v Mekáci*). Tomáš si neodpustí ironické poznámky na adresu otcových deravých ponožiek, vyšúchaných trenírok či prehnaného šetrenia na potravinách. Mohli by sme pokračovať ďalšími témami a podnetmi, ktoré v knihe oslovia aj dospelého čitateľa a ponúknú mu podnety na reflektovanie morálneho a hodnotového stavu v spoločnosti, dokonca aj na sebareflexiu (politika, návrat k Československu, do minulosti, očarenie Amerikou, pyramídové hry...).

Dôležitou súčasťou románu je jeho jazyková stránka. Šebesta využil materiál z viacerých rovín jazyka, ktorý dodáva románu nevšedný kolorit a napriek lexikálnej pestrosti a príznakovosti nepresahuje mieru únosnosti. Mládež hovorí súčasným slangom, hovorovým jazykom s miernou dávkou vulgarizmov (fuč, džemovať, tričenko, fotrík, kokos, asiže, haluz, žere, trase, posratý snob, nechutné pérečko...), čo sa odráža aj v syntaxi, rodičia hovoria vo vyčlenených dialógoch bratislavským aj záhoráckym dialektom, starí rodičia češtinou. Okrem dialógov v češtine sa bohemizmy nachádzajú aj v pásme rozprávača, autor využíva dokonca aj slová, ktoré sám vytvoril spojením slovenčiny a češtiny na posilnenie autenticity prostredia (mrťe, Dědo, Babi). Jazykovú komiku vhodne reprezentuje aj žiacky aforizmus pripomínajúci frazeologický zvrät, ktorý sa nachádza na prebale knihy a tvorí ku knihe motto: *„Lepšie byť smutný v mercedese ako veselý na bicykli.“*

Román hovorí ľahko, s nadhľadom, ale predovšetkým s úsmevom o vážnych veciach – prvých vzťahoch, ktoré skončia skôr, ako sa začali, kríze stredného veku, rozpade manželstva, strate ľudskej dôstojnosti a zomieraní blízkych. Predmetom komického zobrazovania sú predovšetkým dospelí, hlavný hrdina neberie ohľad na vzťahy ani na vek. Vlastne si ani neuvedomuje, že jeho „pohľad“ môže mať komický účinok, pretože sám sa považuje len za pozorovateľa a komentátora, možno s väčšou dávkou irónie či sarkazmu, ktorý však jeho veku prináleží. Blahosklonný úsmev či niekedy aj hlasný smiech v čitateľovi vyvoláva preto, lebo hrdinov pohľad a hodnotenie skutočnosti rezonuje v čitateľovej skúsenosti, teda – bergsonovsky chápané – apeluje na náš rozum, lebo potrebuje ozvenu (Bergson, 1966, s.12). A keďže pubescentov – čitateľov láka dynamickosť príbehu postavená na konflikte provokujúcim dejové napätie, bez ohľadu na pohlavie výrazne preferujú explicitne šťastné zakončenie príbehu. Bonusom Šebestovho románu je takéto harmonické zakončenie, ktoré vôbec nevyznieva sentimentálne. Podľa V. Boreckého smiech sa v živočíšnej línii objavuje až na najvyššom stupni u človeka a spolu s ostatnými ľudskými črtami je považovaný za znak odlišujúci

človeka od zvierata. V prípade tohto fyziologického prejavu zvieratá nemajú analogický spôsob reagovania (Borecký, 2000, s. 28). Prečo sa potom pes, ktorý je hrdinom románu pre nástročné (aj dospelých) smeje?

Pes zohráva dôležitú úlohu vo viacerých situáciách a rodinu zachraňuje aj na konci, i keď s miernou dávkou Tomášovej réžie. Pes je spokojný vtedy, keď cíti dobrú atmosféru v rodine a má pri sebe všetkých členov rodiny. Olizuje im uši a vybruší sa. Je šťastný. Vtedy sa dokonca smeje. A pri čítaní sa určite nesmeje iba pes.

Literatúra:

- BERGSON, Henri. 1966. *Smiech*. Bratislava : Tatran, 1966. 152 s.
- BORECKÝ, Vladimír. 2000. *Teorie komiky*. Praha : Hynek, 2000.
- GEJGUŠOVÁ, Ivana. 2003. *Úvod ke studiu literárnej komiky*. Ostrava : Pedagogická fakulta Ostravskej univerzity v Ostravě, 2003. 40 s. ISBN 80-7042-271-8
- GLOCKO, Peter ml. 1995. Detský smiech v kontexte humoru Dušana Duška. In: *Žánrové hodnoty literatúry pre deti a mládež III*. Nitra : Vysoká škola pedagogická v Nitre, 1995, s. 231 – 239. ISBN 80-8050-072-X
- LEDERBUCHOVÁ, Ladislava. 2004. *Dítě a kniha. O čtenářství jedenáctiletých*. Plzeň : Aleš Čeněk, 2004. 179 s. ISBN 80-86898-01-6
- LEDERBUCHOVÁ, Ladislava. O pubescentním čtenářství II. In: *Český jazyk a literatura*, roč. 47, 1996 – 1997, č. 5 – 6.
- STANISLAVOVÁ, Zuzana. 2009a. V znamení dospievania. In: *Bibiana*, XVI., 2/2009, s. 1 – 12. ISSN 1335-7263
- STANISLAVOVÁ, Zuzana. 2009b. Nielen pes sa môže smiať. Rozhovor s Jurajom Šebestom. In: *Bibiana*. XVI, 2/2009, s. 13 – 25. ISSN 1335-7263
- ŠEBESTA, Juraj. 2009. *Keď sa pes smeje*. Bratislava : JUGA, 2009. 223 s. ISBN 978-80-89030-44-6
- ŠMATLÁK, Stanislav. 1963. *Básnik a dieťa*. Bratislava : Mladé letá, 1963.
- TOMAN, Jaroslav. 1999. *Dětské čtenářství a literární výchova*. Brno : Akademické nakladatelství CERM, 1999.
- TOMAN, Jaroslav. 2001. Literární humor v recepcii dětského čtenáře. In: *Slovo a obraz v komunikaci s dětmi*. Ostrava : Pedagogická fakulta OU, 2001. ISBN 80-7042195-9
- VALČEK, Peter. 2006. *Slovník literárnej teórie*. Bratislava : Literárne a informačné centrum, 2006. 351 s. ISBN 80-89222-09-9
- VLAŠÍN, Štěpán a kol. 1984. *Slovník literární teorie*. Praha : Československý spisovatel, 1984. 468 s.

Zdroje:

- http://sk.wikipedia.org/wiki/Juraj_%C5%A0ebesta [Cit. dňa: 4. 10. 2010]
- <http://kultura.sme.sk/c/4914273/juraj-sebesta-doma-nemam-sancu-nic-maskovat.html> [Cit. dňa: 5. 10. 2010]

Adresa autorky:

Eva Pršová
Katedra slovenského jazyka a literatúry
Fakulta humanitných vied
Univerzita Mateja Bela
P. O. BOX 263
Tajovského 40

Rozosmiať človeka je hotová veda alebo Podoby komiky v umeleckej literatúre. Edične pripravili Zuzana Bariaková a Martina Kubealaková. Banská Bystrica, 2010. [online]. © 2010. Dostupné na: <http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=4242> [http://www.fhv.umb.sk / katedry / KSJL / fotogaléria]

974 01 Banská Bystrica
Slovenská republika
email: Eva.Prsova@umb.sk

HUMOR A TVORBA IVY PROCHÁZKOVÉ

Vladimíra Křížová, ČR

Katedra českého jazyka a literatury, Pedagogická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci, ČR

Abstract:

In the article we deal with new book of the Czech author Iva Procházková, who was able to draw even unhappy moments of human life in books aimed for children.

Klíčové slová:

Iva Procházková; literatura pro děti a mládež; komika v knihách pro děti a mládež; humor; jazyková komika; tematická komika; situační komika; komika charakteru

1 Iva Procházková – autorka současnosti

České literatuře pro děti a mládež se tradičně připisuje velké uznání nejen na půdě domácí, ale též zahraniční. Mezi autory, kteří se zasloužili o popularitu a zvýšení zájmu o novodobou tvorbu pro nejmenší a začínající čtenáře, se již několik čtenářských sezon úspěšně řadí olomoucká rodačka, spisovatelka Iva Procházková.

Autorka, jež velkou část svého života prožila s manželem a dětmi v emigračním prostředí, nebyla touto skutečností destruktivně ovlivněna. Naopak – prodlevy mezi setkáním s českým čtenářstvem využila k rozvoji své tvůrčí originality. Její knihy oslovily v průběhu několika let tisíce rakouských a německých čtenářů a přilákaly k prknům, jež znamenají svět nové diváky, a to jak z řad dospělých, tak také z řad jejich potomků.

Cílem tohoto příspěvku není tvorbu Ivy Procházkové hodnotit, nýbrž krátce představit aktuální dílo, které souvisí s humorným ztvárněním světa a které rozesměje obličej široké čtenářské obce – především pak dětské tváře, kterým je velká část její tvorby věnována.

1.1 Spektrum témat pro čtenáře všech generací

Většina z nás již jistě jméno Ivy Procházkové zaslechla. Nejen v hodinách literární výchovy, ve kterých by její dílo mohlo představovat základní motivační celek pro rozvoj dětského čtenářství, ale také v souvislosti s literaturou zaměřenou na čtenáře dospělého. Procházková se tvorbě pro dospělé čtenáře nevyhýbá. Ba naopak, v dlouhém seznamu její tvorby nalézáme mnohá díla, která byla vyhledávána čtenáři náročnější formy literatury. Ocenění, která Procházková získává za knihy určené dětem a dospívajícím, nalézáme i v tvorbě pro dospělé, jmenujme např. knihu *Tanec trosečníků* (Mladá fronta, 2006), za kterou byla v roce 2008 ohodnocena německým prestižním oceněním, Cenou Friedricha Gerstäckera (<http://www.ivaprochazkova.com>).

Dospělí čtenáři si však mohou jméno Procházkové pojit také s filmy, které vznikaly na motivy jejích knih, popř. které byly doplněny vlastními poznámkami ke scénáři. V České republice vznikl např. v roce 2002 již známý film podle stejnojmenné literární předlohy s názvem *Únos domů* (ČR, 2002). Film je určen především dětským divákům, osloví však také diváky z řad jejich rodičů.

Mnohá ocenění a přívětivou kritiku sklidila velká část díla Ivy Procházkové. Její knihy jsou překládány nejen do němčiny, ale i do dalších jazyků (<http://www.ivaprochazkova.com>).

Česká spisovatelka se tak zaslouhuje o popularitu české knižní tvorby za hranicemi naší země a buduje tak pověst širokého literárního povědomí. Řadí se k nejvýznamnějším spisovatelům, kteří jsou se současnou českou literární scénou pojeni.

1.2 Autorka dětí a mládeže

Schopnost Procházkové vcítit se do bezbranné duše dětského čtenáře je obrovská. Její pojetí dětského světa ji předurčuje k roli pozorovatele a vypravěče s velkou dávkou empatie a porozumění. „Literární tvorba Ivy Procházkové (1953) je symbiózou přesně vysledovaných životních každodenností reflektovaných v mikroprostoru, jakým je rodina [...], v širším společenském rámci normalizace [...] nebo v symbolicky pojatém prostoru domova [...], jenž souvisí s problémem identity“ (Urbanová – Rosová, 2005, s. 142).

Inspiraci psát knihy pro děti a mládež Procházková začala čerpat již v 80. letech, tedy v době před emigrací do sousedního Rakouska (Bacílková, 1998, s. 266). Sama Procházková dodává: „Začalo to tím, že jsem si za totality myslela, že mě nechají pro děti a mládež vydávat. Opravdu, lidi, kteří tenkrát nemohli tvořit pro dospělé, tak tvořili pro děti. U mě se to moc nepotvrdilo. S vydáváním jsem měla problémy tak jako tak. Ale zjistila jsem, že mě tvorba pro děti a mládež baví, i když jsem se do ní pustila z určitého kalkulu. Vždycky jsem si odskočila, psala jsem i pro dospělé, ale tvorba pro děti mi zůstala. Když jsme emigrovali, tak jsem navíc zjistila, že v Německu je literatura pro děti a mládež ceněná daleko víc. I to, vedle jiných aspektů, přispělo k tomu, že jsem u toho zůstala. Taky tam byla dobře přijatá hned má první knížka. To mně ukázalo, že mám správný směr“ (<http://www.topzine.cz>).

Oblíbenost autorky mezi dětskými a mladistvými čtenáři stoupá nejen v České republice, ale také v zahraničí (<http://www.npkk.cz/npkk>). Mnohé překlady jejích knih byly ověněny cenami za literaturu přínosnou dětskému světu fantazie. V České republice sbírala tato autorka ocenění za literaturu pro děti a mládež v posledních letech často a její popularita stoupá (Bacílková, 1998, s. 266). Svědčí o tom také poslední vydaná kniha určená dospívajícím s názvem *Nazí* (Paseka, 2009). Ta získala na letošním předávání prestižních cen Magnesia Litera hlavní ocenění v kategorii Litera za knihu pro děti a mládež.

