

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a literární vědy

Magisterská diplomová práce

Štěpánka Pašková

Podoby grotesknosti v české krátké próze dvacátých let 20. století

**Forms of the Grotesque in Short Prosaic Genre in the Czech
Literature of 1920's**

Praha 2009

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Jiří Holý, DrSc.

Poděkování

Ráda bych zde poděkovala profesoru Jiřímu Holému, vedoucímu mojí diplomové práce, za cenné odborné připomínky, a také za ochotu a přívětivý přístup.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citované literatury.

V Praze dne 14. 8. 2009

Štěpánka Pašková

Anotace

Diplomová práce se zaměřuje na podoby grotesknosti v drobných prozaických útvarech v období dvacátých let 20. stol. v české literatuře. V první a druhé kapitole poskytuje teoretické a metodologické zázemí – otevírá základní teoretické otázky grotesknosti a komentuje dva stěžejní přístupy k problematice, Kayserův a Bachtinův. V další kapitole podává analýzy konkrétních děl pěti autorů. Primárně si práce klade za cíl ukázat různé podoby grotesknosti ve vymezeném období, a tak se přibližovat porozumění fenoménu grotesknosti obecně. Autorka práce v poslední kapitole zapojuje poznatky získané rozborem do literárněhistorických a společenských souvislostí a vymezuje dva základní typy grotesknosti – grotesknost chápanou jako životní pocit a grotesknost využitou jako umělecký prostředek satiry. Vztahuje tyto dva typy grotesknosti k dobovým tendencím poetismu a expresionismu.

Klíčová slova

Grotesknost, česká literatura, dvacátá léta 20. století, drobné prozaické formy, Jiří Mahen, Vladislav Vančura, Lev Blatný, Jiří Mařánek, Jan Weiss

Annotation

The work focuses on various kinds of the grotesque in short prosaic forms in the Czech literature of 1920's. In the first and second chapter the work provides theoretical and methodological background. Fundamental theoretical questions of the grotesque are opened and two principal approaches to the question (W. Kayser's and M. M. Bachtin's) are interpreted. In the following chapter grotesque literary works of five authors are analysed. The author of the study primarily aims for recognizing various forms of the grotesque in the given period and for revealing universal mechanisms of the grotesque in this way. The knowledge acquired is put in a literary-historical and social context. Two principal kinds of the grotesque are defined in the last chapter – the grotesque as a state of mind and the grotesque used as an artistic device of satire. These types are related to current tendencies of Poetism and Expressionism.

Key words

The grotesque, Czech literature, 1920's, short prosaic forms, Jiří Mahen, Vladislav Vančura, Lev Blatný, Jiří Mařánek, Jan Weiss

Obsah

ÚVOD.....	6
1 TEORETICKÉ OTÁZKY GROTESKNOSTI.....	8
1.1 Vymezení grotesknosti.....	8
1.2 Úvodní otázky.....	9
1.3 Grotesknost v recepci díla.....	10
1.4 Grotesknost v díle.....	10
1.5 Groteskní motivy.....	11
1.6 Groteskní prvky a komplexní groteskní struktury.....	13
1.7 Groteska ve vztahu k dalším literárním žánrům a modům.....	15
1.7.1 Vztah grotesknosti a komiky.....	16
1.8 Groteskní téma a groteskní ztvárnění.....	18
1.9 Groteskní způsob uměleckého ztvárnění a grotesknost spjatá se světem.....	20
2 DVĚ STĚŽEJNÍ POJETÍ GROTESKNOSTI.....	22
2.1 Pojetí grotesknosti u Wolfganga Kaysera.....	22
2.2 Koncepce grotesknosti Michaila Michajloviče Bachtina.....	24
2.2.1 Groteskní koncepce těla.....	25
2.3 Kayserovo a Bachtinovo pojetí grotesknosti.....	28
3 ANALÝZY GROTESKNÍCH PRÓZ.....	29
3.1 Jiří Mahen.....	30
3.1.1 Měsíc.....	30
3.2 Vladislav Vančura.....	34
3.2.1 Amazonský proud.....	34
3.2.2 Dlouhý, Široký, Bystrozraký.....	37
3.2.3 Grotesknost Vančurových próz.....	44
3.3 Lev Blatný.....	44
3.3.1 Povídky v kostkách.....	44
3.4 Jiří Mařánek.....	48
3.4.1 Amazonka a břichomluvec.....	48
3.5 Jan Weiss.....	54
3.5.1 Zrcadlo, které se opožďuje.....	54
4 POVAHA GROTESKNOSTI V DROBNÝCH PROZAICKÝCH ÚTVARECH 20. LET.....	59
4.1 Groteska jako vyjádření nedůvěry k jednoznačné interpretaci skutečnosti.....	59
4.2 Poetistická a expresionistická tendence.....	60
4.3 Grotesknost jako životní pocit.....	62
4.4 Grotesknost jako prostředek kritiky.....	64
ZÁVĚR.....	66
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	68
Primární.....	68
Sekundární.....	68

ÚVOD

Grotesknost patří mezi kategorie, které se vzpírají jednoznačnému zařazení a jasné definici. Slovem groteskní označujeme tak různorodé jevy, že spojit je obecnou definicí je zřejmě nemožné. Jak poukážu v první kapitole, pokusy o obecnou definici podstaty pojmu grotesknosti se sice objevovaly, narazily ale vždy na to, že chápání nějaké věci jako groteskní se od osoby k osobě, ale hlavně pak v průběhu dějin, radikálně proměňuje. Zdá se proto přínosnější pokusit se grotesknosti porozumět prostřednictvím konkrétního materiálu, vymezeného určitým literárním a historickým kontextem.

Rozhodla jsem se v diplomové práci postupovat právě tímto způsobem a pro účely rozboru jsem si vybrala pět autorů groteskních krátkých próz, jejichž dílo spadá do období dvacátých let 20. století. Jsou jimi Jiří Mahen, Vladislav Vančura, Lev Blatný, Jiří Mařánek a Jan Weiss. Vycházela jsem z předpokladu, že v určitých obdobích (zvláště v obdobích krizí či výrazných společenských proměn) se vidění a zobrazování světa groteskním způsobem objevuje častěji než v jiných. A česká literatura vznikající po první světové válce a v období první republiky se zdá být na groteskní prvky velmi bohatá. Nejde mi ale o kompletní popis grotesknosti v literatuře daného období, a jsem si vědoma, že díla zvolená pro analýzu jsou jen velmi malý vzorek groteskní české prózy dvacátých let.

Práce sleduje dva propojené cíle. Primárně se snaží charakterizovat podoby grotesknosti v konkrétních dílech autorů poválečné prozaické generace a vysledovat určité souvislosti mezi nimi. Usiluje ale také o to, aby analýzy odhalovaly i obecné mechanismy, které pro grotesknost platí. Proto jednotlivé rozборы směřují do takové hloubky, aby i v tomto smyslu vypovídaly. Práce si tedy klade za cíl ukázat různé podoby grotesknosti ve vymezeném období, a tak se přibližovat porozumění fenoménu grotesknosti obecně.

S druhým z cílů souvisí také relativně velký rozsah teoretické části diplomové práce. Základní teoretické otázky grotesknosti otevírám v první kapitole, přičemž jednotlivé problémy demonstruji na konkrétním materiálu, zvláště na textu V. Vančury. Odborné zázemí mi v této části poskytují články a monografie evropských a amerických teoretiků.

Podrobný rozbor dvou stěžejních přístupů ke grotesknosti – pojetí Wolfganga Kaysera a Michaila Bachtina – pak podávám v druhé kapitole. Detailně probírám zejména Bachtinovu koncepci groteskního těla.

Ve třetí kapitole přistupuji již k analýzám konkrétních krátkých próz. Snažím se určovat jejich groteskní povahu a sledovat, jakou funkci grotesknost v textech zastává. Odvolávám se přitom také na práce některých českých literárních vědkyň a vědců. Už samotným řazením jednotlivých autorů próz zamýšlím naznačit základní dvě podoby grotesknosti, jež potom podrobně charakterizuji v poslední kapitole. V ní jsou také zjištěny, která poskytla třetí kapitola, vztažena k dobovým literárním a společenským tendencím. Problematiku grotesknosti v daném období zde promýšlím s odkazem na teoretické práce některých příslušníků avantgardy.

V závěru znovu usiluji o změnu perspektivy a promýšlím obě podoby grotesknosti, vymezené v rámci konkrétního historického a kulturního kontextu, v obecnější teoretické rovině.

1 TEORETICKÉ OTÁZKY GROTESKNOSTI

1.1 Vymezení grotesknosti

První problém, se kterým se setkáváme při pokusu o vymezení grotesknosti, je obrovská proměnlivost tohoto pojmu. Slovo grotesknost se v různých obdobích v průběhu své existence (tedy od konce 15. století) vztahovalo k velmi rozmanitým jevům. Můžeme se tedy vůbec dobrat obecnější definice grotesknosti?

Ve snaze o porozumění fenoménu grotesknosti se uplatňují různé přístupy. První z nich se opírá o historický přehled jednotlivých pojetí grotesknosti a sleduje jejich základní společné rysy. Tento postup (nutně spojený s velkou generalizací) zvolil například W. Kayser¹, který usiloval o obecnou definici pojmu grotesknosti: „Mají obrazy, grafiky a rozmanitá literární díla, která jsme promýšleli, něco společného? Neskrývá se určitý význam v tom, že jazyk, jehož úzus jsme doposud sledovali, nám znovu a znovu nabízí slovo ‚groteskní‘ i přes mnohé proměny v jeho významu? Domnívám se, že ano, i když je jisté, že k nadčasovému pojmu grotesknosti nepatří vše, co se tímto slovem průběhem dob označovalo“ (Kayser, 1981, s. 179).

Zatímco Wolfgang Kayser usiluje o porozumění podstatě fenoménu grotesknosti, jiní teoretikové upozorňují na to, že chápání něčeho jako groteskního se v různých érách liší, takže se můžeme domnívat, že „jsme ponecháni s matoucí představou grotesky jako estetického sirotka, putujícího z formy k formě, od období k období“ (Harpham, 1976, s. 461). Protože zdůrazňují aspekt proměnlivosti grotesky, navrhují vycházet při jejím zkoumání vždy z konkrétního materiálu: „Možná že zárodek, tajemství grotesky neleží v počátcích nebo v původu slova, ale v podmínkách konkrétního kulturního klimatu, konkrétního umělce, konkrétního publika. Možná bychom neměli ke grotesce přistupovat jako k ustálené věci...“ (Harpham, 1976, s. 461). Tak postupuje např. M. M. Bachtin, který své

¹ Původ a vývoj pojmu grotesknost formuluje W. Kayser (Kayser, 1981) pro německojazyčnou kulturní oblast a F. K. Baraschová (Barasch, 1971) pro anglofonní prostředí.

porozumění fenoménu grotesknosti zakládá na rozboru jedné kulturní epochy a jednoho díla, jež vystihuje ducha epochy.

Jak jsem již naznačila, v této práci budu fenomén grotesknosti sledovat v konkrétním literárním a historickém kontextu a budu přitom odkazovat ke konkrétním literárním dílům. V průběhu interpretace vybraných děl se však budou vynořovat otázky, které patří mezi obecné problémy teorie grotesknosti. Pokusím se tyto otázky otevřít v první kapitole a alespoň naznačit odpovědi formulované různými autory. Tuto kapitolu tedy lze chápat jako přehled problematiky a zároveň načrtnutí kritérií, která mi později pomohou při rozeznávání groteskních děl.

1.2 Úvodní otázky

„Žije starosta, jeho břicho má dvě poschodí a všechno k němu přichází ústy. Hnusný měch visí mu mezi nohy jako vemeno a pase jej, obžiraje potravinářské krámy. Starosta, pokud jest, leží jako tenká žilka na svém drobu. Klade naň ruce, aby nepřemýšlel, a tehdy slyší ty, již k němu přišli ve věcech úředních. Co? Z celé řeči pohltí pár slov. Ó vlasti, ó demokracie!“ (Vančura, 1959, s. 27).

Touto charakteristikou starosty začíná Vančurova drobná próza *Starosta a báby* (ze sbírky *Amazonský proud*), anekdota s velmi jednoduchou zápletkou: sedm bab žebraček se starostovi města mstí za to, že omezil příspěvky na chudé, a to tak, že mu zapálí hnůj a při hašení požáru ho ještě zesměšňují. Charakteristiku starosty myslím můžeme poměrně jistě označit za groteskní. Intuitivně ji jako groteskní vnímáme. Pokud se ale snažíme zdůvodnit, proč konkrétní texty nazýváme groteskními, vynořuje se několik okruhů problematických otázek, které se týkají samotného způsobu existence grotesknosti.

1.3 Grotesknost v recepci díla

Pokud přistupujeme k úryvku z Vančurovy prózy, setkáváme se nejdříve s vlastní intuitivní reakcí na groteskní text: obraz obrovského starostova pupku vnímáme jako bizarní, extrémní, intenzivní; představa břicha jako vemene mezi nohama působí směšně a zároveň trochu nechutně (připojují se tu navíc i satirické tóny a o nich se zmíním později). Jednotliví teoretikové popisují podobu recepce groteskního díla různě, shodují se ale na tom, že nejde o reakci přímočarou, ale spíše rozpolcenou, popisují ji jako šok, zmatení nebo znepokojení. P. Thomson definuje široce grotesknost jako „nevyřešený konflikt neslučitelností v díle a reakci“ (Thomson, 1972, s. 27). „Groteska zahrnuje (možná mezi dalšími věcmi) současnou přítomnost směšného, a něčeho, co je se směšným neslučitelné“ (Thomson, 1972, s. 3). Tato druhá složka přitom bývá charakterizována jako znechucení nebo zděšení. Jiní autoři přičítají groteskní reakci ještě další elementy: Harpham či Kayser považují za podstatný prvek překvapení, náhlosti. Charakteristické je také to, že jednotlivé reakce na groteskní dílo nevystupují postupně, ale zároveň, a vytvářejí tak vzájemné napětí. Protože směšnost a děsivost vystupují společně, je těžké rozeznat jedno od druhého a určit, který moment tu působí úsměvně a který je jeho ne-smíchovým protějškem. „Můžeme i spekulovat, zda komický element ve skutečnosti nečiní celek ještě otravnější, ještě nestravitelnější“ (Thomson, 1972, s. 4).

Chápání něčeho jako groteskního je samozřejmě silně závislé na individuální čtenářské reakci, proto i prvky, které zde budu popisovat jako groteskní, jsou groteskními podle mé interpretace.

1.4 Grotesknost v díle

Při popisování něčeho jakožto groteskního nevycházíme pouze z vlastní recepce. Její rozporná podoba koresponduje s rozpory uvnitř textu. Grotesknost hledají a definují jednotliví teoretikové grotesky podle různých klíčů závislých na jejich metodologickém zaměření: některé definice se soustředí na účinek, snaží se definovat pomocí termínů psychologie či

psychoanalýzy (např. Steig, 1970), jiné se zaměřují na oblast struktury díla, přičemž jejich autoři jsou si vědomi, že grotesknost zakoušíme jen v přijetí uměleckého díla. „Dokonce i při určování strukturních vlastností grotesknosti musíme odkazovat k její recepci, nemůžeme ji za žádných okolností oddělit“ (Kayser, 1981, s. 181). Na druhou stranu W. Kayser varuje, abychom grotesknost neurčovali pouze z hlediska přijetí díla, protože je možné, že bychom považovali za groteskní něco, k čemu organizace díla vůbec neopravňuje (Kayser, 1981, s. 181). Právě Wolfgang Kayser rozeznává grotesknost ve třech oblastech: jednak jako součást tvůrčího procesu, který zahrnuje i autorův postoj ke světu, za druhé v oblasti díla (jeho obsahů a strukturní organizace) a dále ve sféře čtenářského přijetí uměleckého díla. „Ačkoli při analyzování groteskního díla se obvykle nevyhneme odkazování na všechny tyto aspekty, lze namítnout, že nejhmataelnější důkaz přítomnosti grotesky spočívá v díle samotném, tedy v uměleckých prostředcích, které autor užívá jednak proto, aby sdělil své chápání světa, a jednak aby ovlivnil čtenářovu recepci světa“ (Krzychylkiewicz, 2003, s. 19).

V citovaném úryvku z Vančurovy prózy, máme-li se k němu vrátit, sledujeme grotesknost v oblasti charakteristiky postavy. Vančurův vypravěč reflektuje osobu starosty svérázně: při popisování se soustřeďuje jen na jeho vnější podobu a konkrétně jen na jednu část starostovy figury, totiž břicho. Kromě toho, že se zaměřuje na starostovu tělesnost („všechno k němu přichází ústy“), navíc i popírá jakýkoli jeho duševní život. Vypravěč o starostovi referuje často pomocí slov označujících jedení, redukuje ho tak na břicho a zažívání: „z celé řeči pohltní pár slov“; „zhloubi svého žaludku řekl“. Tím, že vypravěč vybírá tento jediný prvek jako zástupek pro charakter celé postavy, postavu jistým způsobem hodnotí. Dalším prvkem, pomocí něhož vypravěč zaujímá stanovisko k předmětu vyprávění, zde k figuře starosty, je metafora. V perspektivě vypravěče je postava starosty metaforicky spojována s dobytčím (vemenem, droby, starosta pase svůj měch / měch pase starostu, obžírat).

1.5 Groteskní motivy

Pojí se grotesknost s určitými motivickými prvky? Například v Kayserově pojetí grotesky jako odcizeného světa jsou za charakteristické groteskní motivy považovány takové entity,

kteře mají nejasný původ, vyjadřují cizotu. Kayser jmenuje například prvky monstřozní: báječná i reálná zvířata, havěť (zvláště netopýr), rostliny a neproniknutelné houštiny, dále uvádí motivy mechanismů, strojů mísících se s organismem, panáky, masky, loutky a také motivy šílenství. Některé motivy se v grotesce objevují častěji, ale jak upozorňuje Kayser: „jednotlivé formy a vydělitelné motivy jsou význačné a zaplavené nejrozmanitějšími významy“ (Kayser, 1981, s. 181). Proto není možné založit na nich definici grotesknosti.

Ve Vančurově próze je s groteskností spojena poměrně úzká oblast motivů: grotesknost se tu objevuje hlavně v souvislosti s fyziognomií člověka, jeho tělesností. Nejen postava starosty, ale i postavy sedmi bab jsou charakterizovány hlavně s ohledem na jeden rys, totiž žravost, zažívání. Kontrastní rozložení postav (starosty a bab) je vlastně na jídle a dostatku založeno: starosta je tlustý a pořád se živí, kdežto báby mají hlad, což se stane i motivací pro jejich jednání. Sedm bab je groteskně vystiženo v následujících větách:

„Jsou nosaté a milují kořalku, neboť je hřeje v uzlu vnitřnosti jako staré časy“;
„Jedna za druhou mečí u jeho okna, dává před ním a vyklepe mošnu na jeho práh“;
„A na druhý den, tak jak byly všivé, šly do chrámu božlho, a zdůrazňujíce svoje krky, zpívaly velmi vroucně“; „Chrapot a výskání a dupot a cval kulhavých bab hřmí jako válečný vůz“; „Babský obličej se nadýmá tím křikem, druhý rozškleben a třetí křivý jako podkova a všechny v tvém okně, občane pilný, jako svíce navečer před svátkem patronů země“ (Vančura, 1959, s. 27-29).

S motivem zažívání a materiálního vnitřku těla se v citované Vančurově próze pojí tato slova: ústa, pohlcování, pasení se, obžírání, krky, břicho, vnitřnosti, žaludek, a naopak dávení a vyklepávání (mošny). Takové motivy silně připomínají motivy rozebírané v souvislosti s groteskní koncepcí těla u M. M. Bachtina. V této koncepci se akcentují „ty části těla, kde je buď otevřené vůči vnějšímu světu, tj. kde svět vstupuje do těla či naopak kde tělo ze sebe jeho prvky vypuzuje, nebo kde samo vyčnívá do okolního světa; zdůrazňují se tedy otvory, vypukliny, všelijaké výběžky a výrůstky...“ (Bachtin, 2007, s. 30). V interpretované próze jsou takovými částmi těla ústa, břicho, obličej a nos. Obecně, lidské tělo je jednou z oblastí, do níž nejčastěji směřuje grotesknost.

Kromě vizuálních podnětů se v próze Starosta a báby grotesknost váže i na zvláštní sluchové vjemy, v nichž zvuky a hlasy lidské se připodobňují zvukům zvířecím (baby mečí, dupou a cválají).

1.6 Groteskní prvky a komplexní groteskní struktury

Groteskní prvky, které jsme v díle zatím popsali, myslím už těžko můžeme označovat za jednotlivé či nezávislé, spíše je chápeme jako určitým způsobem uspořádané. Groteskní prvek vždy hodnotíme jako součást celku textu, a už jsem zmínila, že Vančurův vypravěč využívá nástroje grotesknosti i při popisu jiných postav. Grotesknost, kterou v popisech postav objevujeme, souvisí s hlavními znaky Vančurova slohu, na které upozorňuje Jan Mukařovský v doslovu povídkové sbírky (Mukařovský, 1959), totiž s tíhnutím k monumentalizaci a hodnotícím rázem Vančurova slohu. Grotesknost má blízko k monumentalizaci, může k ní přispívat, protože svět groteskní prózy je vždy výstřední či přehnaný. A dále, grotesknost jako velmi výrazný prostředek se stává jedním z nástrojů, pomocí nichž vypravěč zaujímá stanovisko ke skutečnosti, pomocí nichž hodnotí, a funguje tedy v próze podobně jako hyperbola nebo střet vysokého a nízkého, či v součinnosti s těmito prvky. Groteskní prvky v próze Starosta a báby můžeme chápat jako strukturně uspořádané.

Jak jsem právě naznačila, grotesknost se vyskytuje buď v podobě jednotlivých groteskních prvků, které mohou vystupovat v různých žánrech (a fungovat v nich jako účinný nástroj), nebo v podobě celistvé groteskní textové struktury. F. K. Baraschová příhodně označuje jednotlivé groteskní prvky „momenty“. Tyto momenty vystupují často nezávisle. Abychom ale nějaký text mohli považovat za komplexní groteskní strukturu, musí splňovat podmínky, které F. Baraschová formuluje následovně: „Případy směšno-děsivého, ačkoli je identifikujeme jako groteskní, samy o sobě netvoří druhovou/žánrovou strukturu, ledaže se v textu významně navracejí. Kdy, kde a jak se groteskní momenty objevují, zda [emocionálně] světlé nebo tmavé a v jaké posloupnosti, to jsou hlavní determinanty pro rozeznání díla jako žánrové grotesky“ (Barasch, 1985, s. 5).

Kromě organické strukturace momentů směšno-děsivého je podle Baraschové také nutné, aby byly momenty souhrnně ve svém účinku groteskní. Groteskní prvky ve Vančurově próze jsou uspořádané a mají v textu jasnou funkci, o groteskním žánru ale mluvit nelze. Výsledný celek bych popsala spíše jako úsměvnou prózu, hříčku...

Komplexní groteskní struktury (žánrové grotesky) jsou spíše vzácné. Podle G. Harphama „groteska nemůže sloužit jako strukturální báze pro dílo většího rozsahu; groteska zůstává primárně obrazovou (pictorial) formou, se svým největším účinkem v okamžicích náhlého vhledu. Prodloužená ztrácí svou sílu“ (Harpham, 1976, s. 465). Jinak řečeno „udržet tíhnutí v celém textu tak, abychom text mohli označit za grotesku v užším slova smyslu, se podaří především v drobnějších literárních formách, jako je povídka nebo báseň“ (Meyer, 2007, s. 297).

Mnohem běžnější než groteska ryzí je užívání grotesknosti jako elementu ve větší, negroteskní struktuře. Harpham ve své studii ukazuje, jak se groteskní prvky obvykle zapojují do negroteskních struktur. Děje se to např. prostřednictvím groteskní postavy, nejčastěji tělesně znetvořené, anebo prostřednictvím takových postav, jež ovládá nějaká neosobní mechanická hnací síla, obsese. Ty jsou ve výsledku také groteskní. Dále se groteskní prvky zapojují díky užití témat, která už sama zahrnují grotesknost, a vycházejí z literárních či výtvarných zdrojů (ples masek, karneval, dvojník) (Harpham, 1976, s. 465-466).

Pokud uvažuji o komplexní groteskní struktuře, mám na mysli grotesku jakožto žánr či druh textu (Textsorte²). Tato teoretická kategorie je na rozdíl od groteskního způsobu ztvárnění (künstlerische Darstellungsweise, Schreibweise) moderní formou. Výraz groteska označuje jak dramatické, tak epické i lyrické texty, ale např. P. Janoušek se domnívá, že „bezvýhradné platnosti žánrového označení dosáhla groteska snad jen v němém filmu. Ve všech ostatních druzích umění, počínaje architekturou a užitým uměním a konče třeba literaturou se slovem groteska pojmenovávají umělecké jevy velice různorodého charakteru. Tak různorodého, že se zdá nemožné shrnout všechna tato díla, i když se pohybujeme ve sféře jednoho druhu umění, literatury, do jednoho žánru a najít jejich společného jmenovatele jinde než v rovině obecně zobrazovacího principu“ (Janoušek, 1987, s. 105).

² Uváděné německé termíny pocházejí ze slovníku Metzler Lexikon Literatur (Meyer, 2007, s. 297).

1.7 Grotoska ve vztahu k dalším literárním žánrům a modům

Hned zpočátku jsem uvažovala o tom, že chápání něčeho jako grotoskního je silně závislé na individuální čtenářské odpovědi a ta na historickém a kulturním kontextu. Obraz starosty, který jsem označila za grotoskní, například může v jiné recepci být čten jako čistě směšný či karikaturně deformovaný, anebo může být vnímán, tak jako v případě J. Mukařovského, jako satirický. Mukařovský komentuje totožný úryvek s charakteristikou starosty následovně: „...ani zlo, na které útočí, nepodceňuje básník, i když jde o pouhého maloměstského starostu v anekdotě Starosta a báby (...) starosta není mu jen ojedinělým tyránkem, ale zosobněním zla, které vládnoucí třída působí těm, které ovládá (...) Patos, kterého zde básník užil, povznáší osobu starosty do výše symbolu sociálního zla“ (Mukařovský, 1959, s. 171-172). Mukařovský interpretuje celý text v třídním duchu jako satiru. Grotosknost, která je obrazem nenormality, se v satirě opravdu často využívá pro odkrytí nepravostí a hlouposti, a mohli bychom se tedy domnívat, že autor činí postavu starosty grotoskní proto, aby dosáhl co největšího satirického efektu. Grotoska se podle Thomsona od satiry liší tím, že „na rozdíl od satirika autor grotosky nezkoumá a nepoučuje v termínech dobrého a špatného nebo pravdivého a lživého, ani se nepokouší mezi nimi rozlišovat. Naopak, usiluje ukázat jejich neoddělitelnost“ (Thomson, 1972, s. 42). V dnešní interpretaci zřejmě satirickému momentu v této próze nepřisoudíme takovou váhu. V interpretaci mojí stojí satirické znázornění skutečnosti na stejné úrovni jako grotoskní a spolupůsobí s ním. Proti přísnému chápání postavy starosty jako jediné čistě negativní navíc mluví i to, že ačkoli jsou figury starosty a bab proti sobě kontrastně postaveny (v opozici přesycenost X hladovost), vypravěč hodnotí obě strany stejně – vidí starostu i báby prizmatem grotosky.

Tak jako se vyskytují určité motivy, často spojované s grotoskou, je možné jmenovat i formální prvky, s nimiž grotoska hraje: pokřivení a nadsázka reality, nadhodnocení a autonomie částí celku, paradoxnost, vyšinutí stylu, metaforika a další. Ve Vančurově textu také vystupují další stylové figury úzce spjaté s grotoskou: hyperbola („jeho břicho má dvě poschodí“) a střet vysokého a nízkého (např. „Babský obličej se nadýmá tím křikem, druhý rozškleben a třetí křivý jako podkova a všechny v tvém okně, občane pilný, jako svíce navečer před svátkem patronů země“). Hyperbolu a grotosku spojuje jedna společná vlastnost:

abnormalita. Thomson ji považuje za základní obsahovou ingredienci grotesky, a vykládá ji jako situaci, při níž se pobavení nad něčím ne normálním prolomí do strachu, protože to, co vnímáme jako normy, je vážně ohroženo. V té chvíli „komický aspekt něčeho nenormálního a aspekt strachu či znechucení jsou pocíťovány rovnocenně“ (Thomson, 1972, s. 25).