1.3 Humor v tvorbě Ivy Procházkové

Komika ve své šíři zahrnuje jako jednu ze svých forem humor. „V uměleckých dílech, která pracují s humorem, je autor většinou na straně objektu smíchu a tentýž postoj přijímají také čtenáři či diváci. Hrdinou těchto děl bývá typ [...], můžeme říci, že znakem daných uměleckých děl je hledání podobnosti v rozdílnosti“ (Gejgušová, 2003, s. 4, 5).

Zaměřuje-li se Procházková v knihách určeným dospělým čtenářům na témata zobrazující realitu světa dospělých a dospívajících, v knihách pro děti a mládež se nevyhýbá ani tématům, která si pro dětské čtenáře příliš autorů nevybírá.

Stáří, pocit zneuznání, ztráta kamaráda, neutěšená situace v některých autorčiných antiutopických dílech, neúplná rodina či smrt patří do reálného světa. Dospělí ani děti se nemohou před těmito reálnými obrazy života skrývat. Proto se Procházková snaží o zobrazení života ve všech jeho radostech i starostech, které s sebou přináší.

1.3.1 Závažná téma a komika

V roce 2006 napsala Iva Procházková z našeho pohledu stěžejní dílo určené dětem s názvem *Myši patří do nebe* (Albatros, 2006). Nebudeme se nyní držet myšlenky, že kniha by byla vhodná spíše pro mladší čtenáře, jelikož obsahuje pohádkové motivy a je charakteristická pohádkovými vyprávěcími postupy typickými pro autorskou pohádku. Téma, které se v útlé knížce objevuje, je zajímavé i pro starší generace čtenářů.

Knihy se stala ihned po vydání v roce 2006 velice populární a získávala si oblibu zejména v řadách dětských čtenářů a jejich rodičů. Zaujala také odbornou kritiku a v roce 2007 byla nominována

v súťaži Magnesia Litera v kategórii Litera za knihu pro deti a mládež na najvyšší ocenení, ktoré také pri vyhlasovaní výsledkú získala. Mimo toto prestížní ocenení vyhrála kniha také súťaž Zlatá stuha 2006 v kategórii Beletrie pro deti, ktorá bývá vyhlasovaná na festivalu a veletrhu Svět knihy.

K otázce, zda smrt autorku fascinuje, protože se jí nevyhýbá ani v knize určené dětským čtenářům, Procházková sama dodává: „Nejde o fascinaci, ale o zájem, který je myslím stejně přirozený, jako má smrt v životě přirozené místo. Kdysi dávno s babičkou a prababičkou jsme o tom mluvily. Právě od nich jsem si odnesla pocit, že tam, kde končí život, začíná něco jiného a že se toho nemusím bát. Uvědomila jsem si to silně ve chvíli, kdy mi v sedmnácti zemřel otec. [...] Vyrovnávání se s tím tématem na literární úrovni přišlo samo od sebe“ (Křížová, 2009, s. 84).

Jak tedy chápat humorné ztvárnění v knihách Procházkové, která otevírá v dětských knihách otázky smrti? Dle Gejgušové lze komiku chápat také takto: „Komika je výrazem postoje ke světu, společnosti a lidem, které před nás lidské bytí staví a s nimiž se musí jedinec vypořádat, popřípadě je výrazem postoje k sobě samému. Jejím základem je hodnocení, které vychází z emocí, emocionálních postojů, není však oproštěno od rozumového vnímání“ (Gejgušová, 2003, s. 3).

Především již zmíněné „postoje ke světu [...], které před nás bytí staví a s nimiž se musí jedinec vypořádat,“ jsou v knize hlavními prostředky promluvy ke čtenářům. Smrt, kterou lidé mnohdy považují za skutečnost, již zasouvají do pomyslných „skulin“ v mysli, Procházková zdůrazňuje jako fakt, se kterým by se děti již od útlého věku měly postupně seznamovat. Prostředky komiky, které autorka použila, byly nutnou „sebeobranou“ před destruktivním působením této tragické skutečnosti na dětskou psychiku.

Procházková zastává názor, že děti jsou k četbě vhodně motivovány, pokud je v knihách správně kombinována notná dávka vhodně odměřeného humoru a špetka či snad přímo hrst napětí (<http://www.knihovnice.cz>).

Zajímavá je také skutečnost, kterou zdůrazňuje Ivana Gejgušová: „Psychologové, kteří se zabývají problematikou emoční inteligence, upozorňují na skutečnost, že běžný jedinec se rodí se schopností vnímat a oceňovat humor, ale jen někteří disponují schopností být vtipní [...]. Je třeba připomenout významnou roli smíchu a komiky ve školním prostředí, stávají se prostředkem k omezení vlivu neblahého stresu a nadměrného tlaku autority. Že smích plní obdobnou roli i v životě dospělého jedince, není asi třeba nijak zdůrazňovat“ (Gejgušová, 2003, s. 8).

To, že Procházková cíleně směřuje k otevírání témat, kterým se mnozí autoři literatury pro děti a mládež vyhýbají, je mnohými kritiky a literárními teoretiky přijímáno jako krok správným směrem. Procházková se neobává před dětmi a mládeží otevírat ani téma smrti či stáří, směřuje naopak svým humorně pojatým vyprávěním k probuzení zájmu dětského čtenáře.

1.3.2 Jazyková a tematická komika

Projev komiky lze vymezit jako komiku jazykovou a tematickou (Gejgušová, 2003, s. 8). Z hlediska jazykové komiky se v díle Procházkové otevírá nepřeborné množství možností. V knize *Myši patří do nebe* se objevuje značný počet objektů, které jazykovou komiku zprostředkovávají.

Zaměříme se nyní na jednotlivé prostředky jazykové komiky (Gejgušová, 2003, s. 9). Jména postav působí od počátku humorně, cíleně směřují na psychiku dětského čtenáře a stimulují dětskou představivost a fantazii: strýček *Šmajda* (strýc hlavní hrdinky – myšák s hubenou nožkou, na kterou kulhal), myška *Šupito* (jedna z hlavních postav, která neměla čas na dlouhé přemýšlení a vždy se „po hlavě“ hrnula do nebezpečí), lišák *Bělobřich* (jméno evokuje představu lišky v její středoevropské podobě – zvíře rezavo-bílého zbarvení), myška *Žerebrouky* (sestřenice hlavní hrdinky), prababička *Všudevleze*, ropucha *Rušínoc*, ježek *Dupejakokůň* apod.

V knize se objevuje množství slovních hříček, např. v mluvě korely chocholaté, která Bělobřicha a Šupito vítá a zve do kina: „*Zbytek-kytek-vytek!*“, *Příbytek-dobytek-úbytek!*“, *Kost-chvost-host*“ (Procházková, 2006, s. 58).

Z hlediska tematické komiky (Gejgušová, 2003, s. 10) se v závěru knihy objevuje změna identity typická pro situační komiku – lišák Bělobřich se v novém životě stane myšákem a myška Šupito naopak liškou.

Komika charakteru se u jednotlivých postav objevuje zcela zřetelně, její chápání je jednoznačně určeno. Roztržitá, naivní myška Šupito se stane přítelkyní lišáka, který způsobil její smrt – po vstupu Kozí branou se jejich vztah otočí do přátelské roviny. Jednotliví zvířecí hrdinové mají takové charakterové vlastnosti, jež mohou děti znát z naučených stereotypů: rak chodí pozpátku, koza je zobrazena s hlávkou zelí, korela koktá jako správný papoušek, ježek dupe, slepýš se sluní na slunci, světlušky osvětlují kinosál ad.

Zvláštní je zobrazení duhových rybiček – pracovnic kina, které myška s lišákem navštíví. Zajímavý je určitý ironický aspekt v jejich mluvě: „*Dřív jsme měli jeden velký kinosál,*“ *odpověděla ochotně. „Ale návštěvníci si stěžovali, že nemají soukromí, a tak se to tu přestavělo. Tyhle malé promítací kóje, to byla idea mořského koníka. On je jinak trochu hyperaktivní a má sklon k afektovanosti, ale tohle vymyslel opravdu perfektně*“ (Procházková, 2006, s. 65).

V knize se objevuje množství úsměvných situací pramenících z putování myšky a lišáka novým prostředím. Oba hrdinové se seznamují s novými obyvateli „posmrtné říše“ a zjišťují, že zde prožívají lepší život, než jaký znali ze skutečného světa. Pozitivně laděný příběh nenechá zvědavého dětského čtenáře dlouho zahálet a žene jeho fantazijní představy vpřed. Komika je prostředkem k povzbuzení k dalšímu čtení. Humorné situace jsou gradovány – od obav, které myška po vstupu Kozí branou překonává, přes údiv při plavbě po jezeru Rozloučení až po veselé dovádění s ostatními zvířátky. Naděje v nový život je v závěru knihy vyvrcholením veselého vyprávění.

Závěr

Komické projevy v próze Ivy Procházkové nacházíme ve zcela přirozené a otevřené podobě. Procházková, která čerpá z lidských osudů, zobrazuje mezilidské vztahy, potřeby a zdůrazňuje osobnost hlavních hrdinů, se nebojí závažných témat. Naopak, komické prostředky využívá v celé jejich šíři, a přináší tak čtenáři nezapomenutelný prožitek z četby.

Snaha oslovit dětské čtenáře u Procházkové pramení ze zkušenosti. Dlouhá léta tvorby, která autorka věnovala dětské knize, se nyní zúročují v knihách, jež neunikají pozornosti čtenářů ani literárních kritiků. Témata, která nezaujala její kolegy, neskončila jako tragická líčení, ale naopak v humorné rovině. Procházková s jemným citem pro dětské a dospívající čtenáře jen přiblížila životní skutečnosti.

Příspěvek vznikl za podpory Univerzity Palackého v Olomouci v rámci projektu Výzkum čtenářské recepce a vztahu žáků k literatuře při použití netradičních metod v literární výchově na základní škole.

Literatúra:

BACÍLKOVÁ, B. 1998. *Slovník českých spisovatelů od roku 1945. Díl 2, M – Ž*. Praha : Brána, 1998. 791 s. ISBN 80-7243-014-9

GEJGUŠOVÁ, I. 2003. *Úvod ke studiu literární komiky*. Ostrava : Ostravská univerzita v Ostravě, Pedagogická fakulta, 2003. 40 s. ISBN 80-7042-271-8

Rozosmiať človeka je hotová veda alebo Podoby komiky v umeleckej literatúre. Edične pripravili Zuzana Bariaková a Martina Kubealaková. Banská Bystrica, 2010. [online]. © 2010. Dostupné na: <http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=4242> [http://www.fhv.umb.sk / katedry / KSJL / fotogaléria]

KŘÍŽOVÁ, V. 2009. *Téma neúplné rodiny v současné literatuře pro děti a mládež (Analýza vybraných děl Ivy Procházkové)*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta, Katedra českého jazyka a literatury, 2009. 97 s.

PAVERA, L. – VŠETIČKA, F. 2002. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc : Nakladatelství Olomouc, 2002. 422 s. ISBN 80-7182-124-1

PROCHÁZKOVÁ, I. 2006. *Myši patří do nebe*. Praha : Albatros, 2006. 103 s. ISBN 80-00-01558-7

URBANOVÁ, S. – ROSOVÁ, M. 2005. *Žánry, osobnosti, díla*. Ostrava : Ostravská univerzita v Ostravě, Filozofická fakulta, 2005. 239 s. ISBN 80-7368-046-7

Zdroje:

http://www.ivaprochazkova.com/1_ouatorce.html/ [cit 2010-10-5]

<http://www.topzine.cz/iva-prochazkova-obcas-se-nejaka-postava-zacne-chovat-jinak-nez-jsem-si-vymyslela/> [cit 2010-10-5]

<http://www.knihovnice.cz/recenze/prochazkova-i-mysi-patri-do-nebe.html> [cit 2010-10-5]

http://www.npkk.cz/npkk/suk_cteme.php [cit 2010-10-21]

<http://www.magnesia-litera.cz/index2.php> [cit 2010-10-21]

Adresa autorky:

Vladimíra Křížová

Katedra českého jazyka a literatury

Pedagogická fakulta

Univerzita Palackého

Žižkovo nám. 5

771 40 Olomouc

Česká republika

email: vladimira.krizova@email.cz

HUMOR V SOUČASNÉ ČESKÉ POEZII PRO DĚTI A MLÁDEŽ

Jana Kusá, ČR

Katedra českého jazyka a literatury, Pedagogická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci, ČR

Abstract:

The aim of this paper is to think about a task of humour in poetry for youth and children. We will mainly focus on determination of its form in literary works of important contemporary Czech poets. Comprehensive survey of development of humour poetry for youth and children is not our aim, but first of all we would like to involve basic types of comicality in poetry works for children and to draw attention to books of poetry that are in this respect great at originality, language and thematic creativity and which are able to set laughing not only children, but even adult readers.