Střet vysokého a nízkého, jenž je příznačným prvkem Vančurova slohu, funguje na podobném principu jako groteska. Střetávají se v něm dva elementy, vzájemně se ovlivňují, a výsledkem jejich střetu je ambivalentní celek. Ve výše citované větě například funguje střet vysokého a nízkého na rovině motivické (přirovnání babic k svátečním svícím), i v rovině stylových prostředků (k postižení nízkého je použito stylově vyšší, básnické řeči). Ubohost, hnusota i směšnost bab při srovnání s vznešeným obrazem svíce ještě více vynikne, zmíněný střet prvků tedy působí jako prostředek intenzifikační. Mám-li shrnout, co bylo dosud řečeno o vztahu Vančurova stylu a grotesknosti, vysledovala jsem (alespoň ve vybrané próze), že Vančura využívá formálních prvků, které spojuje s groteskním způsobem zobrazení mnoho styčných bodů.

Při interpretaci groteskních textů narážíme stále na grotesknost ve vztahu k dalším žánrům či jevům jako jsou absurdno, bizarno, morbidno a makabrézno, karikatura, parodie, travestie, satira, ironie, komika či fantastika. Musíme si klást otázku, jak je od sebe rozlišit, a pokud vystupují v textech společně, jaký mají vztah, sledovat, jakou funkci groteska plní v negroteskních textech. Grotesknost s dalšími příbuznými žánry a mody ve své práci (1972) srovnává P. Thomson, jemuž se tak daří určit některé distinktivní rysy grotesknosti a přispět k porozumění povaze grotesknosti.

1.7.1 Vztah grotesknosti a komiky

Problém směšnosti v groteskním díle je snad jedním z nejkomplicovanějších teoretických problémů, které si v souvislosti s groteskností klademe. V průběhu literárních dějin byla groteska často chápána jako subforma komiky, byla ztotožňována s burleskou a nízkou komikou, v soudobých pojetích ale převažuje vnímání grotesknosti jako samostatné kategorie. V jakém vztahu ke komice se tedy grotesknost nachází? Současné teorie zdůrazňují dvojakou

povahu grotesknosti. Ať už ji popisují jako zvrát komiky v hrůzu či smích, který ztuhne na rtech, vždy jsou tu přítomny dva póly grotesknosti, z nichž jeden je komický. Většina moderních teoretiků se tedy shoduje v tom, že komiku je třeba chápat jako základní prvek grotesknosti.

Například W. Kayser ale tuto otázku řeší nejednoznačně. Jako problematickou vnímá směšnost v souvislosti s jedním druhem smíchu, který je pro grotesku charakteristický, a tím je smích nedobrovolný, propastný, „druh smíchu, jímž bezděky reagujeme na situace, které nemůžeme zvládat žádným jiným způsobem“ (Kayser, 1981, s. 187). Ale taková reakce, jak podotýká Thomson, není reakcí na komický element. „To je smích čistě na obranu, pomocí něhož člověk usiluje odvrátit emoční šok nebo úzkost. Ve vyhrocené podobě tento druh smíchu přibírá podtóny hysterie; ale dokonce ani v mírnější formě, nervózním smíchu, jej nemůžeme chápat jako reakci na komiku“ (Thomson, 1972, s. 53-54). Thomson se na rozdíl od Kaysera domnívá, že člověk se při takových případech grotesky směje proto, že v nich přeci jen nějaký komický prvek vnímá. „Tak se dobře můžeme smát grotesce nervózně nebo váhavě, ale je to proto, že naše vnímání komiky je brzděné a vyrovnávané vjemem něčeho s komikou neslučitelného. Nemusíme vědět, zda se smát nebo ne, ale už pouhý fakt, že jsme na pochybách, svědčí o tom, že jsme si vědomi možnosti komiky (...) Jakákoli diskuse o groteskních textech, pokud máme ukázat, že *jsou* groteskní, a proč, musí zahrnovat odhalení komických schémat a struktur“ (Thomson, 1972, s. 54).

Další otázkou pak je, jaké komické zabarvení konkrétní grotesknost má. Podnětný příspěvek k tomuto problému poskytuje V. Borecký ve své Teorii komiky (Borecký, 2000). Borecký rozeznává čtyři základní rysy komiky, jakési její hlavní mody, jimiž jsou naivita, ironie, humor a absurdita. Přitom rozlišujícím kritériem mezi těmito nuancemi komiky je psychologické hledisko vztahu, který vůči komice zastává subjekt. Kromě základních rysů komiky popisuje autor také rysy vedlejší. „K vedlejším rysům komiky řadíme ty, které mají obsahové nebo formální určení a jejichž podstatný charakter variuje na stupnici ironie – humor – absurdita – naivita“ (Borecký, 2000, s. 26). Groteska pak v jeho pojetí náleží k vedlejším rysům komiky stejně jako gag, vtip, parodie, fraška nebo komedie. Jmenované rysy podle Boreckého vyjadřují pouze formální stránku komiky, nelze je tedy pokládat za podstatné rysy komiky, protože ve své podstatě variují od ironie k naivitě.

Autor se ve své teorii zmiňuje o grotesce bohužel jen okrajově. Upozorňuje také na to, že „především konfigurace absurdity a naivity jsou propojeny s grotesknem, které je více smíchové než komické povahy a tvoří pouto s bazálním, smíchovým základem kultury“ (Borecký, 2000, s. 41). Jeho přístup ke grotesknosti se tak přibližuje Bachtinovu pojetí grotesknosti jako součásti karnevalové kultury: „Smích ve své původní, archaické, rituální či karnevalizované formě představuje širší referenční rámec, z něhož komika částečně vybočuje, částečně se k němu však jako ke svému zdroji vrací a čerpá z něho“ (Borecký, 2000, s. 41). Pro mou práci bude přínosné rozlišení čtyř modů, ve kterých se komika v rámci grotesknosti může objevovat.

1.8 Groteskní téma a groteskní ztvárnění

Dalším složitým problémem je otázka, jaký je vztah groteskního tématu k formě ztvárnění. Můžeme za grotesku označit například drobnou prózu Jiřího Mahena Věčná tragikomedie (ze sbírky Měsíc), v níž se tematizuje groteskní výjev? V této fantastické anekdotě vypravěč Měsíc líčí člověku scénu, kterou viděl za „oněch dob“ ve světě:

„Byla to prazvláštní podívaná. Člověk ani nestál, ani neseďel, nýbrž ležel. A vlastně ani neležel, neboť byl připoután k ohromnému žebří, který uprostřed byl zlomen a vytýčen do výše. Ležel tedy člověk hlavou u země, břichem nejvýše a nohama zase u země. (...) Bylo to hrozné a bylo to směšné zároveň, bylo to velkolepé a byla to zábava sama, byl to šílený nějaký kousek nadpozemských sil, ale na konec se mi to skoro líbilo.

Představ si člověka, který břichem, či lépe řečeno pupkem se dívá do vesmíru! Představ si člověka, který vystrkuje svůj stud na podívanou hvězdám!“ (Mahen, 1920, s. 20).

Zatímco v textu V. Vančury vystupovala grotesknost jako mechanismus, pomocí něhož se tvoří groteskní význam (konkrétně jsme sledovali vypravěčskou techniku a styl), v próze Mahenově sledujeme grotesknost v rovině reprezentované skutečnosti. Grotesknost tu sice

nevystupuje jako způsob uměleckého ztvárnění, zobrazený výjev ale vyvolává stejnou reakci jako úryvek z Vančurova díla. Obraz upoutaného člověka působí na jednu stranu směšně, na druhou stranu pociťujeme soucit a snad také úzkost; výjev se nás blíže týká, protože zobrazuje lidskou nemohoucnost či absurditu lidské existence. Groteskní pokřivení tedy může zasáhnout jak způsob zobrazení, tak zobrazovaný svět, případně oba tyto aspekty.

Přísná kritéria v souvislosti s groteskní formou a obsahem uplatňuje P. Fingesten, který za pravé grotesky považuje pouze ta díla, která mají jak groteskní myšlenkovou náplň (téma), tak adekvátní (groteskní) formu, jíž je myšlenka zachycena (Fingesten, 1984, s. 419). Všimá si, že ve dvacátém století se chápání groteskního žánru oproti dřívějším dobám proměnilo: „Očekáváme jej ve větším množství v pojmech nálady, tématu a formy než v minulosti, kdy stačilo samotné groteskní téma“ (Fingesten, 1984, s. 426).

Otázku formy a obsahu teoreticky řeší B. Brouk, a to v oblasti komiky. Jeho poznatky, shrnuté ve studii *Jazyková komika*, však můžeme uplatnit i při uvažování o grotesknosti. Brouk ve své studii rozlišuje komiku, jež se na jazyce zakládá (čistou komiku) a komiku, jež se v jazyce vyjadřuje, přičemž první charakterizuje následovně: „Jazykovou komiku je možno definovat jakožto komiku jazykových projevů, která vyvěrá ze zvláštní povahy výrazových prostředků“ (Brouk, 1941, s. 9). Odlišná je pak komika, jež se v jazyce vyjadřuje (komika obsahová): „Proti komice jazykové, která může být vyvolána výlučně jen na základě zvláštní kvality materiálu vybraného k vyjádření, je tedy komika situační a myšlenková v jazykové interpretaci komikou nezávislou na specifické povaze výrazových prostředků“ (Brouk, 1941, s. 11).

Mám-li podobně uvažovat o grotesknosti, pak výše citovaná Vančurova próza by nejspíše patřila k typu smíšenému, v němž ke grotesknosti tíhne obsah i způsob jeho podání. Prózu Mahenovu a dále například Weissovu bych pak mohla označit za prózy s groteskností obsahovou, je ale třeba mít stále na paměti, že kvality vyjadřovacího materiálu vždy ovlivňují intenzitu působivosti obsahu, jak o tom píše B. Brouk: „...každé sdělení jistého obsahu má svou jistou formální kvalitu, a ta působí vždy na komickou [či groteskní] účinnost sdělovaného obsahu, buď ji zesilujíc, nebo oslabujíc“ (Brouk, 1941, s. 13).

Jako příklad může sloužit charakteristika hrbatého děvčátka Lízy z Weissovy povídky *Bianka Braselli*, dáma se dvěma hlavami. Postava Lízy je groteskním prvkem obsahového rázu. Vypravěč ji pak popisuje následovně:

„Posměch, škodolibý soucit i opovržení odrážely se od malé pyramidy, kterou nosila na svých zádech. A nešlo to zamaskovat ani volnou, podkasanou bluzičkou, ani dětsky rozpuštěnými vlásky. Ostrá brada dotýkala se skoro ptačího hrudníku a dokreslovala tak celou tragiku jejích osmnácti let“ (Weiss, 1927, s. 10).

V úryvku vystupují některé prostředky jazykové grotesknosti, i když jich nenacházím tolik a tak výrazných jako například ve Vančurových charakteristikách. Grotesknost postavy v této charakteristice zesilují expresivní metafory (pyramida, ptačí hrudník) a expresivní užití vizuálně konkrétních slov (posměch a soucit se *odrážely* od pyramidy; *nosila* na zádech pyramidu). Deminutiva pak přispívají ke zvýraznění groteskního kontrastu mezi dětskou roztomilostí a odpudivostí Lízina deformovaného těla. I zde tedy specifické jazykové prostředky silně působí při výstavbě groteskního obrazu.

1.9 Groteskní způsob uměleckého ztvárnění a grotesknost spjatá se světem

Filozof Ivan Dubský (Dubský, 1964, s. 22) se v úvahách nad Kayserovou knihou o grotesknosti snaží určit podstatu adjektiva groteskní. Je to adjektivum, které těsně poukazuje na umělecké ztvárnění (poukazuje na utváření podobně jako např. pojem epigramatický)? Nebo je navíc ještě pojmem úzce spjatým se světem, pravým základním pojmem, jako např. pojem epický, lyrický, dramatický? Dubský shrnuje závěry, k nimž došel W. Kayser: „Pojem grotesknosti leží vzhledem k ostatním kategoriím literární vědy a poetiky mezi oběma oblastmi, o nichž již byla řeč: groteskní je více, úžeji spjata se světem než epigramatické, elegické, baladické atd. A naopak je blíže utváření než ony ‚základní pojmy‘, které nesou fundamentální možnosti lidské existence...“ (Dubský, 1964, s. 23).

Grotesknost jako úzce související s lidským postojem k světu promýšlí i K. Krejčí, když ji vztahuje k estetickým kategoriím. Estetické kategorie vyjadřují „určitý specifický pohled na skutečnost a zároveň princip jeho uměleckého ztvárnění, jehož platnost přesahuje rámec literatury i ostatních umění a zasahuje i různé jevy mimoumělecké skutečnosti“ (Krejčí, 1966, s. 1). K otázce, jak svět groteskního díla vztahujeme ke svému světu, zásadním způsobem přispívá i W. Kayser ve své definici groteskního světa jako světa odcizeného: „...pro grotesku je charakteristické, že nepředstavuje samostatnou fantastickou sféru (protože neexistuje žádná taková). Groteskní svět je a není naším vlastním světem. Dvojaký způsob, jímž nás zasahuje, vyplývá z našeho vědomí, že známý a zjevně harmonický svět je odcizený vlivem děsivých sil, které se do něj prolamují a rozbíjejí jeho celistvost“ (Kayser, 1981, s. 37). Bizarní vize z Mahenovy mytické povídky se nás dotýká proto tak silně, že její groteskní svět vztahujeme k naší realitě, všímáme si, že obě sféry – groteskní realita a skutečnost aktuálního světa se nerozeznatelně mísí.

2 DVĚ STĚŽEJNÍ POJETÍ GROTESKNOSTI

Mezi nejvlivnější koncepce grotesknosti patří podle mého názoru pojetí W. Kaysera a M. M. Bachtina. Je příznačné, že ačkoli jejich práce na téma grotesknosti vznikly v rozmezí pouze několika let, ztvárňují diametrálně odlišné představy toho, co grotesknost je. Znovu se tak potvrzuje domněnka, že vnímání pojmu grotesknost silně závisí na individuální interpretaci. Z těchto dvou přístupů se ukáže zvláště Bachtinův jako velmi podnětný pro pozdější analýzy konkrétních groteskních próz období 20. let.

2.1 Pojetí grotesknosti u Wolfganga Kaysera

Autor jedné ze stěžejních teorií grotesknosti, Wolfgang Kayser, předkládá ve své v knize *Das Grotteske in Malerei und Dichtung* (1957³) historii pojmu grotesknost od jeho počátků po 20. století. Sleduje přitom postupné nabalování významů pojmu a proměny konceptu grotesknosti. Analyzuje jednotlivá groteskní díla a interpretuje je v blízké souvislosti s účinkem, který vyvolávají. Rozeznává jejich společné rysy, následně tyto poznatky generalizuje a vyvozuje z nich svou vlastní definici grotesknosti. Pro účely analýzy si vybírá jak teoretické spisy, tak jednotlivá umělecká díla, a zajímavé je, že rozbor děl literárních doplňuje analýzou děl výtvarných (zajímavé je to v souvislosti s mými dalšími úvahami, zda grotesknost tíhne spíše k vizualitě).