Klíčové slová:

komika; humor; literatura pro děti a mládež; poezie

Úvod

Básnická tvorba představuje rozmanitou součást literatury pro děti a mládež. Poezie vytváří u dítěte mnohdy jeho první kontakty s uměleckou literaturou, jež jsou zpočátku často spojené s hrou, zábavou či s rozvíjením řečových a pohybových schopností malého čtenáře nebo posluchače. Humor, komika, legrace či smích, to vše patří neodmyslitelně jak k herním činnostem, jejichž podkladem jsou básně, tak k samotné poezii pro děti a mládež. Cílem tohoto příspěvku je zamyslet se nad úlohou humoru v básních pro děti. Zaměříme se především na vymezení jeho podoby v dílech významných současných českých básníků. Naším cílem není vyčerpávající přehled vývoje humorné poezie pro děti a mládež, ale zejména postihnoutí základních typů komiky v básnické tvorbě pro děti a upozornění na básnické sbírky, které v tomto ohledu vynikají originalitou, básnickou invencí, jazykovou a tematickou kreativitou, a dokážou tak rozesmát nejen děti, ale i dospělé čtenáře.

1 Vztah komiky a humoru k poezii pro děti a mládež

Již z úvodní části příspěvku vyplývá, že ono „komické, směšné či humorné“ je spojeno s několika odlišnými pojmy. V současné době je možné pozorovat tendenci užívat jako zastřešující pojem humor, přičemž jako podružné se jeví pojmy smích, komika apod. (Borecký, 2004, s. 12). Vladimír Borecký upozorňuje i na další přístupy k definování zkoumané oblasti a uvádí například Berlynovu osmipolohovou škálu směšného – humor, vtip, satira, sarkasmus, invektiva, ironie, cynismus a sardonie, přičemž nadřazeným pojmem je v tomto případě komika. Mnozí odborníci přiřazují další kategorie, jako absurdita, naivita a groteska. Stejným způsobem nahlíží na problematiku Ivana Gejgušová, podle níž je komika výrazem postoje ke světu, společnosti a lidem nebo k sobě samému. Humorem rozumíme určitý úhel pohledu při vnímání světa či reakci na určité nedostatky, odchýlení od normy (Gejgušová, 2003, s. 3 – 5).

Literatura pro děti a mládež je uměleckou tvorbou s mnoha specifiky, která jsou základem jejího protikladného postavení k literatuře pro dospělé čtenáře. Knihy pro děti jsou charakteristické například svojí přístupností a přitažlivostí pro dětského čtenáře. Tematická vrstva literárních děl se snaží přiblížit dětskému vnímání, a vyznačuje se proto větší mírou transparentnosti, názornosti, emotivnosti a orientací na pozitivní životní hodnoty (Mocná – Peterka, 2004, s. 361). Uvedené znaky jsou ve své úplnosti příznačné rovněž pro poezii pro děti a mládež. S ohledem na specifické potřeby

dětského čtenáře je poezii pro děti a mládež bližší především kategorie humoru, vtipu, případně grotesky a absurdity v souvislosti s poezií nonsensovou, v daleko menší míře se vyskytuje satira, sarkasmus, ironie či cynismus, jež vyžadují určitou míru mentální zralosti a životních zkušeností, a jsou tak pro dětského čtenáře prozatím vzdálené a neprůhledné. Připomeňme na tomto místě skutečnost, že rysy, které jsou typické pro literaturu pro děti a mládež, ztrácejí svou výraznost přímo úměrně k věku čtenáře, čímž dochází k postupnému smívání hranice mezi uměleckou tvorbou pro děti a dospělé. Literární tvorba pro čtenáře pubescentního věku již neopomíjí kategorie satiry, ironie, sarkasmu apod. Se zřetelem k „chronickému nedostatku kvalitní poezie pro dospívající čtenáře“ (Toman, 2008, s. 206) se objevují i humorné básně ve vztahu k celkové tvorbě pro tuto věkovou kategorii spíše ojediněle.

Komika jakožto nadřazený pojem a humor, jeden z projevů komiky, mají blízký vztah k literatuře pro děti a mládež. Komické či humorné náměty, jazyková komika, vtip, absurdno nebo groteska, to vše vytváří jakousi základnu, která je jedním z prostředků naplňování estetické funkce literatury pro děti a mládež, tzn. pramenem citových prožitků a zdrojem estetického působení literárního díla na čtenáře. Role komiky a humoru se odráží rovněž v relaxační funkci literárního díla (Čeňková, 2002, s. 9). Smích, jenž je možnou a častou reakcí na komické, je fyziologickým projevem, který je ve své podstatě spojován s pocity radostnosti, veselí, s pocitem životní pohody, s optimismem. Četba komických a humorných literárních děl navozuje odpočinek, uvolnění a odbourání negativních emocí. Je možné jmenovat několik odůvodnění těsné vazby literatury pro děti a mládež ke komice. Za nejvýznamnější považujeme skutečnost, že dětský čtenář bytostně tíhne k humoru (srov. Toman, 2008, s. 207) ve všech jeho podobách, které korespondují s jeho životní zkušeností a recepčními možnostmi, podněcují přirozenou dětskou radost ze života a optimistický postoj, jež mnozí dospělí právě vlivem životní empirie ztrácejí.

2 Komika a humor v poezii pro děti a mládež z hlediska jejího vývoje

Česká poezie pro děti a mládež prošla dlouhodobým vývojem, začínajícím lidovou slovesností nevázanou na písemnou formu básně, pokračujícím didaktickými a moralistními verši devatenáctého století, zrodem umělecké poezie pro děti na přelomu století devatenáctého a dvacátého, stagnací v období meziválečném, znovuobnovením klasické podoby verše pro děti v období poválečném, negativním dopadem ideologie na podobu veršů pro děti, rozvojem moderní české poezie pro děti v letech padesátých, výraznou nonsensovou inspirací v období let šedesátých a opětovným útlumem v době normalizace. Vývojovou etapu zakončuje konec let osmdesátých, charakteristický snahou navázat na poezii válečnou, poválečnou a především nonsensovou, jež je příznačná i pro následující léta devadesátá, v nichž však už nese opět rysy stagnace a opakování identických tvůrčích postupů.

Komika, humor, groteska či absurdita v určitých vývojových etapách dominují, v jiných naopak ustupují do pozadí. Ta období, v nichž vznikala poezie založená na jazykové i tematické komice, zůstávají dodnes nevyčerpatelným zdrojem inspirace a podnětů pro současné básníky, a to jak v oblasti básnických postupů, tak volbou námětových okruhů nebo typických prostředků jazykové komiky. Připomeňme nyní zejména ta vývojová stádia, v nichž spatřujeme kořeny komického básnictví nebo v nichž se principy komiky staly typickým a převládajícím rysem.

Kořeny humorné a komické básnické tvorby pro děti nalézáme již v projevech lidové slovesnosti, zahrnující zábavný a nonsensový typ říkadla, jehož podstata spočívá v absurdních významových spojích, v paradoxech a v komické asociativní hříčce s představami, myšlenkami a slovy (Toman, 2008, s. 12). Říkadla byla často spjata s herní činností, která ve spojení s verši – často již pro dítě notoricky známými – vyvolávala pobavení, smích a spontánní radost dítěte i dospělého (např. *Takhle jedou páni, takhle zase dámy, tak sedláci na trakaři, tak, tak, tak, tak, tak* apod.). Na

principech nonsensu nebo jazykové hříčky jsou často založené také hádanky, rozpočítadla nebo škádlivky. Obdobnou básnickou polohu nacházíme rovněž v tvorbě autorů, kteří se lidovou slovesností inspirují a tvoří moderní říkankový typ vtipné a veselé poezie (J. V. Sládek, F. Hrubín, I. Blatný a další).

Komika, humor, grotesknost a absurdita vstupují do české poezie především v období padesátých a šedesátých let. Aktualizovanou formu říkadla přináší poezie Josefa Kainara, hravou poezii založenou na inovativním přístupu k útvarům lidové slovesnosti, na slovních hříčkách a nonsensu tvoří rovněž Zdeněk Kriebel (Urbanová – Rosová, 2003, s. 14). Z hlediska humoru a komiky je v poezii význačné období let šedesátých, označované také jako „zlatý věk dětské poezie“ (Toman, 2008, s. 93). Do literatury vstupuje nonsens, specifický žánr lyrické i epické poezie, který se vyznačuje několika charakteristickými znaky. Rysy nonsensové poezie spatřujeme již ve třicátých letech v tvorbě Vítězslava Nezvala, během šedesátých let se však vytváří zcela nový typ moderní české poezie pro děti, reprezentovaný generací básníků tvořících poezii vycházející z aktualizací folklórních žánrů, asociativnosti, experimentování, fantazie nebo z originálních metafor. Základním znakem žánru je komika, a to jak jazyková, tak situační, vycházející z nesourodosti představ a dějů, opírající se o mystifikační motivy, o porušení fyzikálních a logických zákonitostí, o logické paradoxy apod. (Mocná – Peterka, 2004 s. 414). Právě v tomto období „vlády“ nonsensové poezie dominuje v poezii humor, vtip, groteska, absurdita nebo ironie. Mnozí básníci se snaží „dělat si legraci zcela spontánně ze všeho a vždy, někdy jen proto, aby se děti smály“ (Urbanová – Rosová, 2003, s. 16). Nonsensová poezie šedesátých let „rozesmála“ několik generací dětí a dodnes neztrácí na své působivosti. Zájem dětských i dospělých čtenářů, kteří mají onen „*smysl pro nesmysl*“, o hravou, humornou poezii setrvává dodnes a jak zahraniční poezie klasiků tohoto žánru, tak česká básnická tvorba let šedesátých zůstávají dosud nevyčerpanou studnicí inspirace i pro spisovatele dvacátého prvního století.

Lidovou slovesnost a nonsensovou poezii, jež z lidového folklóru vychází, považujeme za dvě základní oblasti básnické tvorby pro děti, v nichž se zrodila poetika, jejímž záměrem je mimo jiné vyvolat úsměv čtenáře, pobavit jej, rozveselit.

3 Komika a humor v kontextu současné české poezie pro děti a mládež

Poezie pro děti a mládež prochází v období devadesátých let dvacátého století a v prvním desetiletí století dvacátého prvního obdobím stagnace (srov. Toman, 2008, s. 173; Urbanová, 2003, s. 20). Je to však právě nonsensový typ básně, který tvoří základnu básnického umění pro děti a mládež.

Svou tvorbu obohacují o další sbírky obdobného rázu básníci, již vstoupili do literatury pro děti a mládež v šedesátých a sedmdesátých letech, tzn. v době rozkvětu českého nonsensového verše, a umělecky dozrávají v letech následujících. Ve vydávání básnických knih pro děti tak pokračuje například Pavel Šrut, Jiří Havel, Josef Brukner, Jiří Žáček nebo Jan Vodňanský, kteří navazují „na poetiku svých uměleckých počátků, jasně vymezují i její typologické kontury, totiž vývojovou linii tzv. nonsensového verše“ (Toman, 2008, s. 177). Základem jejich básní zůstává jazyková hravost, experimentování, paradoxy, asociace, kalambúry, tematická vynalézavost, a to vše podkreslené úsměvným, až humorným laděním, snahou přiblížit se současnému dětskému čtenáři a v některých případech také více či méně zřetelným posílením formativní stránky básní (např. pozdější tvorba Jana Vodňanského). Epický typ nonsensové poezie obohacuje například Pavel Šrut se svými sbírkami *Kde zvedají nožku psi, Veliký tůdle, Příšeři a příšerky* či *Šišatý švec a myšut*, vyznačující se tvůrčí nápaditostí, jazykovou i tematickou kreativitou a originalitou. Poslední ze jmenovaných sbírek odkazuje na tradiční anglický nonsensový typ říkadla, tzv. *numery rhymes*, což básník naznačuje již úvodní anglickou básní, pojatou jako motto básnické sbírky.

V súčasnej dobe navazuje na dedičtví klasické nonsensové poezie (u nás dílo Emauela Frynty, ve světe nonsensové verše trojice spisovatelů – Lewis Carroll, Edward Lear a Christian Morgenstern) rovněž řada básníků, kteří v tomto období teprve do literatury pro děti a mládež vstupují a představují své básnické prvotiny. Patří k nim zejména Jiří Weinberger se sbírkami *Povídá pondělí úterku* nebo *Na konci chřípky je krásně*, Jiří Dědeček a knihy básní *Šli červotoči do houslí* a *Uleželé želé*, Miloš Kratochvíl, Petr Nikl, hlásící se k inspiraci Christianem Morgensternem nebo olomoucký spisovatel Radek Malý, jehož některé básně ze sbírky *Kam až smí smích* prozrazují spřízněnost s poezií Emanuela Frynty, a to zejména autorovou schopností invenčně si pohrávat s jazykem a objevovat v něm dobrodružství (Šubrtová, 2010). Poctu Christianu Morgensternovi vyslovuje také všestranný spisovatel Pavel Šrut, a to básní *Pan Morgenstern*, která téměř uzavírá básnickou sbírku *Příšeři a příšerky*.

Nonsensový typ verše pro děti i přesto, že v devadesátých letech minulého století a v prvním desetiletí nového tisíciletí již prakticky nepřináší příliš nového, na oblibě v současné době neztrácí, ale naopak se okruh jeho čtenářů rozšiřuje i o dospělé publikum, v němž se tak probouzí cosi „dětského“, oživuje se touha po potěšení z nonsensové hravosti, jazykové originality či absurdní komiky, jež jim dá znovu okusit dětskou radost, která mnohdy nezná hranic a omezení. Olga Kubeczková uvádí, že dospělé oslovuje nonsensová poezie především z potřeby hry, zábavy, humorného odlehčení, ale také z potřeby smíchu, který je lidskou přirozeností a životní nezbytností (Kubeczková, 2010).

Pramenem humoru a vtipu jsou rovněž čtenářsky atraktivní knihy českých písničkářů. Rozesmát dítě dokážou písňové texty nerozlučné autorské dvojice Zdeňka Svěráka a Jaroslava Uhlíře, ovlivňující již několik generací dětských čtenářů a posluchačů, písničky Jiřího Suchého nebo zpívaná poezie Jaromíra Nohavici.

Počet básníků, kteří tvoří v duchu tradičního nonsensového veršování, dokazuje, že humor a komika zaujímají v současné poezii právoplatné místo, stávají se jednou ze základních charakteristik tohoto žánru a přitahují jak dětské, tak dospělé čtenáře.

Převažující mužské zastoupení v řadách současných tvůrců humorných básní pro děti jako by potvrzovalo úvahy Karla Čapka, jenž kdysi dávno napsal, že „humor je záležitost převážně mužská; muži se daleko ochotněji nežli ženy snižují k oné komické činnosti, které se říká legrace, špás, psina, taškářství, junda, konina nebo sranda. Chcete-li to mít dokázáno, spočítejte si sami, jak málo je v literatuře žen – humoristů“ (Čapek, 1971, s. 73).

3.1 Humorné názvy básnických sbírek

Názvy básnických sbírek pro děti jsou také často projevem básnickovy invenční tvořivosti. Jak jsme již naznačili v předcházejících částech příspěvku, patří v současné době k poezii pro děti a mládež humorná tematika téměř neodmyslitelně. Nejenže básnické sbírky zahrnují básně založené na principech jazykové a tematické komiky, často již samotné názvy sbírek signalizují a napovídají, že jejich obsah vyvolá na čtenářově tváři úsměv nebo jej dovede dokonce rozesmát.

Mnohé tituly básnických sbírek odkazují k poetice nonsensového verše, tak jako Havlova sbírka *Království nesmyslů*. V názvech některých sbírek dominuje nonsens, jazyková komika nebo slovní hříčky. Jmenujme například jazykovou hříčku *Uleželé želé* od Jiřího Dědečka, sbírku Miloše Kratochvíla *Potkal kočkodán kočkonora* nebo knihu *Příšeři a příšerky* od Pavla Šruta. Výjimkou nejsou ani oblíbené aktualizované průpovědky či úsloví – *Kroky po krách čili Když se jde, všechno chce* autora Jiřího Weinbergra. Jazyková originalita je příznačná rovněž pro tituly sbírek Petra Nikla, který pomocí novotvarů – *Jěľěňovití*, *Záhádky* – předznamenává tajemnost a fantasknost svých knih. Dětem i dospělým adresoval Petr Nikl sbírku groteskních až absurdních básní *Niklův blázníček*, která

již svým názvem dává tušit, že se opět čtenář setká s něčím nebo někým neobyčejným, podivným či bláznivým.

Jiní básníci v titulech svých sbírek přímo píšou o humoru, komice, smíchu či dalších souvisejících kategoriích. Dokazuje to například sbírka *Smějeme se celý den* od Jiřího Havla, *Hodina smíchu* Miloše Kratochvíla nebo kniha básní *Kam až smí smích?*, v jejímž názvu Radek Malý přichází s otázkou, kde jsou hranice smíchu a jsou-li nějaké?¹ Zařadíme do této kategorie rovněž Žáčkovu *Aprílovou školu*, odkazující svým názvem na jediný den v roce, v němž je dovoleno dělat si legraci ze všeho a ze všech.

3.2 Typy komiky a humoru ve vybraných dílech současných básníků pro děti a mládež

Teoretické vymezení typů komiky a humoru není jednoznačné, odborná literatura nabízí několik různých pohledů. Vladimír Borecký dělí komiku na verbální a neverbální druhy, přičemž k neverbální komice řadí gag, žert a výtvarné formy komiky a k verbální slovní hříčky, vtipy, anekdoty, parodie, travestie, perzifláže, mystifikace či satiru (Borecký, 2004, s. 15). Dělením komiky se zabýval dále například Bohuslav Brouk, jenž ji člení na komiku závislou na kvalitě výrazového materiálu, tzn. komiku obsahovou, tematickou, dále závislou částečně a vlastní jazykovou komiku, která vychází ze zvláštní povahy jazykových prostředků. Bohuslav Brouk přináší rovněž podrobnou klasifikaci jazykové komiky. Hovoří o verbální komice, která je daná komickou výslovností nebo slovní komikou, tzn. použitím archaismu, neologismu apod. Vymezuje také komiku slovních hříček (Brouk, 1941, s. 78). Jiný přístup člení komiku na jazykovou a tematickou, jež se dále dělí na komiku charakterovou a situační (Gejgušová, 2003, s. 8 – 14). Prostředky jazykové komiky pak jsou komická jména, nadávky, užití archaismů, homonym, synonym nebo antonym, aktualizovaných frazeologismů, hromadění zkratk, tvoření neologismů apod. Situační komika spočívá v popisu takových životních okamžiků, které vyvolávají veselí a smích. Charakterová komika je dána komediální či humornou povahou postav.

Současná poezie pro děti a mládež využívá hojně jak prostředky jazykové komiky, tak komiku charakterovou a situační. Nahlédněme nejprve do světa slovních hříček. Hra se slovy je blízká povaze dětského smýšlení a přirozenému sklonu dětí k vynalézavému tvoření a pohrávání si se slovy. Uvedme například báseň *Myšlenka* od Jiřího Dědečka: „Právě mě napadla myš Lenka // Jen malou chvíli počkám // a pak ji hodím kočkám“ (Dědeček, 2001, s. 11), jež je zdrojem intelektuálního humoru a vtipu (Toman, 2008, s. 198). Slovní hříčky nacházíme také v poezii Pavla Šruta. Například v básni *Abyste to věděli* pracuje autor se slovní negací: „... Představte si, že... // Nezvořák zdrazil zdvořáka, // nekuřák chválil kuřáka // bezzubý dostal do zubů // a kňuba potkal nekňubu, // nešika za šikou utíkal // a nebožtík hnal božtíka //“ (Šrut, 2005, s. 82). Časté jsou rovněž kalamburní slovní hříčky: „Zvířata jsou všelijaká. // vezměte si třeba jaka! // Ke mně domů přijít jak, // tvářil bych se všelijak“² (Šrut, 2007, s. 48). V Šrutově sbírce *Příšeři a příšerky* můžeme číst o *příšeřinách, příšerácích, dobrounech a zlounech, prašounech a flaškounech, pidizvěři* nebo o *ličožroutech*, kteří dali vzniknout prozaickému dílu oceněnému Magnesíí Literou. Se slovy si hraje také Jiří Dědeček a vytváří básně o *koloušnicích, ptákyních, hruškoních* nebo o *švěstkoních*.

Humorně působí rovněž užití slov knižních nebo archaických, která v textu zní nově a neobvykle: „*Jistá kvočna // od Opočna, // statečný to pták, // vydala se // po své trase // řkouc jen: Kokodák!*“

¹ Básnická sbírka *Kam až smí smích* je ojedinělou sbírkou z pohledu jejího možného využití v oblasti multikulturní výchovy, která je aktuálním trendem ve vzdělávání a vstupuje tak nově do světa dětí. Sbírkou obsahuje několik básní, jež se tematicky zaměřují na zachycení multikulturního charakteru společnosti a na nutnost vzájemné mezilidské tolerance a respektu.

² Šrutova báseň *Jací jsou jací* humornou formou zpracovává tematiku jinakosti a různosti, která je jedním z východisek multikulturního vzdělávání.

(Dědeček, 2001, s. 34); „*Malý mamutek // skrývá velký zármutek... // Přežalostně funě // vzhlíží v noci k luně // větší chobot i kly // všichni už si zvykli*“ (Dědeček, 2001, s. 40). V poezii pro děti a mládež se setkáváme také s užitím hovorové češtiny, která přibližuje báseň čtenáři a současně podtrhuje její komické vyznění. V básních pro děti tak nacházíme slova jako *čéče, vo tom, prej, veľkej, těpic, sčuchli, motejli* apod.

Komický efekt vyvolává hromadění podobných hlásek, s nímž se setkáváme u mnoha autorů, například u Pavla Šruta v básni *Fidli Fidli*: „*Fidli fidli lidičky // kočka ladí housličky // kráva skáče po měsíci // talíř vyhnal z domu lžící // fidli fidli fidli // stůl tancuje s židlí // a náš pejsek za chvílinku // z téhle psiny chytí psinku*“ (Šrut, 2007, s. 10). Slova s podobným základem hromadí také Jiří Dědeček: „*Svištěli si svišti // na travnatém hřišti, // na svištišti. // Svištěli si velice // pro své milé svištice // když jeden z nich při tom sportu // omylem se kousl do rtu. // Co je to pro sviště? // Odejde ze hřiště, dosviští to příště!*“ (Dědeček, 2001, s. 9). Až absurdně působí hromadění stejných slov v knize Petra Nikla *Jěľěňovití*: „*Jelen je jelen je jelen je jelen je je lenje je lenje je lenje je len je je len je je len je...*“ nebo „*Los skočil do vody – Losos. Losos vyskočil z vody – Losolos. Losolos skočil do vody – Losolosos*“ atd. (Nikl, 2008).

K jazykové komice řadíme také užití aktualizovaných frazeologických výrazů, jako například: „*Vemte nohy na ramena, až za vsí je sundejte*“ (Šrut, 2005, s. 30) nebo „*je to dobrák od Kostí*“ (Šrut, 2005, s. 12). S aktualizovanými frazeologismy pracuje také Radek Malý: „*Mařenka si šlapa na jazyk, // co ta si s tím zažila už hrůzy! A těch peněz, co dá za taxík! // (On jí jazyk zabraňuje v chůzi.)...*“ (Malý, 2009, s. 72). Užití obměněné varianty známého rčení nebo úsloví působí neotřele, dokazuje nápaditý přístup autora, vyvolává komický účinek a zároveň rozvíjí čtenářovu schopnost vnímání lidových moudrostí nebo ustálených jazykových sdělení.

Do kategorie verbální komiky řadíme také básnický projev zachycující komickou výslovnost, např. šišlání nebo specifickou podobu mluvení při nachlazení. Tento jev můžeme pozorovat již u Emanuela Frynty v *Písničkách bez muziky*: „*To však už strejda chytil rýmu // a pak nám říkal celou zimu: // „Držte se děti, bojí rady, // dedejte dikdy da berady, // sic dopaddete jako váš // debohý strejda Batyáš.*“ Ke komické výslovnosti způsobené nachlazením a huhňáním se vrací také Radek Malý v básni s názvem *Rýba*: „*Babi, já báb rýbu. // Tákhle velikou. // Kdes ji chytil? // Da rybdíce. // Klouzal jsem se s Bodikou. // Potob praskl led // do bylo to hded.//*“ (Malý, 2009, s. 13). Dětského čtenáře rozesměje rovněž básní *Syslí řeč*: „*Ptal se osel sysla, // proč tak strašně šišlá. // Sysel sykl: „Ty jší ošel! // Jak jsi k tomu vlašně došel? // To je žkrátka šyšlí zvyk, // šlapeme ši na jažyk*“ (Malý, 2009, s. 76).

Situační komika je dána samotným námětem, zobrazujícím takový okruh reality, který se jeví příjemci jako komický, humorný. V současné poezii pro děti a mládež nacházíme bezpočet příkladů básní, při jejichž čtení představa zachycené situace vyvolá veselí a smích jak u dětí, tak dospělých. Uvedme na tomto místě alespoň několik příkladů. Nevýčerpatelným zdrojem humorných situací je jak svět lidský, tak svět zvířecí. Ze světa zvířat čerpá náměty například Pavel Šrut v básni *Pohostinné krávy*: „*Milé děti, kdykoliv // na louce či na poli // uvidíte stádo krav, // zabuňte jim na pozdrav // a ony vás s radostí // obklopí a pohostí. // Pohostinné krávy // umí dělat z trávy // na poli i na louce // krásné velké lívance, // a když vám je vysázejí // hned se dají do tance // A jak je to u koní? // I koně vás s radostí // ve stáji hned pohostí. // Na pozdrav se ukloní // a pak kolem zavoní // ňam ňam teplé kobližky... (Hodí se to do knížky?)*“ (Šrut, 2007, s. 46 – 47). Zvířecí hrdinové jsou často zosobňováni, jejich chování připomínání chování lidské, čímž autoři opět dosahují humorného účinku, tak jako například Radek Malý v básni *Tele Melichar*: „*Telefonovalo tele, // z budky poblíž stáda krav, // že chce dělat hlasatele, // televizních telezpráv. // Že k tomu má všechny vlohy, // do sluchátka mele, // mám dvě oči, čtyři nohy // a navíc jsem ,tele’...*“ (Malý, 2009, s. 84).