Kayser ve své práci usiluje o definici podstaty pojmu grotesknosti, tedy definici univerzální, problematické však je, že už samotný výběr teoretických a uměleckých děl a interpretace jejich rysů jsou závislé na autorově předporozumění konceptu grotesky. Sám Kayser podotýká, že „k nadčasovému pojmu grotesknosti nepatří vše, co se tímto slovem průběhem dob označovalo“ (Kayser, 1981, s. 179). Z toho plyne, že Kayserův výklad se ubírá omezeným směrem. Autor se zaměřuje na grotesknost děsivou, démonickou a chmurnou. Například z následující poznámky (komentující Wielandovo pojetí grotesky jako spojení

³ V této práci vycházím z anglického překladu (Kayser, 1981). Česky Kayserova kniha vydána nebyla, pouze v roce 1964 uveřejnil časopis *Divadlo* část předposlední kapitoly (Kayser, 1964a) a zvláště poslední (stěžejní) kapitolu (Kayser, 1964b) v překladu J. Hrbka.

několika neslučitelných pocitů) je Kayserův důraz na děsivý účinek grotesknosti dobře patrný: „Usmíváme se nad deformacemi, ale jsme zděšeni hroznými a příšernými prvky jako takovými. Avšak základní pocit – jestli rozumím Wielandovi správně – je překvapení a děs, zoufalý strach v přítomnosti světa, jenž se vlamuje a zůstává nepřístupný“ (Kayser, 1981, s. 31).

Toto úzce orientované směřování je Kayserovi také vytýkáno. Nejznámější je zřejmě kritika M. M. Bachtina, který rozhodně odmítá Kayserův koncept chápat jako obecnou definici grotesknosti, a to proto, že Kayser „všechny své vývody a zobecnění zakládá na analýzách romantické a modernistické grotesknosti, přičemž právě ta poslední určuje Kayserovu koncepci. (...) Pro tisíciletý vývoj předromantického groteskna – (...) pro středověkou a renesanční grotesknost spjatou s lidovou smíchovou kulturou – je Kayserova teorie absolutně neadekvátní“ (Bachtin, 2007, s. 55).

Kayser věnuje vlastní definici grotesknosti poslední kapitolu své knihy, nazvanou Pokus o definici podstaty grotesknosti (Kayser, 1981, s. 179-189). Její hlavní body se teď pokusím shrnout.

Kayser chápe a popisuje grotesknost jako strukturní princip. Hlavní charakteristikou, kterou struktuře grotesknosti připisuje, je odcizení: groteskní je podle něj odcizený svět. Ne svět cizí, nýbrž náš svět, který se změnil: to, co jsme znali důvěrně, se náhle odhalilo jako cizí a příšerné. Takové odcizení, při němž se do harmonického, nám známého světa prolamují cizí a děsivé a nevysvětlitelné síly a rozbíjejí jeho celistvost, nás silně zasahuje. Má za následek selhání kategorií naší orientace ve světě. Dochází ke „splývání oblastí, které známe jako oddělené, ke zrušení zákonů statiky, ztrátě identity, deformaci ‚přirozené‘ velikosti a tvaru, k rozkladu kategorie objektů, zanikání pojmu osobnosti a roztříštění dějinného řádu“ (Kayser, 1981, s. 185).

Kayser popisuje síly, které se k nám prolamují, jako nevysvětlitelné, nepochopitelné, neosobní. Grotesknost je tedy ztvárněním „čehosi“, nějakých sil, které nejsme schopni pojmenovat a zařadit.

Setkání s groteskností je vlastně nebezpečná hra. „Může začít vesele a bezstarostně... Ale může hráče také strhnout, zbavit ho svobody a vystrašit ho duchy, které lehkomyšlně vyvolal“ (Kayser, 1981, s. 187). Ten, kdo vytváří groteskní útvary, si vlastně hraje s absurditou.

Dopad grotesknosti Kayser objasňuje poslední charakteristikou: ztvárnění grotesknosti je pokus vyvolat a zaklínat démonickou stránku světa. To znamená, že kromě působení děsu může groteska mít i osvobodivý účinek.

Signifikantní je Kayserovo upřesnění definice odcizeného světa, v níž autor pro příklad vymezuje groteskní svět proti světu pohádkovému. Ten podle něj není odcizený, protože nejde o „naš svět, který se změnil“. A. Clayborough proti tomu namítá: „Vystává otázka, zda je možné představit si svět jiný než ten každodenní, jenž není transformací našeho vlastního světa. (...) Svět pohádky je propojený nerozbitným poutem s naším každodenním světem“ (Clayborough, 1965, s. 64). Poznámka, že není možný jiný fikční svět než ten, který se odvíjí z aktuálního světa, je jistě platná, Kayser měl ale zřejmě na mysli něco jiného: rozdíl shledával hlavně v celistvosti světa. Zatímco očekávání v případě pohádky se zakládá na tom, že jde o úplně jinou sféru, o svět fantastiky, v němž obvykle dochází k neobvyklým jevům, groteska „odvozuje alespoň některé ze svých účinků z toho, že je prezentována v realistickém rámci, realistickým způsobem“ (Thomson, 1972, s. 8). Svět grotesky a fantastiky tak nelze ztotožňovat.

2.2 Koncepce grotesknosti Michaila Michajloviče Bachtina

M. M. Bachtin si v knize François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance (1965⁴) neklade za primární cíl vytvořit teorii grotesknosti. Jeho práce se soustředí na dílo F. Rabelaise, zvláště na román Gargantua a Pantagruel, a ukazuje ho jako nejbohatší případ uměleckého přetvoření projevů lidové smíchové kultury středověku a renesance. Teorie groteskna je pak dílčím produktem této Bachtinovy práce a autor ji vymezuje v rámci širokého kontextu karnevalové kultury.

Groteskností Bachtin rozumí právě tu její podobu, která se vyjevuje ve středověké a renesanční smíchové kultuře. Otázkou pak je, zda můžeme Bachtinovu teorii grotesknosti, vzniklou na podkladu konkrétního historického materiálu, aplikovat na prózu počátku 20. století, když i sám Bachtin má ke grotesknosti v literatuře 20. století (tedy alespoň k jedné

⁴ V této práci vycházím z českého překladu Jaroslava Kolára (Bachtin, 2007).

její větvi) skeptický vztah. Modernistické groteskno (A. Jarry, expresionisté, surrealisté aj.), spjaté s tradicemi groteskna romantického, Bachtin odmítá přijmout jako dědice smíchové kultury. Naopak v druhém proudu, realistické grotesknosti, jejímiž zástupci jsou např. T. Mann, P. Neruda či B. Brecht, autor cítí sepětí s tradicemi groteskního realismu a lidové kultury (Bachtin, 2007, s. 52-55). Toto téma jsem již zmínila: Bachtin kritizoval koncepci Wolfganga Kaysera právě kvůli tomu, že je určována romantickou a modernistickou groteskností. „Proto nedošla porozumění pravá povaha grotesknosti neodlučitelná od celistvého světa lidové smíchové kultury a karnevalového pojetí světa. V romantické grotesknosti je tato povaha oslabena, ochuzuje se a do značné míry se přehodnocuje“ (Bachtin, 2007, s. 55). Modernistická grotesknost pak podle Bachtina ztratila vzpomínku na celek lidové kultury téměř úplně a „skoro dokonale zformalizovala karnevalové dědictví groteskních motivů a symbolů“ (Bachtin, 2007, s. 55).

„Problém groteskna a jeho estetické podstaty může být správně formulován a řešen jen na materiálu středověké lidové kultury a renesanční literatury. (...) Pravou hloubku, mnohoznačnost a sílu jednotlivých groteskních motivů je možno pochopit jen se zřetelem k jednotě lidové kultury a karnevalového pojetí světa; zkoumají-li se bez souvislosti s ním, stávají se jednoznačnými, zjednodušují se a ochuzují“ (Bachtin, 2007, s. 59).

M. Jankovič reaguje na Bachtinovy poznámky o postupné ztrátě „paměti žánru“ a zvažuje, zda grotesknost skutečně v novém věku, v nové situaci člověka, ztrácí svůj osvobodivý moment, svou „smějící se volnost“. Jankovič se domnívá, že umělecká struktura grotesky i nyní zápasí o svou integraci, usiluje o svůj „plný“ okamžik. „Bachtin má ovšem pravdu, když zjišťuje, že z původní, univerzální a ambivalentní plnosti grotesky se později prosazují spíše jednotlivosti, které jsou pouhým odkazem k celku, jehož částí kdysi byly“ (Jankovič, 1966, s. 87).

2.2.1 Groteskní koncepce těla

Ve středověku a renesanci měla lidová smíchová kultura obrovský význam. Projevovala se v několika vzájemně propojených výrazových formách: ve slavnostech karnevalového typu

s komickými výstupy, ve slovesných smíchových projevech a v různých žánrech familiární pouliční mluvy (v nadávkách, dušování, lidových kletbách...). Smích, jenž vyjadřuje karnevalový životní pocit, nese tyto charakteristiky: je všelidový (smějí se všichni) a univerzální. Míří na všechny a všechno, i na ty, kdo se smějí. A dále tento smích je ambivalentní, není to ani čistě negující smích, ani pouze bezstarostně veselý. Lidový smích v Rabelaisově době má charakter světonázoru, je svázán s neoficiální lidovou pravdou, která se smíchem staví proti ujařmující vážnosti v oficiální kultuře, proti všeobecně uznávaným pravdám.

V obrazném systému lidové smíchové kultury, který Bachtin nazývá groteskním realismem, výrazně vystupuje materiálně tělesný životní princip. Obrazy těla, jídla, pití, vyprazdňování a pohlavního života jsou přitom prezentovány hyperbolizovaně. Materiálně tělesný živel v tomto světě funguje jako kladný prvek. Důležitá je jeho všelidovost a univerzalita a také jeho sváteční povaha (tedy fakt, že tento princip se netýká každodenní existence). Zvláštností groteskního realismu je převádění vysokého, duchovního a abstraktního na nízké, materiálně tělesné. „Snížení tu znamená zpřízemnění, sepětí se zemí jako s principem pohlcujícím a zároveň rodícím; snižováním se zároveň pohřbívá i seje, hubí se, aby se znovu rodilo víc a líp“ (Bachtin, 2007, s. 26). A právě tato ambivalentnost je typickým rysem groteskního obrazu, který Bachtin charakterizuje následovně:

„Groteskní obraz zachycuje určitý jev ve stavu proměny, ještě nedovršené metamorfózy, v stadiu smrti i zrození, růstu i vznikání. Vztah k času, k stálému vznikání je nezbytný konstitutivní rys groteskního obrazu. S tím je spjat i jiný jeho nutný rys, ambivalentnost: groteskní obraz zachycuje (nebo naznačuje) nějakou formou oba póly proměny – staré i nové, to, co zaniká, i to, co se rodí, začátek i konec metamorfózy“
(Bachtin, 2007, s. 29).

Vnitřní protikladnost, procesualnost a neukončenost jsou také rysy, kterými lze vystihnout groteskní koncepci těla. „Na rozdíl od novodobých kánonů není groteskní tělo oddělené od ostatního světa, není uzavřené, dovršené a hotové; přerůstá sebe sama, překračuje své hranice“ (Bachtin, 2007, s. 30). Proto se zdůrazňují takové prvky, jimiž tělo zasahuje do

okolního světa (různé výrůstky a výběžky), jimiž je otevřené (otvory) a jimiž tělo přesahuje vlastní hranice (jedení, vyprazdňování, soulož, porod, řeč plynoucí bez zábran). Mezi prvky dominující grotesknímu obličejí patří nos, jenž je i zástupkem falu, a zvláště otevřená ústa.

Grotesknímu tělu jsou připisovány ještě další charakteristiky: „Je to tělo nehotové, věčně vytvářené a tvořící; článek ve vývojovém řetězci rodu, přesněji: dva články ukázané tam, kde se spojují, kde přecházejí jeden v druhý“ (Bachtin, 2007, s. 33). Časté jsou proto groteskní obrazy ukazující dvě těla v jediném, zachycující jedince v momentu přetavování. Groteskní tělo obsahuje dva póly: jak element rození, tak zánik.

Groteskní způsob zobrazení těla se podle Bachtina ale neomezuje pouze na dobu středověku a renesance, objevuje se dokonce i dnes, a to i v evropském folkloru a v neoficiálním mluvním projevu.

„Zvláště tam, kde se lidé smějí a spilají v podmínkách familiárního styku, hemží se jejich mluva obrazy groteskního těla, které souloží, cpe se a vyprazdňuje; řeč je zaplavena pohlavními orgány, břichy, výkaly, močí, nemocemi, nosy a ústy, tělem rozsekaným, ale i tam, kde působí zábrany mluvních norem, prosakují z tohoto proudu groteskní tělesnosti přece jen i do nejvyššího literárního jazyka nosy, ústa, břicha, a to zejména tehdy, když literární jazyk nabývá na expresivitu, ať veselé nebo hanlivé“
(Bachtin, 2007, s. 301-302).

Tento citát myslím docela dobře objasňuje, proč bylo v první kapitole možné Bachtinovu koncepci groteskního těla připomenout v souvislosti s Vančurovou prózou. Toto groteskní pojmání těla je totiž přítomné v kultuře stále, třebaže ne tak výrazně jako v době Rabelaisově. Ze všech projevů karnevalové kultury je v dnešním pojmání světa nejzřetelnější právě groteskní koncepce těla.

2.3 Kayserovo a Bachtinovo pojetí grotesknosti

Práce W. Kaysera a M. Bachtina představují značně rozdílné koncepty grotesknosti. Zatímco Kayserova práce se soustředí na děsivý element grotesknosti, Bachtinova spíše na jeho vyrovnávající smíchový protipól. První lokalizuje grotesknost do prostoru mezi nadpřirozenem a individuem, druhá ji pak sleduje jako integrální součást všelidové kultury. A zatímco Kayserův koncept mluví o grotesknosti, která má za následek tříštění celistvosti světa, Bachtinova grotesknost je osvobodivá.