Komický účinok má rovněž slučování nesourodých představ a dějů, paradoxy a nelogičnost. Vzniká tak poezie založená na sémantickém nesmyslu. Takto koncipovaná je například báseň *Zasadil jsem vlas* od Pavla Šruta: „Zasadil jsem vlas, // vyrostla mi pleš. // Zasadil jsem lžičku, vyrostla mi lež. // Zasadil jsem noc // vyrostl mi den. // Tak jsem seděl doma // a postel šla ven. // Zítra jsem šel na trh, // vrátil jsem se dnes. // Koupil jsem tam kočku, vyrostl z ní pes“ (Šrut, 2007, s. 17).

Specifickým typem tematické komiky je komika charakterová. Komicky působí určité typy vlastností postav. Ivana Gejgušová uvádí například roztržitost, naivita, zapomnětlivost, důvěřivost, ješitnost, neschopnost reálně odhadnout vlastní síly, přeceňování sebe samého atd. (Gejgušová, 2003, s. 11). Na charakterové komice, směřující často až k hranicím absurdity a grotesky, je vystavěna například nejnovější Niklova sbírka *Niklův blázníček*. S komikou charakteru pracuje rovněž Pavel Šrut, například v básni *Hrozná věc*, v níž popisuje trampoty jednoho „dědouška“: „Namouduši, někdy věci // dělají mi hrozná věc. // Sotva ráno čile vstanu, // můj hrníček z porcelánu // podrbe se na oušku: // „Dobré jitro, dědoušku, // tak jakpak se dneska maj?“ // A vyleje na mě čaj. // ... A bota si na kličku // neuváže tkaničku //, naschvál si ji přišlápne // a chodník mi, jakpak ne, // s potěšením odře nos! // Lepší je snad chodit bos. // Namouduši, různé věci // dělají mi hrůzná věc: // patálie, lapálie, trampoty. // A když jsem byl ještě malý, // občas se mi počuraly kalhoty // Naštěstí jen do boty“ (Šrut, 2005, s. 46 – 47).

Moderní česká poezie pro děti se nevyhýbá ani černému humoru, který je typický například pro báseň *Byla a už nebyla* od Pavla Šruta: „Vlezla myška do hodin // bim bam bim bam bim, // když dvanáctá odbila // bim bam bim bam bim, // ta myška se zabila // bim bam bim bam bim. // Byla a už nebyla. // Víc vám nepovím“ (Šrut, 2007, s. 19).

3.3 Sepětí básně a ilustrace z pohledu komiky a humoru

Literatura pro děti a mládež je tradičně těsně spjata s ilustrací, která je doplněním textu a činí jej přístupnější a působivější pro dětského vnímatele. Obrázkový doprovod zároveň rozšiřuje estetickou funkci dětské knihy a obohacuje čtenáře o další estetický prožitek, založený na vnímání výtvarného díla v podobě ilustrace. Také k humorné a komické poezii ilustrace neodlučitelně patří a často až spojení textu s ilustrací vyvolá kýžený komický účinek. Primární funkcí ilustrací humorného básnického textu je funkce estetická a zábavná, ilustrace však může být mnohdy čtenáři nápomocna při samotném chápání básně. Důkazem je například kniha Pavla Šruta *Šišatý švec a myšut* ilustrovaná Galinou Miklínovou. Mnohé básně jsou výrazně nonsensové, obsahují neobvyklá slova, netradiční spojení představ a jejich asociace, a vyžadují proto vnímavého čtenáře s jistou čtenářskou zkušeností. U některých básní je proto ilustrace určitou „vysvětlivkou“, klíčem k plnému pochopení smyslu básně, který pomáhá rozvíjení čtenářovy představivosti.

Závěr

Komika a humor se vyskytují v poezii pro děti a mládež v různých podobách. Významný potenciál pro její vznik tvoří čeština jako jazyk ve spojení s prozatím nevyčerpanou schopností autorů, spočívající v originální, invenční a kreativní hře s jazykem. Zdrojem komiky v básních pro děti a mládež jsou rovněž zachycené komické situace či charakterové typy lidí, personifikovaných zvířat apod. S komikou verbální koresponduje v básnických sbírkách pro děti a mládež rovněž komika neverbální, a to především v podobě ilustrací. Přehled historického vývoje humorné poezie pro děti a mládež a analýza vybraných knih současných básníků dokazují, že humor a komika do české básnické tvorby pro děti patří v podstatě od jejích prvopočátků a od poloviny dvacátého století se stávají jedním z jejích příznakových rysů.

Příspěvek vznikl za podpory specifického výzkumu Univerzity Palackého v Olomouci v rámci zpracování projektu *Aplikace moderních edukačních trendů do studia literatury pro děti a mládež se zaměřením na podporu multikulturní výchovy (Pdf_2010_049)*.

Literatúra:

- BORECKÝ, Vladimír. 2000. *Teorie komiky*. Praha : Hynek, 2000. ISBN 80-86202-65-8
- BORECKÝ, Vladimír. 2004. Humor a absurdní komika ve 20. století. In: *Karel Poláček a podoby humoru v české literatuře 19. a 20. století*. Boskovice : Albert, 2004. ISBN 80-7326-025-5
- BROUK, Bohuslav. 1941. *Jazyková komika*. Praha : Václav Petr, 1941.
- ČAPEK, Karel. 1971. *Marsyas čili Na okraj literatury*. Praha, 1971.
- DĚDEČEK, Jiří. 2001. *Šli červotoči do houslí*. Praha : Albatros, 2001. ISBN 80-00-00999-4
- GEJGUŠOVÁ, Ivana. 2003. *Úvod ke studiu literární komiky*. Ostrava : Ostravská univerzita, 2003. ISBN 80-7042-271-8
- KUBECZKOVÁ, Olga. *Nonsensová poezie a její vidění daností*. Dostupné na internetu: <http://konference.osu.cz/cestina/dok/2010/kubeczkova-olga.pdf> [cit. 2010-10-03].
- MALÝ, Radek. 2009. *Kam až smí smích*. Praha : Meander, 2009. ISBN 978-80-86283-72-2
- NIKL, Petr. 2008. *Jěľňovití*. Praha : Meander, 2008. ISBN 978-80-86283-61-6
- MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef. 2004. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl : Paseka, 2004. ISBN 80-7185-669-X
- ŠUBRTOVÁ, Milena. *Radek Malý: Kam až smí smích*. Dostupné na internetu: <http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=25893> [cit. 2010-10-03].
- ŠRUT, Pavel. 2005. *Příšeři a příšerky*. Praha – Litomyšl : Paseka, 2005. ISBN 80-7185-733-5
- ŠRUT, Pavel. *Šišatý švec a myšut*. Praha – Litomyšl : Paseka, 2007. ISBN 978-80-7185-870-6
- TOMAN, Jaroslav. 2008. *Konstanty a proměny moderní české poezie pro děti a mládež*. České Budějovice : Vlastimil Johanus, 2008. ISBN 978-80-904247-2-2
- ROSOVÁ, Milena – URBANOVÁ, Svatava. 2003. *Žánry, osobnosti, díla: Historický vývoj žánrů české literatury pro děti a mládež – antologie*. Ostrava : Ostravská univerzita v Ostravě, 2003. ISBN 80-7042-625-X

Adresa autorky:

Jana Kusá
Katedra českého jazyka a literatury
Pedagogická fakulta
Univerzita Palackého
Žižkovo náměstí 5
771 40 Olomouc
Česká republika
email: jana-kusa@seznam.cz

HUMOR VE VÝUCE MATEŘSKÉHO JAZYKA (aneb Stephen Leacock ve vyučování)

Kateřina Hurtíková, ČR

Katedra českého jazyka a literatury, Pedagogická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci, ČR

Abstract:

The entry deals with two theories of the comic presented in the Czech Republic by V. Borecký and J. V. Bečka. Furthermore, it focuses on psychological aspects of humour and, consequentially, smiling and their possible using at schools. Finally, we analyze some short stories by Stehen Leacock from the theoretical point of view and suggest practical tips for teaching.

Klíčové slová:

výuka mateřského jazyka; humor; smích; Stephen Leacock

Úvod

V našem článku se zaměřujeme na různá pojetí komiky a humoru. Velmi důležitá, i pro školní prostředí, se nám jeví úloha smíchu jako činnosti, která vytváří přátelskou atmosféru a podporuje jak samotný pracovní výkon, tak osobnostní rozvoj žáků. Je podstatné, aby se humorné texty objevovaly také v hodinách mateřského jazyka, nesmí se však omezovat pouze na použití v literární výchově. V příspěvku proto přinášíme návrhy, které mohou povzbudit učitele k práci s humornými ukázkami také v jiných složkách mateřského jazyka, či dokonce jiných předmětech.

1 Různá pojetí komiky a humoru

*„Humor je vážná věc.“
(M. Horníček)*

Akademický slovník cizích slov (2001, s. 402) uvádí, že komika je „umění budit smích, žertovnost, směšnost, komičnost“. Podle Wikipedie je komika či humor „druh emoce, schopnost člověka, věci či situace vzbudit pocit pobavení v jiném člověku a souhrn způsobů, jak toto pobavení, často provázené smíchem, vyvolat“ (Humor, www.cs.wikipedia.org). Anglická verze Wikipedie uvádí, že humor „je tendence založená na kognitivním myšlení, která vyvolává smích a poskytuje pobavení“ (Humour, www.en.wikipedia.org).

Různé zdroje se liší pojetím komiky a humoru. V. Borecký (2000) uvádí, že komika je terminologicky starším pojmem, humor se vydělil až v období středověku. Na základě tohoto rozdělení dochází k odlišnému definování obou termínů, tj. komika většinou označuje zábavná díla vzniklá ve starověku, humor naopak díla novější.

J. V. Bečka (1946a) nazývá úmyslnou jazykovou komiku humorem: „Podstata humoru je tedy jiná: je to duševní dispozice, podle povahy jednotlivých lidí buď trvalejší, nebo jen chvilková, vidět věci s jejich komické stránky nebo hledat na věcech jejich komickou stránku, nebo ještě lépe, vykládat věci s jejich komické stránky. Prostředkem humoru není tedy komika sama, nýbrž komický výklad nebo pojetí věci.“

Oba autoři se dále zabývají dílčími aspekty komiky, resp. jejími druhy, z různého úhlu pohledu. U V. Boreckého můžeme najít definice podskupin komiky, např. naivity, ironie, vtipu či žertu atd. J. V. Bečka pak uvádí, že komika může být nechtěná, neúmyslná, či naopak záměrná. Vyděluje se také parodie či satira.

Většina psychologicky orientovaných teorií považuje humorné jednání a chování za zdraví prospěšné; existují také spirituální teorie, které humor považují za „dar od Boha“ (Humour, www.en.wikipedia.org).

Smysl pro humor je typickým aspektem lidského charakteru, přestože se může lišit kulturními či věkovými zvláštnostmi. Navíc je možné říci, že každý člověk má jinak rozvinutý smysl pro humor, tedy reaguje na jiný druh humoru. Různé teorie se zabývají otázkou, který okamžik přesně vyvolává pocity pobavení či smích a jaký je psychologický aspekt takového chování. J. V. Bečka (1946a) uvádí, že „základní podmínkou komiky je, že komický dojem nemusí nastat, když máme o komický objekt citový zájem“, jako např. soucit, láska, úcta. Opačné city však komiku naopak podporují; jsou to škodolibost či vědomí vlastní nadřazenosti a uspokojení z toho, že komická situace postihla někoho jiného. „Vlastní příčinou komiky však tyto city nejsou, neboť tkví v pozorovateli komické situace, nikoli v jejích objektech. [...] Komika se jeví navenek jako nesrovnalost mezi tím, co je, a tím, co by podle mínění a zvyklostí lidí mělo být, jako nesrovnalost skutečnosti s jednáním, chováním a řečí jednotlivců.“

V. Borecký (2000) uvádí, že v oblasti makroteorie komiky můžeme definovat tři základní principy, a to superioritu, inkongruenci a relaxaci. První z nich, teorie superiority, se soustřeďuje zejména na získání převahy nad protivníkem a jeho zesměšnění. (Její počátky je možné vysledovat u starověkých autorů, např. Platon či Aristoteles.) Teorie inkongruence se zakládá na srovnávání nesrovnatelného – hlavními prvky jsou nesourodost, kontrast, konflikt, nonsens. (Dle G. Batesona „Smysl komiky zpravidla spočívá v nesmyslu.“) Třetí teorie relaxace je zaměřena na pocit svobody a uvolnění přebytečné energie. Existují další druhy dělení komiky a humoru, anglická Wikipedie například uvádí osm teorií humoru (z nichž dvě jsou shodné s prvními dvěma principy V. Boreckého). Nejzajímavější je teorie humoru jako obranného mechanismu – vtip reflektuje vážnou věc, aniž by vyvolával stres či způsoboval nepříjemné pocity (Theories of Humor, www.en.wikipedia.org).

2 Smích jako efekt humoru

„Den, kdy se člověk ani jednou nezasmál, by měl považovat za ztracený.“
(V. Hugo)

Podle Wikipedie je smích „jedna z mnoha mimických vlastností člověka. Je hlasitým projevem veselí, radosti, nadšení apod. Obvykle je doplněn o charakteristické zvuky, pracuje při něm především bránice“ (Smích, www.cs.wikipedia.org). Úsměv, na druhou stranu, je typická grimasa, která provází radostné vnitřní rozpoložení člověka. Specifický úsměv může vyjadřovat také např. ironii nebo výsměch. Při úsměvu člověk pozvedne ústní koutky směrem vzhůru a poodhalí zuby. Někteří psychologové se pokoušejí rozlišovat úsměv na upřímný a hraný (křečovitý) na základě aktivace určitých mimických svalů. Jedná se však o velmi složitou oblast, protože škála úsměvů u každého člověka je široká (Úsměv, www.cs.wikipedia.org).

M. Handlovský (2009) ve svém článku uvádí vybrané fyziologické a psychologické pozitivní vlivy smíchu na lidský organismus. Z hlediska fyzického zdraví humor prospívá zejména cévní soustavě – smích podporuje funkci cév, srdce a mozku. Působí také na relaxaci a stahování cév, čímž usnadňuje přenos kyslíku. Celkově navíc pozitivně ovlivňuje imunitní systém a pomáhá předcházet kardiovaskulárním onemocněním.

Smích má nezastupitelnou pozici také v kontextu psychologickém a sociologickém. S ohledem na fyziologické charakteristiky je možné říci, že smích prospívá celkovému duševnímu zdraví a redukuje stres (vyvolává v mozku reakce, v jejichž důsledku se uvolňují endorfiny a další hormony). Podle výzkumů sociální psychologie dále napomáhá při navazování a udržování vzájemného,

spoločenského kontaktu. Smíchem tak člověk pozitivně působí na své okolí, navozuje pocit propojení mezi lidmi a vyvolává pozitivní emocionální klima. V neposlední řadě smích zlepšuje pracovní výkon, a to především v profesích, kde je klíčovým prvkem kreativita a řešení problémových situací (Handlovský, 2009).

Pozitivní klima třídy je nedílnou součástí moderního výchovně-vzdělávacího procesu. Pokud jsou po žácích požadovány kvalitní výkony, měl by učitel přizpůsobit svým požadavkům také edukační prostředí. Na druhou stranu ale není doporučováno vytvářet si s žáky příliš volný vztah, protože jsou ve stádiu formování postojů, proto někdy nemusí zvolit přiměřené chování vůči učiteli. Je na osobnosti učitele a jeho zkušenostech, aby našel nejvhodnější formu přístupu a vytvářel ve svých hodinách pracovní prostředí příjemné pro sebe i pro žáky.

3 Humor v jazyce

„Směj se, máš-li rozum.“
(Martialis)

„Komika zasahuje chování, gesta i mimiku, ať už se projevují v situacích jedinečných, anebo se stále vracejí jako zvyk nebo trvalý rys povahy a samy pak komické scény způsobují. Z toho plyne, že i řeč může být pramenem komiky, a to právě tak řeč mluvená, jako řeč psaná“ (Bečka, 1946b).

V řeči může být humorná už akustická stránka projevu – každá nepravidelnost či neobvyklost může být směšná. Komicky vyznívá také neobratné opakování výrazů či nedorozumění mezi mluvčím a posluchačem. Vzniká tak strach z komického vyznění např. nářečních výrazů, což směřuje k uniformitě jazyka. J. V. Bečka (1946b) uvádí, že se stále zvětšuje rozdíl mezi psaným a mluveným slovem – použití dialektu či formálního jazyka v situaci, kde není tato forma vhodná, má komické účinky.

J. V. Bečka (1946b) se ve své stati věnoval rozdělení jazykového humoru, které je možné transformovat i na současnou, moderní dobu. Jazykový humor je v podstatě trojí: situační, myšlenkový a slovní. Tyto druhy se mohou lišit formou i účinkem, ale velmi často se spolu kombinují; jen ve výjimečných případech je možné najít čistou variantu některého typu humoru. Situační humor je sugestivně popsána komická situace. Tento humor je podstatou veseloher, často se objevuje také v próze. Druhým typem je humor myšlenkový – zábavný účinek při něm vyplývá ze stylizace myšlenek, které jsou vystavěny takovým způsobem, že mezi nimi vzniká úmyslná nelogičnost; někdy bývají vedeny ad absurdum. V projevu zaměřeném na myšlenkový humor jsou hlavními rysy úprava věty a nelogické spojení vět. Do třetice, slovní humor využívá k humornému účinku jen jazykových prostředků. Pro slovní humor je tedy charakteristická změna tvaru slova, hyperbola, slovní ironie, homonymie, změna frazeologie, humorné metafory, přirovnání atd. Obvykle jej najdeme ve slovních hříčkách, žertech a vtipech, výjimečně i samostatně v delším textu. Dále můžeme charakterizovat příklady nechtěné jazykové komiky: nesprávná elipsa podmětu, pomíchané metafory, nepravé skladební dvojice, dvojsmysly.

Protože uvedené druhy humoru se nevyskytují samostatně, ale vždy v nějaké kombinaci, vznikají další podskupiny, či nové „odrůdy“ humoru. Příkladem jsou další dva typy humoru, které J. V. Bečka (1946b) vyděluje zvlášť oproti předchozím. Jedná se o humor funkční a gramatický. „Víme, že každému druhu projevu odpovídá jistý druh jazykových výrazových prostředků. Disfunkční prvky se však většinou hromadí. Lze na př. využití slavnostního tónu pro myšlenku zcela všední, slohových prostředků jazyka odborného pro látku beletristickou, jazyka archaizujícího pro látku zcela moderní.“ Tento typ humoru je obvyklý například pro dílo V. Vančury. Humor gramatický je možné rozpoznat zejména podle tvarů, které se v jazyce již nepoužívají, protože zastarávají. V češtině jde například o přechodníky či přemíru pasiva.

4 Humor ve výuce mateřského jazyka

„Humor je solí země. Kdo je jím dobře prosolený, vydrží dlouho čerstvý.“
(K. Čapek)

Humor je sociálním pojítkem, které pomáhá navazovat kontakty a udržuje příjemnou atmosféru mezi lidmi. Ve vyučování máme možnost využívat materiály, které obsahují humorné prvky, či přímo humoru jako takového. Učitel může ve výuce uplatnit různé žánry a různé formy humoristických textů. Pro motivaci ve vyučování je možné vybrat citát či motto hodiny. Lze použít kratší literární útvary (anekdotu či báseň) na opakování probrané jazykové látky či pro vyvolání komunikativní situace, se kterou budeme dále pracovat. Povídka či ukázka z delšího díla je vhodná zejména pro práci v literárních či slohových hodinách.

Uplatňování humorných ukázek či děl ve vyučování mateřskému jazyku je vhodné hned z několika důvodů. Hlavním důvodem v kontextu mezipředmětového vyučování, které je klíčovým aspektem Rámcového vzdělávacího programu pro základní vzdělávání, je možnost propojení ukázek s dalšími předměty vyučovanými na základní škole. Na vhodně zvolené ukázce je možné zopakovat učivo spojené např. s dějepisem, výchovou k občanství či matematikou a fyzikou. Samozřejmě je však možné najít ukázky korespondující se všemi vyučovanými předměty (tematicky zaměřené vtipy, povídky apod.) Při užití těchto textů se navozuje otevřená komunikativní atmosféra, která vybízí žáky k projevu. Většinou se jedná o situaci každodenní, se kterou se člověk setkává v běžném životě, proto se ve vyučování rozvíjí také komunikativní kompetence žáků (vedle sociální a personální, občanské a dalších).

Přestože je možné texty propojit se všemi vyučovanými předměty, primární užití se předpokládá v hodinách mateřského jazyka. Zde se humorné ukázky mohou uplatnit ve všech třech složkách předmětu – jazykové, literární i slohové a komunikativní. Zásadním předpokladem je ochota učitele pracovat s alternativními materiály (tzn. nedržet se striktně učebnic) a ochota si výukové materiály samostatně vytvářet či přizpůsobovat podle potřeb a zájmů žáků.

Zcela jednoznačné je užití humorných textů v literárních hodinách. Zde jsou na učitele kladeny pouze malé požadavky co do úprav textu; ve vyučování pak může s textem pracovat několika způsoby. Základním principem je práce s textem (přečtení ukázky, položení doplňujících otázek, které kontrolují porozumění textu, další aktivity spojené přímo s textem – malování obrázků atd.). Text je však možné využít také jako předstupeň vlastní učební látky – učitel může po krátkém zhodnocení ukázky pokračovat literární teorií či opakováním (charakteristika literárního útvaru, osobnost autora, rozbor díla, žánrově či dobově podobní autoři aj.).

V komunikativní a slohové výuce může učitel s humorným textem pracovat stejně jako s jinými texty, musí však očekávat větší uvolnění žáků při plnění zadaných úkolů. Výuku pak můžeme zaměřit na klasický sloh (na základě ukázky opakujeme slohový útvar, žáci vypracují cvičení s různou mírou reprodukčních či produkčních požadavků atd.). Soustředění na komunikativní složku hodiny vyžaduje, aby učitel poskytl žákům dostatek prostoru na vlastní projev, zároveň však průběh hodiny řídil a usměrňoval. Od žáků se pak očekává plnění úkolů zaměřených na samostatnou či skupinovou práci, kooperativnost při plnění úkolů, produktivní tvorba textů či mluveného projevu, vlastní projev (mluvený či dramatický).

Při výuce mateřského jazyka je možné humorné texty využívat také v hodinách jazykových. Toto ale vyžaduje od učitele velkou míru přípravy a podíl na úpravě textu (často se jedná spíše o inspiraci a následně vytvořený vlastní humorný materiál), protože je nutné ukázku zaměřit na jevy, které chceme ve vyučování procvičovat. Nejjednodušší je pravděpodobně užití textu jako diktátu na procvičení pravopisu – důležité je však vybrat text s dostatkem problematických jevů (případně text zaměřený na jeden jev, např. velká písmena). Stejně tak si úpravy vyžadují cvičební texty zaměřené

morfologicky či syntakticky, např. na procvičení správných koncovek, pořádku slov ve větě aj. Jiný styl užití textu však předpokládá „pouhé“ vytržení slov či vět z ukázky a jejich určování (určení slovních druhů, mluvnických kategorií, zakreslení grafu věty či souvětí aj.). Lze také najít texty obsahující konkrétní lexikum, na jehož procvičování se chceme soustředit (slova cizího původu, nářeční slova, vlastní názvy), s nimiž můžeme opět pracovat různými způsoby – od hledání definic a ekvivalentů po vytváření synonymních řad (a práci s podobnými oblastmi).

5 Možnosti práce s povídkami Stephena Leacocka ve vyučování mateřského jazyka

„Příroda obdařila lidi smíchem, aby jim vynahradila, že musejí přemýšlet.“
(M. Pagnol)

Stephen Leacock (1869 – 1944) byl kanadský humorista a vysokoškolský učitel. Proslavil se svými humoristickými povídkami, v nichž obyčejné životní situace dohání k absurdním závěrům. Během svého života napsal přes 20 povídkových knih, nejznámější je soubor nazvaný *Literární poklesky*. S. Leacock byl významnou kanadskou osobností, proto byla po jeho smrti, v roce 1947, zavedena také cena Stephen Leacock Award udělovaná nejlepšímu kanadskému humoristickému dílu (Stephen Leacock, www.en.wikipedia.org).

V našem příspěvku se zaměříme na zmíněnou knihu *Literární poklesky*. Publikace obsahuje 47 povídek; některé jsou vskutku krátké, rozsahu cca 2 strany, jiné delší. Pro užití ve výuce je tento materiál velmi vhodný právě svým rozsahem jednotlivých textů. Dalším kladným znakem je široký záběr témat souvisejících s každodenním životem.

Komická situace v povídkách vzniká většinou tím, že autor dohání všední zážitky do absurdních důsledků. Ve většině případů se v povídkách setkáváme se slovním či myšlenkovým humorem, S. Leacock se však nevyhýbá ani ostatním typům humoru – ba naopak, dalo by se říct, že si přímo libuje ve spojování nespojitelného a vymyšlení řady variant humorných situací.

Na několika krátkých ukázkách se pokusíme představit možnosti práce s humornými texty ve škole. Jednotlivé ukázky budou pro ilustraci propojeny vždy s určitou složkou mateřského jazyka. Dále budou uvedeny možnosti spolupráce s jinými předměty vyučovanými na základní škole.