Obě pojetí, Kayserovo i Bachtinovo, však mají tendenci pojmem grotesknosti, vybudovaným v rámci určitého historického a kulturního kontextu, hodnotit i jiné podoby grotesky, vzniklé v jiných kulturních souvislostech. Znovu se zde tak vracíme k problému možnosti či spíše nemožnosti obecně definovat grotesknost a ke konstatování nutnosti sledovat obměny grotesky v jednotlivých historických obdobích.

3 ANALÝZY GROTESKNÍCH PRÓZ

V následující kapitole zaměřím svou pozornost již na konkrétní texty. V jednotlivých analýzách drobných prozaických útvarů z období 20. let se budu snažit charakterizovat jejich groteskní povahu a budu sledovat, jak se grotesknost v textech projevuje. Půjde mi přitom jak o zachování celistvého obrazu grotesknosti v rámci díla jednotlivých autorů, tak také o vysledování rysů, které jsou autorům groteskních próz společné.

Podle tohoto klíče jsou také uspořádány podkapitoly – tak, aby vedle sebe stály (z hlediska povahy grotesknosti) příbuzné autorské poetiky. Podkapitoly věnované jednotlivým autorům jsou za sebou tedy řazeny takto: Jiří Mahen, Vladislav Vančura, Lev Blatný, Jiří Mařánek a Jan Weiss. Shodou okolností se v tomto uspořádání odráží i kritérium data vydání analyzovaných próz, primárním hlediskem ale byla právě podstata (povaha, zbarvení či funkce) grotesknosti ve sledovaných dílech a autorských poetikách.

Určit dělicí čáru, která by vymezila jednotlivé typy grotesknosti, je takřka nemožné. Pokusila jsem se proto celou kapitolu sestavit jako škálu grotesknosti, jejímiž dvěma koncovými póly jsou „grotesknost jako životní pocit“ a „grotesknost jako prostředek kritiky“. Těmito dvěma odlišnými způsoby existence grotesknosti se budu zabývat v poslední kapitole, kde se také pokusím zařadit fenomén grotesknosti do literárněhistorických souvislostí. Studie podob grotesknosti ale vznikly jako svébytné analýzy, z nichž každá volí takový způsob rozboru a interpretace, jaký si vyžádal konkrétní text.

Ve své práci se nebudu snažit o vyčlenění groteskních žánrů ve sledovaném období, i když například poetická prozaická groteska se svými charakteristickými motivy a postupy k takovému popisu vybízí. Nebudu takto postupovat jednak proto, že kategorie grotesky jako žánru se v próze nevyhranila tak výrazně jako například v dramatu či ve filmu, ale zejména proto, že mě zajímá samotný fenomén grotesknosti, jeho povaha a jeho možnosti. Z tohoto důvodu jsem pro analýzu vybrala také některé prózy, jež jsou jakýmsi programy grotesknosti, jsou „vzorově“ groteskní. To platí například pro Mahenovu prózu Věčná tragikomedie či pro Blatného Opilce.

3.1 Jiří Mahen

3.1.1 Měsíc

Mahenův Měsíc (1920) je ucelená sbírka krátkých próz, které její autor dal podtitul Fantazie. Heslo „čistá fantazie“ je také ústředním pojmem fiktivního dopisu, který stojí na místě předmluvy Měsíce. A fantazie byla i tématem, kterým se v souvislosti s knihou zabývali její recenzenti. Jak ale upozorňuje M. Suchomel, „v Mahenově textu nezaujímá fantazie tak prvořadé postavení jako v textu recenzentském... Činí-li recenzenti z čisté fantazie a fantazijnosti vnitřní kritérium pro posuzování próz Měsíce a vytýkají-li potom, že se autor zpronevřuje svému programu, že se vlastního kritéria dost nedrží, že v Měsíci fantazie není dost čistá a uvolněná, že je kontrolována rozumem, nechali se stylizací předmluvy odvést k nepřesným závěrům“ (Suchomel, 1997, s. 114).

V mé interpretaci tvoří předmluva a následujících třicet krátkých próz naopak jednotný celek, v němž tělo textu můžeme chápat jako odpověď na otázku, kterou pokládá předmluva. Celý text totiž hraje se čtenářem jakousi zvláštní hru na interpretaci. Jak v předmluvě, tak i v následujícím textu, se čtenáři nabízejí dva možné přístupy k poezii a jejímu rozumění. První přístup se podle předmluvy odvozuje od „Jediné myšlenky“ a představuje pól racionálního a vážného postoje. Proti němu stojí „čistá fantazie“ či „božská obrazotvornost“ nebo prostě „Poezie“. Chápu-li jej správně, i M. Suchomel ve svém textu mluví o současné přítomnosti dvou krajních pólů: „Jeden z těch dvou konkurujících si světů je stabilizovaný a uzavřený, zabezpečený před výstřednostmi, otřesy, nepořádky. Druhý je destabilizovaný a otevřený, prochází jím pohyb, který vede do dálky a neznáma, z nejistoty do nejistoty“ (Suchomel, 1997, s. 111).

Hra, kterou se čtenářem text hraje, pak spočívá v tom, že určité prvky vyzývají k interpretaci intelektuální či racionální, a jiné zase naopak k interpretaci podle hesla čisté fantazie. Některé z próz čtenáře vyzývají k interpretaci textu jako alegorie, tedy k tomu, aby doplňoval prázdná místa podle určitého intelektuálního klíče. U jiných Měsíkových vizí zase vůbec neočekáváme, že by odkazovaly k nějaké konkrétní události, že by směřovaly k jednoznačnému výkladu. Významnou roli ve hře na interpretaci má postava Měsíce,

průvodce po možnostech rozumění, který v úvodních dialogích jednotlivých próz provokuje interpretační úsilí naslouchajícího Člověka (a čtenáře).

„- *Rozuměl jsi mně včera?*

- *Myslím že ano. Byla to nějaká slavná pohádka o nicotnosti lidského života.*

- *Ano, a tohle je zeměpisná pohádka o nicotě vůbec“* (Mahen, 1997, s. 21).

Na jednu stranu je pro Měsíc, který je jedním z nebešťanů, výklad smyslu vyprávěných obrazů nedůležitý, na druhou stranu Měsíc Člověka (a čtenáře) poťouchle provokuje, aby události osmysloval. Z interpretační hry, která se tu s námi hraje, pak vyvstává základní otázka po možnosti či nutnosti úplného rozumění smyslu. To, že jednou z otázek, které text zpřítomňuje, je problém poezie a rozumění, přibližuje Mahenovo dílo právě poezii.

Přemýšlení o tom, zda může člověk vůbec nalézt smysl, je spřízněné s otázkou lidské nedostatečnosti a smrtelnosti, která prochází Měsícovými vizemi jako téma. Řešení problému, zda je možné plné porozumění, je ambivalentní. Obsahuje jak odpověď pomocí „reálných“ příběhů (ve smyslu – ano, za příběhem je možné nalézt jednoznačný smysl), tak odpověď pomocí fantaskních vizí (jednoznačný smysl ani jednoznačné rozumění neexistuje). Měsíc tak propojuje obě možnosti porozumění smyslu: jak harmonické rozumění, tak disharmonické. Nepreferuje jen jeden z možných způsobů. Neredukuje rozumění, nýbrž vytváří úplnost: „Přesnějším vnitřním kritériem, bližším textovému kódu, je dynamika omezení a osvobození, světa jakoby a světa reálného: získat skutečnost, nikoli rozptýlit ji, celou skutečnost, ne jen její poměrům přiměřenou část. Fantazie je toliko funkcí svobody a skutečnosti“ (Suchomel, 1997, s. 114-115).

V tuto chvíli se znovu mohu vrátit k předmluvě knihy Měsíc. Její fiktivní autor v ní poznamenává, že pokud přemýšlí o schopnosti člověka prožívat čistou fantazii, nemá na mysli jen otázky literatury: „Zdá se, že autor Měsíce to dobře cítil; i mně se zdá, že problém čisté fantazie jde dále, než jenom kousek za hranice poezie nebo literatury“ (Mahen, 1997, s. 14). Ambivalence se tedy netýká jen rozumění literatury, ale také vztahu k životu. A tímto se konečně dostávám k objasnění svého pojetí Měsíce jako díla, které zpřítomňuje grotesknost v rámci určitého postoje k světu.

Mahen v Měsíci zobrazuje specifický životní postoj, který se vyznačuje plností, obsahuje nekonečné možnosti a je pravým opakem rigidního poměru ke světu, opakem „Jediné myšlenky“. Tato životní plnost se nejvíce uskutečňuje v říší fantazie či poezie: „Mahen spojuje životní apel s uctíváním fantazie; fantazie má prorazit meze a překážky, které brání životu v životu“ (Suchomel, 1997, s. 117). Největšími milovníky okamžiků, kdy se děje plnost života, jsou v Mahenově pojetí básníci. Stejným způsobem ale Měsíc učí dívat se na svět i naslouchajícího Člověka (a čtenáře).

Mám-li konkrétně přiblížit právě načrtnutou životní perspektivu a promyslet, jak se v ní projevuje grotesknost, vyberu si k tomuto účelu prózu Divoké hnízdo, která tematizuje právě básníky a jejich vztah ke skutečnosti. Měsíc ve zmíněné próze zpřítomňuje obraz domečku visícího ve srázu, v kterém sídlí přízraky básníků:

„Dívám se dovnitř – huhú, jak se poplašili, ale jak se spolu i rozchechtali! Bylo jich tam asi dvacet, ani ptáci, ani lidé, s nejpodivnějšími úbory na vyhublých tělech, s velkolepými turbany na hlavách, štěkali, vyli, krákorali“ (Mahen, 1997, s. 40).

Básníci s Měsícem žertují a vypravěč celý obraz nakonec uzavírá následovně:

„Zadívám se zase opatrně: dva velcí datli s krvavými rudými čepicemi otesávají ve skále konec hole, na níž celý domek visí nad prohlubní.

A ta rota uvnitř vystrkuje – zvolna – celý – hrozen – oturbaněných – hlav – z okének – a kýchá – štěstím – a rozkoší...!“ (Mahen, 1997, s. 40).

Básníci se tetelí radostí, že se děje plnost života. Na hrůznou situaci místo hysterie reagují chechotem a spojují tak vjedno cirkus skutečnosti s jejím děsem. I Měsíc jako by se při vyprávění události bavil: naznačovaly by to smíchové pomlky v jeho poslední replice. Takové pobavení připomíná děsivou zábavu šílených⁵. Ještě explicitněji je podvojná reakce na groteskní situaci obsažena v první povídce, nazvané Věčná tragikomedie⁶: „Bylo to hrozné a

⁵ Vždyť i Člověk v závěru cyklu Měsíkových vyprávění je ostatními lidmi považován za šílence.

⁶ Próza Věčná tragikomedie je vlastně spíš groteskou než tragikomedii. Tragikomedie totiž „svědčí pouze o tom, že život je střídavě tragický a komický, že svět je hned slzavé údolí, hned cirkus. Groteska (...) nese

bylo to směšné zároveň, bylo to velkolepé a byla to zábava sama, byl to šílený nějaký kousek nadpozemských sil, ale nakonec se mi to skoro líbilo“ (Mahen, 1997, s. 20).

Životní perspektiva, o které jsem uvažovala, zároveň nějakým způsobem souvisí s životem a smrtelností. Právě třeba ve Věčné tragikomedii je pomíjivost Člověka viděna očima nebešťanů jako ubohá a směšná; Člověk nikdy nemůže dohlédnout něčeho, co ho převyšuje, protože je upoután k žebříku. Zároveň je ale pro nebešťany Člověk fascinující bytostí, jsou jím okouzleni, možná právě proto, že jeho existence obsahuje i možnost smrti.

Velkolepost všech dějů a kosmická či mytická velikost postav jsou pro utváření grotesknosti v Měsíci také významné. Nejvýraznějším příkladem využití grotesknosti pro uchopení kosmického či jiného nevysvětlitelného jevu je postava Měsíce. V její výstavbě je využita groteskní personifikace ke zlehčení záhadné povahy kosmického tělesa. A pokud se ve Věčné tragikomedii nebešťané baví člověkem, pak je to mytický obr, Člověk. Pomocí mytizace je dění dodán plnější význam, obrazy se stávají expresivnějšími a získávají obecnou platnost.

V mém pojetí je grotesknost v Mahenově próze jednou z určujících součástí zobrazeného životního pocitu. V jiných interpretacích samozřejmě může být tato součást chápána jinak, ale pro to, abychom ji označovali za groteskní, mluví i množství typicky groteskních momentů obsažených v textu. Můžeme tak podobně jako v jiných groteskních prózách sledovat deformaci lidského těla, ať už je nahé, zkroucené a připevněné na žebříku (Věčná tragikomedie) nebo zkřížené s tělem ptačím (výše citovaná próza Divoké hnízdo). V druhé jmenované próze je bizarní vzezření lidí-ptáků ještě podtrženo jejich oblekem: podivnými pestrými úbory a turbany. Kromě tvaru se grotesknost soustředí i na zvuk. Pro charakterizaci ve scéně z divokého hnízda Mahen využívá zvuků a projevů zvířat („bohopustý jek a skřek“; „jako by nějaké straky křepčily tam dole válečný tanec“; „básníci štěkali, vyli, krákorali“). Zvuk má v charakteristikách citované prózy obecně velmi výrazné zastoupení. Jinými motivy, tíhnoucími ke grotesknosti, jsou v dalších prózách znovu prvky týkající se pohybu a divoké proměny (například tanec a let), prvky vyjadřující napětí a rozpínání.

O jazykovém prostředku využívajícím deminutiva jsem se v souvislosti s budováním groteskního obrazu také už zmiňovala. Deminutiva, použitá společně s děsivou scénou a

závažnější sdělení. A sice že slzavé údolí a cirkus jsou jedno, že tragedie je jistým způsobem komická a komika a veškerá komedie jistým způsobem tragická a žalostná.“ (Thomson, 1972, s. 63).

expresivním vyjádřením zajišťují ambivalentnost celku. Výše citovanému popisu básníků například předchází následující pasáž:

„Představ si sráz, který nemá dna, sráz bez jediné rozsedliny, bez jediného keříčku. Nad tím srázem visí na tenké hůlce, vražené do skalního boku, domeček se dvěma okénky, za nimiž září rudé světýlko“ (Mahen, 1997, s. 40).