5.1 Povídka *Jak se dožít 200 let*

„Před dvaceti lety jsem znával jistého Jigginse, který trpěl zdravotními záchvaty. Vrhával se každé ráno do ledové vody. Říkal, že mu to otvírá póry. Pak se zase omýval houbou namočenou do horké vody. Říkal, že mu to póry zavírá. Dostal se tak daleko, že si dovedl póry otevírat a zavírat podle libosti. Než se oblékl, stával Jiggins u otevřeného okna a půl hodiny dýchal. Říkal, že to rozpíná plíce. Nevěděl jsem, že je má zapínací, ale to byla konečně jeho osobní věc. Když si natáhl spodní triko, navlékl na sebe něco jako psí postroj a prováděl nějaké speciální cviky. Dopředu, dozadu i s pozadím nahoru. Byl by se jako pes kdykoli uplatnil. Trávil podobnými věcmi všechen čas. Sotva mu vybyla chvílka v kanceláři, lehával si na zem na břicho a zkoušel, jestli se dokáže vzepřít jenom na prstech. Když to dokázal, zkoušel něco jiného tak dlouho, dokud neshledal, že něco nedokáže. Pak zůstával celý zbytek polední přestávky ležet na břiše a byl dokonale šťasten. Po večerech doma zvedával železné traverzy, dělové koule, vzpíral činky a vytahoval se zuby ke stropu. Na kilometr jste mohli slyšet, jak to žuchalo. Měl to rád.“

(Leacock, 1986, s. 16 – 17)

V této povídce se autor prezentuje zejména myšlenkovým a slovním humorem. Zaměřuje se na hru se slovním významem. Humorné vyznění pak vzniká při neobvyklých spojeních slov či jejich významů (př. otvírání a zavírání pórů, zapínání plic jako opak jejich klasického rozpínání, zvedání traverz, které svým významem zastupují velmi těžkou věc).

Ve výuce můžeme text propojit s opakováním látky přírodopisu či zdravotní (resp. souvisejících vzdělávacích oborů). Můžeme se zaměřit jak na definování slov zmíněných v textu (póry kůže, plíce), tak na opakování celého celku učiva (př. dýchací soustava). Je možné také zmínit výuku tělocviku, např. které svalové skupiny jsou aktivovány u popsáných cviků, nebo cviky v tělovýchovné hodině přímo vyzkoušet.

Dále povídka pokračuje popisem „nezdravého“ životního stylu, který se dostává do protikladu Jigginsova přístupu ke zdraví:

„Když uvidíte takového bacila, pusťte se rovnou k němu a přísně si ho změřte! Uvidíte, že bude takhle maličký! Když vám vletí do pokoje, bacte ho jednoduše kloboukem nebo ručníkem! Zasáhněte ho co nejpádněji mezi hlavu a hrudní koš! Brzy toho bude mít po krk.

V podstatě je takový bacil úplně klidný a neškodný, když před ním nemáte strach. Promluvte na něj! Křikněte na něj třeba: „Lehni!“ Měl jsem jednou jednoho bacila, říkal jsem mu Fido, a ten vždycky přišel a lehával mi u nohou, když jsem pracoval. Nikdy jsem nepoznal věrnějšího společníka, a když ho pak přejel automobil, pohřbil jsem ho s opravdovým zármutkem na zahradě.

(Přiznávám se, že jsem to teď trochu přehnal. Ve skutečnosti se nepamatuji, jak se jmenoval, možná taky že Robert.)“

(Leacock, 1986, s. 19)

V této části povídky se autor soustřeďuje zejména na humornost vyplývající ze srovnání dvou věcí či faktů, které jsou v jiném kontextu rovnocenné (např. bacil bude takhle malinký – bacily jsou mikroskopické; udeřte ho mezi hlavu a hrudní koš, bude toho mít po krk – krk jako část těla mezi hlavou a hrudí). Dále je zajímavá metafora, v níž připodobňuje bacily k domácím mazlíčkům, konkrétně psům. Je nasnadě, že s nemocemi i domácími zvířaty tráví člověk mnoho času.

V kontextu mezipředmětových vztahů je možné opět diskutovat o zdravém životním stylu. Učitel může navázat základy epidemiologie, či se věnovat tématu fyzické a duševní hygieny.

Pokud ukázkou zařadíme do hodiny literární výchovy, lze dál pokračovat opakováním literární teorie (př. autoři anglicky mluvících zemí, kanadská tvorba literární, dramatická, filmová; humorističtí autoři světoví i čeští, paralely a odlišnosti jejich tvorby aj.). U žáků vyšších ročníků je možné věnovat čas také produkčním cvičením, např. sepsání veršovaného návodu na zdravý životní styl (nejlépe ve dvojicích či malých skupinách). Jiným typem cvičení je vybrat expresivně zabarvené výrazy (žuchalo, mít něčeho po krk) a nechat žáky vytvořit krátký slohový útvar obsahující vybraná slova. Zejména při těchto produkčních cvičebních úlohách je nezbytnou součástí hodiny zpětná vazba učitele.

5.2 Povídka *Vyložím ti stručně, oč tam jde...*

„Vykládal vám už někdy někdo, oč jde v knize, kterou má právě rozečtenou? Přispěje to neobyčejně k vašemu vzdělání. Tuhle večer se o to pokusil můj spolubydlící Sinclair. Vrátil jsem se promrzlý a unavený z procházky a našel jsem ho ve stavu krajního vzrušení – v jedné ruce třímal tlustý časopis a v druhé nůž na rozřezávání papírů.

„Človče, to je ti ohromný čtivo!“ vybuchl, sotva jsem vkročil do dveří. „Něco tak napínavého jsem jakživ neviděl. Uvidíš sám, až ti kus přečtu. Ale nejdřív ti stručně vyložím, oč tam jde – pochopíš to jedna dvě – potom si to dočteme spolu.“
Nějak zvlášť jsem po tom nedychtil, ale nenapadlo mě nic, čím bych ho zarazil, takže jsem prostě kývl: „No dobrá, tak jenom stručně!“
„Tak teda,“ začal Sinclair s velikým elánem, „ten hrabě dostal dopis...“
„Moment,“ přerušil jsem ho, „jaký hrabě a jaký dopis?“
„No ten hrabě, o kterém to je, přece. Dostal ten dopis od toho Porfyria...“
„Od jakého Porfyria?“
„Od toho, co poslal ten dopis. Copak nechápeš?“ vykřikl Sinclair poněkud netrpělivě.
„Poslal ten dopis po tom Demoniovi a nařídil mu, aby si na něj dal pozor a zabil ho, až se k němu dostane.“
„Tak počkej!“ vpadl jsem, „kdo se má dostat ke komu a kdo má zabít koho?“
„Chystají se přece zavraždit Démonia!“
„A kdo přinese ten dopis?“
„No Démonio!“
„Ten Démonio to nemůže mít v hlavě v pořádku. Proč mu teda ten dopis nosí?“
„Ale on přece neví, co v něm je, v tom je právě ten trik,“ začal se Sinclair při tom pomyšlení pochechtávat. „Rozumíš, ten Carlo Carlotti, ten loupeživej konduktér...“
„Konduktér? Nemyslíš kondotiér?“

(Leacock, 1986, s. 30 – 31)

Hlavním komickým prvkem této povídky je neporozumění mezi účastníky dialogu, jedná se tedy o situační humor. Sinclair se snaží zasvětit svého spolubydlícího, vypravěče povídky, do děje knihy. Bohužel, kvůli nepromyšlené výstavbě popisu děje není schopen předat sdělovanou informaci tak, aby jí příjemce porozuměl. Sinclair používá bez vysvětlení a uvedení do kontextu mnoho jmen a dalších klíčových slov obsahu knihy. Nedorozumění je dále zesilováno užíváním osobních zájmen (toho, mu, na něj, ho atd.), které referují vždy o jiné osobě. Komicky působí také nadužívání ukazovacích zájmen, což je také prvkem nepřipraveného mluveného projevu. Na nepřipravený projev a snad nižší vzdělanostní úroveň Sinclaira odkazuje také jeho nespisovné vyjadřování.

Nepřipravený mluvený projev je každodenní součástí života mnoha lidí. Je proto nutné, aby byli žáci soustavně připravováni na situace, kdy budou muset hovořit tzv. „z patra“, bez přípravy. Je nezbytné porozumět algoritmu takových projevů; žáci se musí vyhnout situaci, kdy nebudou vědět, co a jak chtějí říct. Povídku (nebo její část) je možné dramaticky ztvárnit ve vyučování – poté žáci vyvodí, proč rozhovor vyznívá legračně, co bylo řečeno špatně a co by se mělo napravit. Můžeme pracovat s textem v psané podobě, zajímavější a efektivnější však bude dramatizace. Po vzoru ukázky žáci mohou vytvářet podobné dialogy – popisy děje knihy či filmu, divadelního představení aj. – ať už ve správné nebo nesrozumitelné podobě.

5.3 Povídka *Fyziologický Filip aneb povídka z učebnice*

„Filip F. – kterému říkáme Fyziologický Filip – kráčel zvolna mezi živými ploty v rozbřesku červnového léta a představoval skvělý exemplář mladého mužství. Tím myslíme, že jeho skelet byl delší, než průměrně bývá, a že místo opičího postoje kráčel vzpřímeně s lebkou vybalancovanou na horním konci páteře způsobem zřídka kdy překonaným i v anatomickém muzeu. Mladý muž se zdál v plném rozkvětu dokonalého zdraví, nebo abychom to řekli přesněji, jeho tělesná teplota byla 36,6° Celsia, jeho respirace normální a jeho pokožka zcela prostá prašiviny, infekční růže a tropické svědivky.“

(Leacock, 1986, s. 145)

Humorné vyznění povídky je v tomto případě způsobeno spojením neutrálního textu (popisu osoby) s terminologií charakteristickou pro odborné vědecké texty. Takovýto detailní popis pak vyvolává pocit nesourodosti a nepatřičnosti, které následně působí komicky. Z hlediska rozdělení humoru se pak jedná o humor funkční.

Sám autor v předchozí povídce uvádí:

„Napřed nás k té myšlence přivedla četba jednoho současného kriminálního příběhu, v němž jsme si všimli dále uvedených fyziologických změn, které proběhly v kriminalistově tváři během pouhých pěti minut.

Pro začátek, co se s tou tváří dalo: Halila ji maska apatie.

Potom: Kmitl v ní záblesk podezření. Ztvrdla rozhodností. Vyvstala na ní kapka potu. Přeletěl jí úsměv. Zasvitla v ní inteligence. Zbrzdil ji výraz zmatku. Rozzářila se triumfem.

A nakonec: Znovu ji zastřela maska apatie.

[...] Není pochyby, že tyhle fyziologické popisy jsou obdivuhodné svým realismem. Jediná potíž je v tom, že nejdou dost daleko. Zdálo se nám, že s pomocí dobré odborné učebnice by bylo možno dosáhnout znamenitého literárního efektu zdůrazněním fyziologického koloritu a plným objasněním toho, co se v postavách příběhu děje anatomicky a biologicky.“

(Leacock, 1986, s. 143 – 144)

Ukázku z povídky můžeme mezipředmětově využít v hodinách přírodopisu či fyziky. Nabízí se také práce se slovy cizího původu – jejich definování, hledání českých ekvivalentů apod. V jazykových hodinách se můžeme zaměřit na jejich pravopis a skloňování. Při opakování syntaktického učiva je možné členy vybrané věty zakreslit do grafu a určit jejich druh.

Dále je možné povídku uplatnit ve slohové výuce. Pro popis je charakteristické užívání jmenných výrazů, což je pro ukázku charakteristické. Žáci tak mohou procvičit charakteristiku slohového útvaru – popisu osoby, mohou ukázku srovnat s vlastním popisem. Ve vyšších ročnících mohou zkusit experiment s jazykem, tzn. napsat v podobném stylu jiný typ popisu (např. popsat krok, vyslovení slova, či náročnější činnosti jako nastoupení do tramvaje nebo umývání oken). Představitivosti se meze nekladou, témata si mohou vybrat sami žáci; pokud se tak stane, je nezbytné, aby učitel fungoval jako regulátor a usměrňoval jejich práci i výsledky. Důležité je také prezentovat práce v závěru hodiny a zhodnotit je, aby žáci získali zpětnou vazbu.

Pro ilustraci uvádíme popis setkání a následného polibku Filipa s jeho přítelkyní ze stejné povídky:

„Při spatření Filipa rázem zintenzívněla podkožní pigmentace dívčiny tváře. A zároveň tep mladíkova srdce vyvolal v jeho obličejí dočasné zapálení, následkem podkysličení tkáně jeho lící.

Filip přitahoval dívčinu postavu k sobě, až ji měl těsně u své vlastní postavy, paralelně k ní a perpendikulárně, a pak naklonil horní obratle své páteře vpřed a stranou, až se svou tváří přiblížil těsně k její tváři. V téhle pozici, ve které se dá těžko setrvat delší dobu, spojil svůj horní ret s dolním, vyšpulil oba vpřed a přitiskl je hebcem k jejím rtům, pohybem, který je možno vidět u orangutanů, ale nikdy u hrochů.“

(Leacock, 1986, s. 145 – 146)

Záver

Existuje mnoho citátů týkajících se humoru či smíchu, na většinu z nich ale lidé ve škole či při práci zapomínají. Naším cílem bylo na základě teoretického studia nabídnout alternativní možnosti využití humorných textů v hodinách mateřského jazyka (a dalších předmětech vyučovaných na základní škole), tak aby se vyučování stalo zajímavější a zábavnější pro žáky i učitele.

Tento příspěvek vznikl v rámci projektu IGA číslo PdF_2010_046 Podpora výuky komunikační výchovy na školách.