V rozeznávání groteskních prvků bych mohla pokračovat, důležité je však ještě připomenout, že prózy Mahenova souboru jsou mnohem spíše Měsícem zpřítomňované obrazy či zachycené situace než vyprávěné příběhy. Už v teoretickém úvodu jsem citovala Harphamovo tvrzení, že „groteska zůstává primárně obrazovou (pictorial) formou, se svým největším účinkem v okamžicích náhlého vhledu“ (Harpham, 1976, s. 465). Vnímání obrazu totiž mnohem více předpokládá současnou percepci všech jeho složek, což je pro grotesknost, založenou na současné přítomnosti rozporných prvků, nezbytné. V příběhu naproti tomu vystupuje časová osa, na níž mohou být jednotlivé složky rozloženy postupně. Pro Mahenovy prózy tato souvislost grotesknosti a nedějovosti (nikoli však staticnosti) obrazů tedy jistě platí. „Ať ‚věčná tragikomedie‘, ať ‚fantastická anekdota‘, vždy je to příběh-nepříběh o nezavršeném přechodu, pohybech mezi protiklady, které se nedaří překlenout ani smířit“ (Suchomel, 1997, s. 197).

3.2 Vladislav Vančura

3.2.1 Amazonský proud

Povídka Starosta a báby, s jejíž pomocí jsem v úvodu otevřela základní teoretické otázky spojené s groteskností, náleží do Vančurovy prvotiny, souboru Amazonský proud (1923). Pro tuto sbírku prozaických náčrtů, rozvinutých anekdot či povídek je charakteristická značná rozmanitost. Grotesknost se zde objevuje většinou ve formě ojedinělých groteskních motivů, ale jak jsem ukázala na příkladě anekdotické příhody Starosta a báby, jsou zde i prózy, které

obsahují groteskní momenty strukturně uspořádané. Druhou z nich je próza *Sbohem, Marie!*, jež předznamenává podobu grotesknosti, která se objeví i v další Vančurově próze nazvané *Cesta do světa*. O souboru *Amazonský proud lze totiž říci, že „je jakousi zárodečnou buňkou autorova vývoje, a to nejen v oblasti uměleckých postupů a jazykových prostředků, ale i v celkovém přístupu ke skutečnosti“* (Kožmín, 1968, s. 23).

Nejvýraznějším groteskním momentem a také hybatelem příběhu v próze *Sbohem, Marie!* je titulní postava baby Marie:

„Je zlá a ježatá a zpěv z ní stoupá jako dým z komína. Františkova žena si hledí málo svého. Vrazila do mužské pohody, její čenich se dmul, sukně udělaly severák a nohu, jež je nejhorší, položila mu na přátelskou řeč“ (Vančura, 1959, s. 43).

Marie se jako mladá líbila dvěma kamarádům. Jenže pomalu stárла a vyjevovala se její šeredná podoba, a jak se vypráví: „způsobiti jí ostudu bylo těžko a tak František ve věku čtyřicíti pěti let vzal si ji za ženu a ve zlé vůli žili spolu až dodnes“ (Vančura, 1959, s. 46). Marie tu tak vystupuje jako element, který osudově zasahuje do Františkova života a zbavuje ho poklidu, a charakteristické je, že nejde o zásah tragický, ale groteskní.

Ukazuje se, že próza pracuje s principem kontrastu. Proti světu Františka a Jiřího, plnému ušlechtilého přátelství a snivosti, je postavena přízemnost a groteskní odpudivost Marie; proti přátelství stojí tělesná láska: „Svinská jest milost pohlavní a manželství, jež uzavřela, jsou podvodná. Tobě a tobě pouhé tělo, oč je to méně, když kamaráda měl rád a věrnost přátelství proklála je oba jako záře svatého na obraze“ (Vančura, 1959, s. 45).

Grotesknost se pak soustřeďuje hlavně v postavě Marie. Ta (podobně jako jiné Vančurovy groteskní figury) roste z lidové představy, jež úzce spojuje šerednost zevnějšku se špatnou povahou člověka, chápe duševní a tělesné jako nerozlučné. Mezi techniky přispívající k výstavbě groteskní postavy patří ty, které už jsem jmenovala výše: hyperbolizace, expresivita pojmenování, spojování vysokého a nízkého („snášel jsi pro ni modré z nebe a hrozinky z krámů“) nebo obdobné zapojování abstraktního pojmu do sféry tělesnosti („nohu položila na přátelskou řeč“). Pojmenování se soustředí na ty části těla, které grotesknost

přítahují: nos a obličej („její čenich se dmul“), chlupy, vousy či vlasy („je zlá a ježatá“). Největší pozornost je ale věnována požívačnosti Marie, takže jsou akcentována ústa a konzumování („baba polyká pivo“; „vyžere všechno sama“; „rozkročila se, vpíchla nos do džbánu a leze s ním do výše⁷“). Charakteristika ukazuje Marii jako nelíbeznou a přízemní. Nejgrotesknější je ale Mariina agilní milostnost:

„Ale dříve než něco řekl, nalehla naň polibkem a přívětivostí. Můj milý Františku sem, můj milý Františku tam! Tu si vzpomněl, že je neplodná, že je jí padesát let, a obouval se, jako by ta bída s tím souvisela. Všem navzdory divá panička cválá po světnici jako kůň vítězného tažení Milkova. Bije do peřin, smejí, leze do kamen, popadne hrnec, ztýrá psa“ (Vančura, 1959, s. 44-45).

Groteskní je v tomto úryvku rozpor mezi tím, jak se Marie tváří (je plná milostnosti, jako by jí bylo dvacet), a tím, jak její podobu odhaluje vypravěč. Právě vypravěčská perspektiva přináší groteskní pohled. Je typické, že vypravěč zachycuje věc či postavu v situaci, kdy se nejsilněji ukazuje její podvojnost. Groteskní moment pak představuje okamžik, kdy se náhle vyjeví „pravá podstata“ věci: „Procitnuv, viděl František svou ženu již před zrcadlem. Zívla a její hlava se zkomolila v šišku s otvorem, jaký mívají střelecké terče.“ Toto zachycení věci v stadiu proměny, zobrazení jejích současně existujících dvou podob (žena / šiška), je jednou z výrazných charakteristik grotesknosti, jak ji zde sledujeme, a jde o rys, který se výrazně objevuje v Bachtinově konceptu těla v rámci groteskního realismu. Grotesknost v próze Sbohem, Marie! funguje jako prostředek zobrazování „pravé“ podoby věci či odvrácené, dříve neviděné tváře věci.

Pokud Vančurův popis obecně tíhne k dynamičnosti, pak groteskní prvky v něm mají výrazně dynamickou povahu. Grotesknost se zde často váže na deformaci tvaru a pohyb, nejcharakterističtější je pak zvětšování, dmutí tvaru, pohyb odstředivý: je ježatá, čenich se dmul, sukně udělaly severák, rozkročila se, zívla, ... Groteskní momenty se nejvíce objevují při popisu těch částí těla, pro které je pohyblivost, proměnlivost a rozpínání charakteristické: při popisu obličeje, pohybu a hlasu či zpěvu (zpěv z ní stoupá jako dým z komína).

⁷ Rozkročení je charakteristický postoj vystihující požívačnost a tělesnost, vzpomeňme si třeba na jednoho z Brueghelových jedlíků z obrazu V zemi peciválů (1567).

Grotesknost se tedy váže na fyzickou proměnu tvaru věcí, ale současně se objevuje i v okamžicích, kdy se odhaluje vnitřní podoba věci, kdy proměnou prochází i její význam či hodnocení.

3.2.2 Dlouhý, Široký, Bystrozraký

Druhá sbírka Vančurových próz (1924) obsahuje na rozdíl od Amazonského proudu texty rozsáhlejší. Jsou jimi epická Cesta do světa, humorná fantastická próza Dlouhý, Široký, Bystrozraký a parodický divoký příběh o intelektuálském fotbalovém mužstvu F. C. Ball.

Grotesknost je v druhé sbírce uplatňována mnohem více než v té předchozí. „Teprve v druhé knize jde o groteskní způsob zobrazování, který je rovnocennou součástí **negroteskního** způsobu zobrazování (Cesta do světa) anebo přímo tvoří **základnu** celkové umělecké výstavby (Dlouhý, Široký, Bystrozraký; F. C. Ball)“ (Kožmín, 1968, s. 24, zvýraznil Z. K.). Ve všech třech povídkách se ale projevuje trochu jiný typ grotesknosti, přičemž grotesknost Cesty do světa se liší od ostatních dvou próz nejen kvantitativně, ale i svým zabarvením a funkcí.

Cesta do světa

U této povídky se upozorňuje na její souvislost s poslední, ideově vyostřenou prózou Amazonského proudu, Býti básníkem. Pokud se ale zaměřujeme na podoby grotesknosti, pak jistou paralelu najdeme spíše v prozaickém náčrtu Sbohem, Marie! Cesta do světa rozpracovává motiv cesty jako touhy po úniku do přívětivějšího světa, který dřívější próza naznačila. Na této cestě životem a světem čekají na dva hrdiny, Ervína a Jana, překážky v podobě různých strašlivých postav, které mají pro ně stejný význam, jako měla groteskní postava Marie pro Františka v próze Sbohem, Marie! Ohrožují jejich ušlechtilé myšlenky a vztahy a stahují je do přizemnosti. Hrdinové si ale navzdory všem těžkostem své cíle a touhy uchrání.

Postavy, které hrdiny ohrožují, mají podobu jakýchsi groteskních „oblud“. A zatímco v próze Sbohem, Marie! hrdina čelil jedině „obludě“, v Cestě do světa se postavy střetají

s novými a novými groteskními „monstry“ na různých místech cesty, a próza pak může připomínat středověké příběhy o putování světem. Není náhodou, že Ervín, snící o daleké cestě, si doma čte „cestopis, tak řečený Mandevilla“.

Rozdíl v obou prózách spočívá hlavně v tom, že zatímco v starší próze postava Marie nesla rysy obecně lidské grotesknosti (přízemnost, požívačnost, sprostota), „obludy“, se kterými se setkávají hrdinové Cesty do světa, jsou silně ideově zabarvené. Také protagonisté pouti nesou tento příznak: v próze Sbohem, Marie! ještě byla snivost obou mladíků snižována pomocí zgrotesknění: „Byli nemocni touto snivostí a vyhlíželi proto poněkud blbě. Nad Františkem vlála obloha hvězd spravedlivých a na veliký nos Jiřího padal odlesk báje.“ (Vančura, 1959, s. 45). V Cestě do světa oproti tomu jsou ušlechtilost hrdinů a jejich sny o jiném světě spíše adorovány.

Mám-li tedy od sebe rozlišit naznačené dva typy grotesknosti, pak se domnívám, že zatímco v próze Sbohem, Marie! se uplatňovala grotesknost univerzální, namířená na všechny a všechno, jak o tom mluví Bachtin, v próze Cesta do světa je grotesknost zaměřená jen na určité jevy. Chceme-li zde uplatnit model K. Boreckého, pak grotesknost první prózy by se na stupnici naivita – ironie – humor – absurdita blížila absurditě, pro kterou je charakteristický přesah subjekt-objektové polarizace a která se opírá o náhled absurdity světa (Borecký, 2000, s. 41). Próza Cesta do světa by potom splňovala popis platný pro ironický stupeň: „Ironie představuje vědomé zaměření na předmět nebo ve vyhocené formě proti předmětu, druhé osobě apod. (...) Je mi k smíchu druhý (druzí, nějaký předmět, situace), jsem schopen se vysmívat druhým, nikoliv však sobě“ (Borecký, 2000, s. 40).

Kontrastní rozložení postav – na jedné straně ušlechtilých „hrdinů“ a na druhé groteskních „oblud“ – ale funguje v obou prózách. Ke stejnému poznatku kontrastní výstavby Cesty do světa dospěl Z. Kožmín, který se ovšem zaměřil na jazykové prostředky:

„V kompoziční výstavbě Cesty do světa lze stanovit dvě jazykové roviny: první rovina se vyznačuje záměrnou stručností a jednoduchostí jazykových prostředků a má převážně konstatující funkci, kdežto druhá je členitě metaforická, až přetížená hromaděním detailů a má hlavně funkci hodnotící. První jazyková rovina nese hlavně dějovou linii,

druhá autorský komentář. Vlastním nositelem grotesknosti je rovina druhá, ovšem na pozadí roviny první“ (Kožmín, 1968, s. 25).

Na jejich iniciační cestě, která začíná útekem před tuhou rodičovskou „láskou“, pokračuje studii v Praze a cestou do Itálie, číhají na Ervína a Jeníka už zmiňované postavy-příšery. Jsou jimi zejména Ervínův otec a matka, strážmistr, který Ervína a Jeníka vyslýchá při útěku z domova, i lékař vyšetřující pohlavní nemoc jejich přítele Františka. Vystupuje tu i apokalyptická příšera příjichné smrti. Dalšími postavami-příšerami jsou profesori na Ervínově gymnáziu a také obchodník, který mladíky zaměstnává v italském městě. Všechny tyto postavy nesou výrazný groteskní příznak:

„Na druhý den profesor Tětek vykuliv oči jako pavián zadnici hnal se k Ervínovi, podoben strašnému hasiči, jenž stříká pohlcené doušky disciplinárního řádu. Weil nebyl statečný a třásl se, kdykoliv slyšel toho chrobáka mluvíti lidskou řečí. Vychlístnuv vše, co obsahoval dřez, v němž po léta kysaly zbytky klasických básníků, svalil se na Ervína hroze ho rozdrtili“ (Vančura, 1924, s. 36).

Nejvýraznější z dimenzí, které jsou v charakteristice postav sledovány, je tvar. Ervínův otec například představuje tvar deformovaný („nestvůrný zmetek, křivý po způsobu horské kleči“), matku zase vystihuje mokrost, měkkost, její tvar je amorfní, je hmotou neschopnou ničeho. Jak deformovaný tvar, tak beztvorost jsou opakem pevného tvaru a podle lidové představy, která spojuje vnitřní založení člověka s jeho vnější podobou, jsou i opakem pevného charakteru. U dalších postav se nepřítomnost pevného tvaru vyjadřuje metaforami tekutiny, hadru nebo uzlu („Beztvárná, hadrovitá tvář klátila se na tenkém krčku s nosem podobným uzlu.“). Dalšími motivy, v nichž se spojuje vnitřní zkaženost člověka s jeho tělesnou hnusotou, jsou obrazy zachycující jedovatost slov („zpod vousů špláchala slova jako sirné zřídlo“).

Jedním z účinných postupů groteskní obraznosti je také animalizace. Postavy matky, otce, profesorů ad. jsou ztotožňovány se starobylými groteskními zvířaty: krysou, prasetem či sviní, oslem, skopcem, králíkem, opicí. Znovu tato podobnost zasahuje jak podobu člověka,

zaměřujíc se často na obličej, tak jeho povahu („dvojklnný chvost lezl mu z nosu a černě řval, překřikuje vše, co v jeho tváři nebylo opičího“; „vřeštivá opičí bolest dmula mu zvrhlé srdce“). Stejná spojení lidského a zvířecího nacházíme například v Boschových vizích pekla, v nichž jsou zobrazena také napůl lidská zvířata jako prasata, ptáci, krysy, psi, ..., tedy bytosti spojované odedávna s lidskou groteskní podobou.

Jak jsem zmínila, groteskní charakteristiky postav v této próze jsou mnohem častěji smíšené s charakteristikami ideologicky vyostřenými, ke groteskní perspektivě se tak připojuje satirické hodnocení („Weil, tupý buržoaz, moula, jehož trávení je poněkud porušeno“). Proti měšťáctví, nesvobodě, přízemnosti, přetvářce a obecně nepevnému charakteru stojí ve výrazném kontrastu odhodlání, věrné přátelství, opravdovost, hrdost. Stejně jako v povídce Sbohem, Marie! ohrožovala groteskní postava ušlechtilé přátelství, jsou zde ohrožovány svobodomyšlnost a dobré vlastnosti dělníka. Vančura se tak příhodně chopil možností grotesknosti: „Vančurovo široké využití groteskního způsobu zobrazení úzce souvisí s novým ideovým cílem“ (Kožmín, 1968, s. 24). A příznačné je, že groteskními charakteristikami jsou obdařeny výlučně měšťácké beztvaré postavy.

Charakteristikou postav v próze Cesta do světa se zabývá i Z. Kožmín, který poznamenává, že charakteristika je zde „groteskně předimenzována“. Výraznou funkci tu má podle něj detail, jehož grotesknost je vždy jazykově zdůrazněna (Kožmín, 1968, s. 24-25). V pozdějším vydání povídky (1932) však Vančura „potlačoval nadměrné zdůrazňování detailů a odstraňoval přemíru grotesknosti“ (Kožmín, 1968, s. 27).

Groteskní příznak ale nenesou jen postavy povídky. Místy, která jsou groteskním „příšerám“ vlastní, jsou děsivé prostory, připomínající jakési pulsující organismy. Příznačný je například obraz hotelu Gent, zosobněného obžerství a zkaženosti. V něm musí pracovat mladý Jeník. Hotel je podobný bizarnímu stroji, jeho vnitřnosti jsou v popisu odkryty: potrubím proudí alkohol, výtah se bez ustání pohybuje. Popis také vyvolává představu pekla: „Sedm poschodí stálo nad sklepy plnými vína a kořalek a proud alkoholu stoupal potrubím po celém domě. Z podzemí do bílého dne zněly housle, třesk a řezavý jekot.“ Dalším podobně žijícím, pohyblivým prostorem je město Vídeň, to se ve svém popisu organicky smršťuje a nadýmá a útočí na chlapce různými zvuky a hluky. Tyto prostory jsou stejně nelítostné a

nečisté jako groteskní postavy, a znovu je třeba si všimnout, že groteskní momenty v jejich popisu se vážou na pohyb a zvuk.

Dlouhý, Široký, Bystrozraký

Samy postavy klasické pohádky o Dlouhém, Širokém a Bystrozrakém jsou svými dovednostmi natahovat se do výšky, rozpínat se do šířky a všechno prohlédnout bizarní. Schopnosti těchto tří postav, které si Vančura zvolil za protagonisty své prózy, mají společného jmenovatele: je jím proměna tvaru či překonávání vzdálenosti. Fantastická proměnlivost je pro tuto povídku obecně charakteristická. A. Hájková dokonce vidí její zdroj ve filmové grotesce: „Prudký pohyb, který zde deformuje každý výjev, připomíná spolu s bohatstvím prostředí prolínajících se navzájem spíše nežli sen ztřeštěnou filmovou grotesku, která byla patrně básnickovým inspiračním zdrojem i předměrem [sic!] parodie“ (Hájková, 1972, s. 19-20).

Podoba pohádky zde ale prochází posunem, který můžeme označit jednak za zmodernizování, jednak za parodizaci. Zaprvé dochází ke zmodernění ve smyslu poetického okouzlení technikou a barevností světa: například Dlouhý, který v klasické pohádce překonává vzdálenosti ohromnými kroky, se u Vančury příznačně proměňuje v aeroplán. Okouzleným poetickým pohledem se svět jeví jako skvělá pohádka, v níž je vše možné. Vzdálenosti se ztrácejí, skutečnost se mísí s básní či filmem, svět je jako zábavný gejzír skutečnosti, v němž se potkávají rozmanité věci a spojují se do barevného celku. Zadruhé dochází ke zmodernění pohádky ve smyslu proletářské myšlenky. V tomto směru se například proměňuje postava Širokého. Jeho síla už nespočívá v tom, že se dokáže nafouknout do neskutečné šířky, ale dokáže se místo toho proměnit v zástupy.

Další charakteristikou Vančurova pohádkového příběhu je parodizace. Povídka je jakousi parodií na pohádku, v níž královic za pomoci svých tří pomocníků hledá princeznu. Ve Vančurově textu místo královice hledá švec, milovník kina Ponrepo, a to ne princeznu, nýbrž zaběhnutého osla. Parodie patří k často využitým prostředkům povídky, je uměleckým prostředkem, díky němuž se do již známého kontextu zapojuje další kontext a stává se součástí vyprávěného světa.

Podobně i v jiných prvcích funguje postup, kdy se do již známého kontextu zasazuje vzdálený, nečekaný element a stává se součástí vyprávěného světa. Próza se tak rozvíjí jako fantastický gejsír skutečností⁸. Zmíněné vpadání vzdálených prvků se uplatňuje i na úrovni metafor: například v epizodě, která vypráví o jízdě Prahou na oslátku, hrdina potkává ženu a muže a žena je zničehonic přirovnána k černé holince. V jiném případě se spojuje vysoké a nízké: „Každý muž má na svém těle znaky práce: pekař křivé nohy, spasitel rány, buržoa břicho.“ Absence hierarchie či bizarní nenáležitost prvků pak vyvolává smích, jenž má velmi blízko smíchu typickému pro grotesknost. Jev pouze abnormální se může přehoupnout v jev groteskní v okamžiku, kdy abnormálníta přesáhne určitou míru. Rozeznat ale, kdy se jev už zlomil do grotesknosti a kdy se jí jen blíží, je těžko možné, a podle mého názoru to ani nemá opodstatnění.

Zatímco v próze Cesta do světa bylo poměrně snadné určit groteskní elementy, které se soustředily hlavně v charakteristikách určitých postav, zde je rozlišení groteskních prvků mnohem obtížnější. Nemohu úplně souhlasit se Z. Kožmínem, který se domnívá, že v povídce Dlouhý, Široký, Bystrozraký (stejně jako v následující povídce F. C. Ball) tvoří groteskní způsob zobrazování základnu celkové umělecké výstavby (Kožmín, 1968, s. 24). Považuji povídku spíš za hříčku, v níž se groteskní vidění uplatňuje jako součást určitého pohledu na svět jako zábavné kolotání skutečnosti, v kterém se slučují vzdálené věci do jednoho barevného celku. Pokud mám stanovit, co považuji za základnu umělecké výstavby této prózy, pak jsou jí prvky, které můžeme označit za fantaskně nenáležité či abnormální, které se blíží povaze grotesknosti. Součástí takového celku prostředků je například personifikace, již zmíněné spojování nenáležitých prvků v aktualizované metafoře či pomocí parodie apod. Například přirovnání „tvoje hlava je napěchována viděním jako žalud dubem“ už překračuje meze abnormálnosti a přehoupává se do grotesky, podobně můžeme uvažovat i o následující parodii na americké detektivy: „Ve vlasti slavných detektivů počínejme si specificky; hledáme-li, hledejme jako Američané. Ty, Františku Dlouhý, snaž se vypadati jako menší obtloustlý muž. Bystrozrakému radím, aby dělal slepce, a tobě, Havraní Křídlo, nezbývá než zalepiti svůj [černý] vous a považovati sebe sama za plavého“ (Vančura, 1924, s. 55).

⁸ Kožmín nazývá druhý Vančurův soubor próz „obrazem bláznivého životního mumraje“ (Kožmín, 1968, s. 24).

Zajímavé je, co v souvislosti s touto prózou za groteskní považujeme. Ve svém pojetí jsem označila za groteskní ty prvky, které překračují meze fantaskní nenáležitosti či abnormality. Stejně ale vymezuje grotesknost i Z. Kožmín, který užívá následující definici: „Groteskností podle J. Boreva budeme rozumět nejvyšší stupeň záměrného zveličování, jež překračuje hranice pravděpodobnosti a neobejde se bez fantastičnosti ani bez jisté symboličnosti“ (Kožmín, 1968, s. 24). Pozoruhodné na této definici je, že se v ní nevyskytuje požadavek střetu smíchového pólu s nesmíchovým, a už vůbec se zde neuvažuje o děsu či zhnusení.

F. C. Ball

Třetí povídka souboru se vyznačuje snad ještě divočejším humorem a fantazií, a oproti Dlouhému, Širokému, Bystrozrakému tu navíc přibývá satirický tón. Povahu satirických narážek v této próze objasňuje A. Hájková. Hájková nesouhlasí s názorem J. Mukařovského, který prózu chápe jako satiru na poměry v české kultuře ve 20. letech a zejména na odtrženost tehdejší inteligence od života, a naproti tomu zdůrazňuje univerzální povahu smíchu v próze F. C. Ball. Dokazuje, že výsměch zde je „oboustranný, bez oné vyhraněné pozice, která je zárukou patosu satiry. (...) základem postoje k světu je všeobjímající smích, nevážnost k uznávaným hodnotám starého světa přesahujícím do popřevratové doby, nevážnost pohledu jakoby podroušeného, osvobozeného od všech dogmat, renesančně rozmarného, ale udržujícího si jistou distanci i vůči všeobjímajícímu rozmaru“ (Hájková, 1972, s. 18). Divoká satira této prózy se tak diametrálně liší od satiry Cesty do města.

Povídka je ze všech tří próz sbírky nejkomičtější. „Byla-li v Cestě do světa komická stránka zcela v pozadí a byla-li v Dlouhém, Širokém, Bystrozrakém v rovnováze s rovinou nekomickou, vážnou, je v třetí povídce nazvané F. C. Ball dominantou“ (Kožmín, 1968, s. 29). Vyprávění o bizarním fotbalovém mužstvu složeném z městských intelektuálů jako by se rozvíjelo jen proto, aby autor mohl rozehrávat další komické situace a uplatňovat jazykovou komiku („Ale ty neřvi, ó dítě, jsi vlhká jako ropucha a vyvrátíš si nos!“).

Můžeme říci, že grotesknost v povídce F. C. Ball vystupuje obdobně jako v povídce předchozí, jako součást specifického pohledu na svět, který je vyjadřován pomocí prostředků, které se blíží grotesknosti. Tíhnutí k ironii a parodii, ke střetu, expresi, hyperbole, divoké

proměně, nenáležitosti, abnormální metafoře, paradoxu, ..., jsou dalšími prvky, které tuto jednotu blízkou grotesknosti tvoří.

3.2.3 Grotesknost Vančurových próz

V závěrečné poznámce o roli grotesknosti ve zmíněných prózách se znovu vracím k postřehu J. Mukařovského o hodnotícím rázu Vančurova slohu: „Každá skutečnost, o které se mluví, každá osoba, každá věc, každý příběh vrývají se do čtenářovy mysli tím, jak je vypravěč hodnotí“ (Mukařovský, 1959, s. 173). Vypravěč, který má obrovský, vášnivý zájem o lidi a svět, nenechává nic neutrální a nepovšimnuté, vše je poznamenáno jeho vztahem k věci. V centru jeho zaujatého pohledu se objevují postavy velmi výrazné ve své člověčí přirozenosti. Vybaví se nám tělesní Vančurovi chrapouni, ožralové a hulváti, postavy vášnivé a výrazné – například i svou nicotností (matka Ervína). A s tímto rysem Vančurových postav – s jejich životní vášnivostí, můžu-li to tak nazvat – souvisí úzce i rys grotesknosti, který některé tyto postavy nesou.

Grotesknost Vančurových próz je spíš než umělecký prostředek specifický pohled na svět a zvláště na člověka. Všeobjímající grotesknost, kterou myslím mohu přirovnat ke grotesknosti, jak o ní mluvil Bachtin, je zde součástí autorského vidění skutečnosti. Vančurův způsob vidění a zobrazení, jenž se odklání od běžné perspektivy, má ke grotesknosti velmi blízko, protože groteska je vždy vyhrocený způsob vidění věcí.

3.3 Lev Blatný

3.3.1 Povídky v kostkách

Povídky v kostkách (1925) jsou souborem drobných próz, které různými způsoby zachycují téma obžaloby přísné a necitelné společnosti. Rozmanitost se týká kompozice i emočního ladění próz: od zárodků příběhů sentimentálního wolkrovského ladění, přes

folklorně stylizované momentky, až po bláznivé grotesky. Pokud B. Václavek oceňuje „dvě tři prózy, které jsou vytvořeny konstruující fantazií“ a které se podle něj vyznačují až dadaistickým jasem (Václavek, 1928, s. 77), má jistě na mysli právě posledně jmenované grotesky. V následující analýze se soustředím na prózy *Opilci* a *Duševní zatížení a sladký normál*, přestože i v některých dalších prózách bychom mohli uvažovat o groteskních momentech (např. v próze *Úřední spis*).

V obou případech se jedná o prózy s oslabenou epičností, jak na to upozorňuje i Václavek: „Dějová osnova prózy je tu zcela uvolněna“ (Václavek, 1928, s. 77). Elementární dějovost v nich je však zajištěna pomocí motivu putování. Platí ale, že hrdinové nepodnikají cestu s nějakým cílem (a nejde o epický příběh s vyvrcholením), ale putují proto, že není zbylí. Cesty nebo výboje, které hrdinové podnikají, také většinou končí už ve svém zárodku (povídka *Úřední spis*, *Rozvrzaná židle* a *circus*). Impulsem k putování v groteskních prózách je pak vždy hrdinova zkušenost, že je něčím přeplněný, že stav vzrušení a nenormálnosti je tak veliký, že nelze setrvat na navyklém místě. Například v povídce *Duševní zatížení a sladký normál* hrdina putuje od jednoho bizarního doktora ke druhému, protože u sebe objevil fantastickou chorobu, jejímž příznakem je psaní těsnopisných značek palcem u nohy. Nehorázné přehánění a parodie se stupňují až do chvíle, kdy se hrdina nečekaně a bez pomoci doktorů uzdraví.