Literatúra:

- Akademický slovník cizích slov.* 2001. Praha : Academia, 2001. 834 s. ISBN 80-200-0982-5
- BEČKA, J. V. 1946. Komika a humor v jazyce I [online]. In: *Naše řeč*, ročník 30, 1946, č. 4 – 5. c2008 [cit. 2010-10-02]. Dostupné z URL: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=3959>.
- BEČKA, J. V. 1946. Komika a humor v jazyce II [online]. In: *Naše řeč*, ročník 30, 1946, č. 6 – 7. c2008 [cit. 2010-10-02]. Dostupné z URL: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=3967>.
- BORECKÝ, V. 2000. *Teorie komiky.* Praha : Hynek, 2000. 210 s. ISBN 80-86202-65-8
- HANDLOVSKÝ, M. 2009. *Léčivá síla smíchu.* [online]. c2004 [cit. 2010-10-05]. Dostupné z www: <http://www.celostnimedicina.cz/leciva-sila-smichu.htm>.
- Humor* [online]. c2010 [cit. 2010-10-05]. Dostupné z URL: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Humor>.
- Humour* [online]. c2010 [cit. 2010-10-05]. Dostupné z URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/Humour>.
- Komika* [online]. c2010 [cit. 2010-10-05]. Dostupné z URL: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Komika>.
- LEACOCK, S. 1986. *Literární poklesky.* Praha : Mladá fronta, 1986. 248 s.
- Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání.* 2007. Praha : VUP, 2007.
- Smích* [online]. c2010 [cit. 2010-10-05]. Dostupné z URL: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Sm%C3%ADchr>.
- Stephen Leacock* [online]. c2010 [cit. 2010-10-15]. Dostupné z URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Stephen_Leacock.
- Theories of Humor* [online]. c2010 [cit. 2010-10-05]. Dostupné z URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Theories_of_humor.
- Úsměv* [online]. c2010 [cit. 2010-10-05]. Dostupné z URL: <http://cs.wikipedia.org/wiki/%C3%9Aasm%C4%9Bv>.

Adresa autorky:

Kateřina Hurtíková
Katedra českého jazyka a literatury
Pedagogická fakulta
Univerzita Palackého
Žižkovo náměstí 5
771 40 Olomouc
Česká republika
email: KaterinaHurtikova@seznam.cz

Zoznam autorov a autoriek			
Rozosmiať človeka je hotová veda alebo Podoby komiky v umeleckej literatúre			
Banská Bystrica 12. – 13. október 2010			
	Priezvisko a meno	Pracovisko	
1	Adamka Pavol	UKF Nitra	Jazykové centrum
2	Auxová Darina	UKF Nitra	Katedra slovenského jazyka
3	Bariaková Zuzana	UMB Banská Bystrica	Katedra slovenského jazyka a literatúry
4	Benikovská Veronika	PU Prešov	Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy
5	Benikovský Martin	UMB Banská Bystrica	Katedra slovenského jazyka a literatúry
6	Bergmannová Pavla	SLU Opava	Ústav bohemistiky a knihovníctví
7	Borkowski Andrzej	IFP AP Siedlce	Katedry Teorii Literatury
8	Boszorád Martin	UKF Nitra	Ústav literárnej a umeleckej komunikácie
9	Gilk Erik	UP Olomouc	Katedra bohemistiky
10	Hurtíková Kateřina	UP Olomouc	Katedra českého jazyka a literatury
11	Inglotová Veronika	UMB Banská Bystrica	Katedra slovenského jazyka a literatúry
12	Ištvánfyová Zuzana	UMB Banská Bystrica	Katedra slovenského jazyka a literatúry
13	Jakubík Henrich	UMB Banská Bystrica	Katedra slovenského jazyka a literatúry
14	Janiec-Nyitrai Agnieszka	UKF Nitra	Katedra areálových kultúr
15	Janovec Ladislav	UK Praha	Katedra českého jazyka
16	Kamenčík Marián	UCM Trnava	Katedra slovenského jazyka a literatúry
17	Kelčíková Petra	UMB Banská Bystrica	Katedra slovenského jazyka a literatúry
18	Kobylińska Anna	UW Varšava	Zakład Slawistyki Zachodniej
19	Konečný Miloslav	UCM Trnava	Katedra slovenského jazyka a literatúry
20	Kováčik Ľubomír	UMB Banská Bystrica	Katedra slovenského jazyka a literatúry
21	Kříšťanová Dita	LA Praha	Katedra české literatury
22	Křížová Vladimíra	UP Olomouc	Katedra českého jazyka a literatury
23	Kubealaková Martina	UMB Banská Bystrica	Katedra slovenského jazyka a literatúry
24	Kusá Jana	UP Olomouc	Katedra českého jazyka a literatury
25	Kuzmíková Jana	ÚSL SAV Bratislava	
26	Macúchová Martina	UKF Nitra	Jazykové centrum
27	Mačudová Dana	UMB Banská Bystrica	Katedra slovenského jazyka a literatúry
28	Magalová Gabriela	TU Trnava	Katedra slovenského jazyka a literatúry
29	Malenovský Martin	UP Olomouc	Katedra českého jazyka a literatury
30	Mihalková Gabriela	PU Prešov	Katedra knižničných a slovaskistických štúdií
31	Mlčoch Miloš	UP Olomouc	Katedra českého jazyka a literatury
32	Petríková Martina	PU Prešov	Katedra knižničných a slovaskistických štúdií
33	Písková Milada	SLU Opava	Ústav bohemistiky a knihovníctví
34	Polák Milan	UP Olomouc	Katedra českého jazyka a literatury
35	Pršová Eva	UMB Banská Bystrica	Katedra slovenského jazyka a literatúry
36	Reichwalderová Eva	UMB Banská Bystrica	Katedra romanistiky
37	Szymonik Danuta	IFP AP Siedlce	Zakład Komparatystyki i Badan Wschodnioslowianskich
38	Szymonik Wacław	PL Lublin	Katedra Finansów
39	Šenkár Patrik	UKF Nitra	Katedra areálových kultúr
40	Šperková Paulína	UMB Banská Bystrica	Katedra slovenského jazyka a literatúry
41	Urbanová Eva	UMB Banská Bystrica	Katedra slovenského jazyka a literatúry
42	Vargová Zuzana	UKF Nitra	Katedra areálových kultúr
43	Vlnka Jaroslav	UCM Trnava	Katedra slovenského jazyka a literatúry
44	Waldnerová Jana	UKF Nitra	Jazykové centrum
45	Zemaníková Nadežda	UMB Banská Bystrica	Katedra germanistiky
46	Žilka Tibor	UKF Nitra	Katedra areálových kultúr

Program konferencie Rozosmiať človeka je hotová veda alebo Podoby komiky v umeleckej literatúre 12. – 13. október 2010 Banská Bystrica	
Utorok 12. 10. 2010	
08.00 – 09.00 Prezentácia účastníkov a účastníčok konferencie	
09.00 – 12.00 Slávnostné otvorenie konferencie a plenárne zasadnutie, Vzdelávacie centrum UK UMB	
Janiec-Nyitrai Agnieszka	<i>Smích jako sebeobrana v dílech vybraných středoevropských autorů (Karel Čapek, Witold Gombrowicz, Frigyes Karinthy)</i>
Zemaníková Nadežda	<i>Nemecké teoretické koncepty komiky a literárna prax</i>
Mnich Roman	<i>Концепт смех и слёзы в поэтике Анны Ахматовой</i>
Szymonik Danuty	<i>Комизм и сатира в творчестве Аркадия Аверченко</i>
Golema Martin	<i>Invázia komických prvkov do stredovekej liturgickej drámy. (Možný) príbeh jednej smrteľne vážnej legendy v ľudovom prostredí u západných Slovanov</i>
Žilka Tibor	<i>Epigram v slovenskej literatúre</i>
12.00 – 13.00 prestávka na obed	
13.00 – 17.30 sekcia 01, miestnosť K 125 (v polovici sekcie diskusia a krátka prestávka)	
Lauková Silvia	<i>Smiech v staršej slovenskej literatúre</i>
Konečný Miloslav	<i>Podoby humoru v latinskej epigramatickej poézii</i>
Mačudová Dana	<i>Komickosť vo vzťahu k cestopisnej literatúre v staršej slovenskej literatúre</i>
Szymonik Waclaw	<i>Utopia a tradycja satyryczna w twórczosci Jana Amosa Komenskiego</i>
Kobylińska Anna	<i>Trpká komika v Apokalipse Jonáša Záborského</i>
Vargová Zuzana	<i>Podoby humoru v slovenskej prozaickej tvorbe obdobia romantizmu</i>
Borkowski Andrzej	<i>Komizm w twórczości Stanisława Samuela Szemiota</i>
Kříšťanová Dita	<i>Humor v historických dramatech Jaroslava Vrchlického</i>
Jakubík Henrich	<i>Podoby komiky v slovenskej klasicistickej literatúre</i>
Kubealaková Martina	<i>O láske trochu inak (Podoby komiky v staršej slovenskej ľúbostnej lyrike)</i>
13.00 – 17.30 sekcia 02, Vzdelávacie centrum UK UMB (v polovici sekcie diskusia a krátka prestávka)	
Požizková Lenka	<i>Věda jako humor: smíchové aspekty literárních aj. mystifikací</i>
Petrašovitšová Laura	<i>K problematike modelovania komiky</i>
Teplan Dušan	<i>Komika v literatúre a donkichotský paradox</i>
Písková Milada	<i>Komika jako způsob života v české literatuře 20. století</i>
Hurtíková Kateřina	<i>Humor ve výuce mateřského jazyka</i>
Mlčoch Miloš	<i>Komika v rouše moudra ukrytá aneb Poznámky k próze Benjamina Kurase Zakázané ovoce vědění</i>
Benikovská Veronika	<i>Komika ako spôsob modelovania motívu smrti v tvorbe Aglaje Veterany</i>

Polák Milan	<i>Bylo nás pět aneb Humor v komunikačních situacích</i>
Streda 13. 10. 2010	
07.30 – 08.00 Prezentácia účastníkov a účastníčok konferencie	
08.00 – 13.00 sekcia 02, Vzdelávacie centrum UK UMB (v polovici sekcie diskusia a krátka prestávka)	
Borkowska Ewa	<i>Komizm w prozie wspomnieniowej Kazimierzy Iłakowiczówny</i>
Adamka Pavol	<i>Syn tureckého poddaného</i>
Janovec Ladislav	<i>Jazyková komika v dílech Jaroslava Žáka</i>
Gilk Erik	<i>Komika černého humoru v prózách Ladislava Fukse</i>
Malenovský Martin	<i>Zdroje humoru ve Vonnegutově Snídani šampionů</i>
Režná Miroslava	<i>Ironické a autoironické gestá v poviedkach J. L. Borgesa</i>
Macúchová Martina	<i>Komika anglického univerzitného románu v slovenskom prostredí</i>
Kamenčík Marián	<i>Smiechom za lepšie zajtrajšky – Úlohy komického v slovenskej literatúre prvej polovice 50. rokov 20. storočia</i>
Trgíňová Irena	<i>Irónia a satira v tvorbe Vladimíra Mináča</i>
Benikovský Martin	<i>Epigramatický problém prorockej vzdialenosti v prozaických textoch Rudolfa Slobodu</i>
Bariaková Zuzana	<i>Hľadanie vlastného hlasu (Irena Brežná)</i>
Jančovič Ivan	<i>Tragikomickosť v tvorbe Pavla Hruza</i>
Krnová Kristína	<i>Komické v poetickej konštitúcii Karvašových apokryfov</i>
08.00 – 13.00 sekcia 01, miestnosť K 125 (v polovici sekcie diskusia a krátka prestávka)	
Bergmannová Pavla	<i>Podoby komiky v súčasnom českém dramatu</i>
Křížová Vladimíra	<i>Humor a tvorba Ivy Procházkové</i>
Mnich Ludmila	<i>Горькая ирония в поэзии Вероники Долиной</i>
Kuzmíková Jana	<i>Humor v knihe Telegram Stanislava Rakúsa</i>
Vlnka Jaroslav	<i>Podoby komiky v próze I. Klimáčka 90. rokov</i>
Boszorád Martin	<i>Viliam Klimáček – Doctor humoris causa</i>
Šenkár Patrik	<i>Humor ako forma existencie v literárnej tvorbe Ľuba Dobrovodu</i>
Kusá Jana	<i>Humor v súčasnej české poezii pro děti a mládež</i>
Pršová Eva	<i>Keď sa nesmeje iba pes... Obraz tínedžera v súčasnej próze pre mládež</i>
Inglotová Veronika	<i>Štiavnické divy a Ratkovský krajčír – rak od Jozefa Horáka</i>
Magalová Gabriela	<i>Humor ako súčasť autorskej rozprávky v minulosti a dnes</i>
13.00 – 14.00 obed	

Názov: Rozosmiať človeka je hotová veda
Podoby komiky v umeleckej literatúre

Katedra: Katedra slovenského jazyka a literatúry
Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela

Recenzent: doc. PaedDr. Martin Golema, CSc.

Editorky: PaedDr. Zuzana Bariaková, PhD.
Mgr. Martina Kubealaková, PhD.

Rozsah: 344 strán

Náklad: 100 ks

Forma: elektronická

Vydanie: prvé

Rok: 2010

Vydavateľ: Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici

ISBN: 978-80-557-0121-9