Jestliže v předešlé povídce se hrdina snažil vyrovnat s nemocí, pak v povídce *Opilci* se hlavní postavy potýkají se stavem duševní excitace, který nazývají opilostí a kterému nerozumí. Próza je vybudována jako umělý konstrukt na velmi výrazné opozici dvou pólů, které prozatím označím jako chaos a řád (a v próze proti sobě stojí jako *Rozkoš* a *Rozjímání*). Tak složitý celek, jakým je život či svět, je rozvržen schematicky do obrazu města, přesněji do dvou stran ulice – na levé je *Rozkoš*, na pravé *Rozjímání*. Levou, na níž stojí „opilci“, vystihují tyto pojmy: hlasitost, veselí, přítomnost těla, výrazné tváře, noc, nevědomé, volnost, pohyb, bratrství. Pro pravou naopak platí: ticho (šepot), smutné, obludy bez těla, bez tváře, den⁹, rozumové, rovnováha (železné pouto), neláska. Obludami z pravé strany jsou misionář a

⁹ Silná konstruovanost popisované opozice je usvědčena tehdy, když se objeví v konstrukci trhliny. Nekonzistentní je například začlenění opozice světlo – tma (den – noc). Zatímco rej opilců se odehrává v noci, den je vyhrazen racionalitě misionáře a strážníků. Rozporně s tím je však levá strana ulice patřící opilcům popisována jako osvětlená, a pravá strana se skrývá ve tmě.

strážníci, ochránci řádu a přísnosti. Tento obraz spočívá na zhmotnění, zkonkrétnění abstraktního a vnitřního. A platí, že groteskní vřava stojí na levé straně, že je tedy charakteristická pro životní pocit veselosti a živosti.

Zpočátku próza zachycuje „opilost“ postavy Františka Sedláka, postupně se k němu ale přidávají další „opilí“ a tvoří groteskní obraz nočního reje:

„Vřava rozšklebených otvorů otřásla náměstím, ve světle a stínu poletovaly kousky údů, pitvorné třeštění podivných tanců oslavovalo vše, čemu nerozuměli a co tedy potřeli. Hej, bratře opilý! Každý je opilý – jinak opilý. Necítíte, že neseme zemi na svých nohou? Poznáváte, že jsme prorazili nebesa jako papírový strop a naše hlavy prolezly tímto komickým otvorem, aby se nyní vrtěly nad střechou jako hlavy děcek, které vyplazují jazyk?“ (Blatný, 1925, s. 65).

Ve vrcholném sugestivním obrazu se dav „opilých“ mění v jedinou monumentální groteskní bytost, která se v jakémsi mytickém boji postaví proti misionáři (či proti řádu a přísnosti obecně).

„Zástup opilců slil se ve dvě řady vyceněných zubů, ruce se vymrštily a ukovaly ve dvě chapadla, nohy se rozkročily a opřely o zemi jako dvě kládovité nohy zápasníka –, a v tom okamžiku seděl na hlavě této opilé nestvůry František jako furiantská čepička a na čepičce Marie jako zvoneček“ (Blatný, 1925, s. 66).

Nyní se soustředíme na to, které prvky grotesknost podporují. Typické například je, že abstraktní pojmy v groteskním výjevu ožívají či dokonce dostávají tělo (životní pocit veselosti a volnosti se stává kolosální postavou). Také neživé věci jako domy a kostel ožívají a groteskně se kymácí. Kromě oživení neživého je charakteristickým groteskním prostředkem změna tvaru věcí, zvláště rozpínání hmoty až do obrovské velikosti. Nejen v citovaných úryvcích, ale také například v povídce Úřední spis tvoří pnutí hmoty groteskní obraz: „Zmizelo všechno, pouze úřední spis, který držel v ruce, protáhl se a rostl, rostl, až pokryl celý stůl, přes stůl se natáhl ke dveřím i k oknu...“ (Blatný, 1928, s. 56). A s odplýváním

úředníková záchvatu životní energie se spis, jenž dokáže vše zachytit a zpracovat, v této próze znovu zmenšuje: „Úřední akt se odchlípoval zvolna od dveří i od oken...“ (Blatný, 1928, s. 57). Se změnou tvaru či rozčleněním celistvého tvaru na jednotlivé části („poletovaly kousky údů“) typicky souvisí i divoký pohyb, tanec, ..., prvky, které jsem už v předchozích analýzách v souvislosti s groteskností konstatovala.

V citovaných obrazech se dále setkáváme s rysem vzájemnosti či převrácení („zmítáme světem a svět zmítá námi“; „neseme zemi na svých nohou“). A konečně i motiv šaškovské čepičky zvyšuje výraznost groteskního výjevu – vystupuje zde jako drobný, legrační prvek v opozici k postavě děsivé monumentální nestvůry. Tento groteskní prostředek využívá jednak deminutiv a jednak momentu překvapení k vytvoření děsivo-směšné rozpornosti.

Grotesknost má v Blatného Povídkách v kostkách dosti jasné postavení. Provází životní pocit veselosti, volnosti, překypující vitality a stojí na opačném pólu než přísnost, rovnováha, rozumovost, bezcitnost řádu. Postavy povídek se do stavu veselé exaltace (který je záležitostí podvědomí) dostávají ve chvíli, kdy už nelze vydržet vnitřní tlak a je nutné veselí ventilovat: tak úředník v povídce Úřední spis dychtivě diktuje písaře do stroje radost, kterou je přeplněný. Groteskní veselí je čisté a nemá jiný cíl než právě intenzitu veselí.

Všechny tyto charakteristiky, k nimž je ještě třeba přidat sdružující funkci veselí, která se výrazně projevila v Opilcích, vystihují nejen Blatného groteskní prózy, ale jsou zároveň charakteristikami moderního humoru, jež podává K. Teige ve své knize Svět, který se směje (viz v poslední kapitole). Proto tedy bylo možné v úvodu souhlasit s názorem B. Václavka. Právě charakter zachyceného životního pocitu jakožto groteskního bezúčelného veselí spojuje tyto Blatného povídky s životním pocitem, který Teige nazývá moderní humor či hyperdada.

Je však nutné připomenout, že Václavek připodobňuje Blatného „dvě tři prósy“ poetistům jen do určité míry: „Těmito prósamí až dadaistického jasu blíží se Blatný velmi mladé generaci (...) třebas dbá úzkostlivě na to, aby neopustil ‚domácí‘ půdy, řeči, barvy, příchuti, projevuje tak nepochopitelně tvrdošijně maloměšťáckou ideologii“ (Václavek, 1928, s. 77). Václavek zřejmě v této poznámce naráží na některé prvky, v nichž z Blatného karnevalové radosti prosvítá expresionistická prudká obžaloba společnosti, taková, jaká se uplatňuje ve většině Povídek v kostkách.

Nejlépe se rozdíl mezi groteskním životním pocitem a vážnou obžalobou ozřejmí při porovnání dvou úryvků, zachycujících totožný motiv, motiv sebevraždy. V próze Opilci je sebevražda chápána jako jeden ze způsobů, jak uniknout poutům řádu (druhou možností je právě únik do groteskního opileckého reje). Motiv sebevraždy pak je možné zachytit v groteskním zkreslení, jako je tomu v následujícím úryvku, v němž věž kostela poťouchle volá na oživlé domy, aby jí podaly dva rozradostněné lidi: „Já bych ráda viděla, jak budou skákat s mého nejvyššího bodu. To by byla pro vás podívaná, až by se vám rozplácli u nohou – i s tím pitvorným smíchem“ (Blatný, 1925, s. 62). Naprosto odlišná je vážnost zobrazení sebevraždy v závěru povídky, kdy je hrdina zatčen za rušení řádu: „Když ho zavřeli, zasmál se řka, že mu nyní stačí třeba klika na okně. A potom se na ní oběsil“ (Blatný, 1925, s. 68). V této pasáži se Blatný z bezúčelné radosti a z grotesky vymyká.

3.4 Jiří Mařánek

3.4.1 Amazonka a břichomluvec

Pokud Jiří Mařánek označuje soubor dvou svých próz Amazonka a břichomluvec (1928) podtitulem „dvě grotesky“, může to napovídat o jeho (či o dobovém) vnímání žánru grotesky. V prózách Zazdřená amazonka a Břichomluvec v Okarině groteska znamená rozhodně pól komický a je synonymem bizarnosti vyhnané až do krajnosti. Analýza se v případě Mařánkových próz příznačně bude zabývat spíše vnější podobou grotesky.

Obdobné v obou jmenovaných prózách, a také v příběhu Utrpení pětihranného Boba (1926), je spojení grotesknosti se satirou a shodný je také princip střetu, na němž autor prózy buduje. Tento střet vzniká při přemístění postavy do extrémně odlišného světa. V setkání dvou kontrastních světů, v nichž platí zcela odlišné zvyky a mravy, se ještě více zvyrazňují rozdíly mezi nimi, a vzniká tak příležitost pro kritiku společenských nepravostí. Kompozice tohoto typu (kterou využívají například Gulliverovy cesty J. Swifta) se vyznačuje charakteristickou skladbou epizod, které jsou kladeny souřadně za sebe. Kauzální spojení těchto epizod je oslabené a jednotlivé příhody představují vždy jakousi variaci základního

schématu. Příběh se nerozvíjí podle zákonů nutného dění, ale jde spíše o náhody. V každé epizodě se poutník ocitá v jiné oblasti, což autorovi dovoluje kriticky se zaměřit na různé sféry lidské společnosti.

Všechny popsané kompoziční rysy souvisí s bezsyžetovostí avantgardní humoristické prózy, jak upozorňuje A. Hájková. Jednou z podob bezsyžetovosti je „nahrazení vžitých syžetových typů humoristické prózy s jejich maximální závislostí na realitě nebo na autorské konstrukci syžetem co nejnápadněji nereálným, nepravděpodobným... Jinou variantou je použití některého průzračného syžetového schématu, např. prózy 18. století, schématu putování...“ (Hájková, 1972, s. 8).

Břichomluvec v Okarině

Charakter groteskních prvků v Mařánkově próze se dobře odhalí při sledování prózy Břichomluvec v Okarině. Autor v ní pro společenskou kritiku využívá groteskní či bizarní postavy břichomluvce Toma, který se ocitá přispěním zběsilé náhody na ostrově Okarina. Díky svým schopnostem dává Tom promluvit zvířatům nebo předmětům, a odkrývá přitom různé nepatřičnosti, které se na ostrově dějí. Kritická teze je potom ilustrována v jednotlivých epizodách (v zoologické zahradě, na politickém shromáždění, v továrně, ...), a příběh se rozvíjí v kruzích do té doby, než se vyčerpají všechny možnosti Tomova břichomluvectví pro účely satiry. Úskalí grotesknosti v Mařánkových prózách tkví v tom, že satira se často zhoupne do hodnotově rigidního moralizování, které se s groteskou neslučuje. V následujícím případě Tom mluví místo opice:

„Rahu uhryzl kus kyselého jablka a řekl: ‚Lituji, vážení vážení, že vám chybí smysl pro groteskní škleb. Splakali byste. Dívám se na vás mřížemi jako vy na mne. Nevím, jste-li v kleci pro podívanou vy, či já. Opičím se poctivě, vy nepoctivě. O to jste horší nebo směšnější. Hrajete si na kinohvězdy, na diplomaty (...) Udělali jste mi nejhorší: Zbavili jste mne svobody. Tím svobodnější je můj projev. Ničeho od vás nechci, ničeho neočekávám. Vděčte jen mojí letoře, že si tragiku lámu do ironické grotesky“
(Mařánek, 1928, s. 50).

V citovaném úryvku se groteskní škleb dokonce tematizuje, je ale zřejmé, že svoboda a lehkost grotesky je tu jen proklamovaná. Próza Břichomluvec v Okarině zahrnuje dva takřka protikladné mody: groteskou a hříčkou příběh začíná (zběsilá je zejména epizoda o tom, jak se Tom dostal na ostrov), vzápětí se ale příběh láme do jednostranné vážnosti, v níž se jasně odděluje dobré a špatné. „Na rozdíl od satirika autor grotesky nezkoumá a nepoučuje v termínech dobrého a špatného nebo pravdivého a lživého, ani se nepokouší mezi nimi rozlišovat“ (Thomson, 1972, s. 42). Groteska je pravým opakem morální rigidity a poučování. Rozdílnost těchto dvou poloh v Mařánkově próze je obrovská, také proto, že hravost prvních kapitol je tak výrazná a divoká.

Už titul prózy Břichomluvec v Okarině (psáno majuskulemi) je hříčkou či mystifikací, která je ještě podpořena v první kapitole, když vypravěč cituje z Ottova slovníku definici okariny jakožto hudebního nástroje, a následně popře, že se v knize bude jednat o okarinu jako hudební nástroj. Vypravěč tak zakládá čtenářské očekávání, že budeme číst hravý příběh, představuje se nám jako někdo, kdo má k vyprávěným událostem odstup. Spíše než by vyprávěl autenticky, upozorňuje na utvořenost příběhu, například právě citací slovníkového hesla nebo výčtem (jenž po citaci následuje):

„To bylo nutno předeslati proto,

1. že se v této knize nejedná o okarině z hlíny v podobě ptačího trupu

2. o okarině s otvory, jimiž možno vyluzovati různé tóny“ (Mařánek, 1928, s. 45).

Ještě divočejší hříčkou je pak druhá kapitola. Bizarnost či grotesknost tu vyplývá ze zrychleného vyprávění příběhu, v němž jsou jednotlivé události provázané zběsilými náhodami:

„Bylo to tak: Topič na lodi ‚Fernand Cortez‘ se opil. Přetopil kotel. Kotel explodoval. Topič byl vymrštěn do výše. Spadl do tlamy zívajícího vorvaně. Vorvaň pošel za příznaků prudké otravy alkoholem. Výbuch vysoko vzdul mořské vlny. Vlny pátkovaly mrtvolu vorvaně jako tenisový míč, až ji dopravily na neznámou pevninu (...“ (Mařánek, 1928, s. 46).

Spád událostí, nenadálé proměny a také povaha náhod-zázračných koincidencí¹⁰, které hrdinu potkávají, připomínají Mařánkovu inspiraci ve filmové grotesce. Kompozičně výrazná pasáž tohoto druhu je ale v próze jediná, což je pro další uvažování o charakteru této Mařánkovy grotesky důležité poznamenat.

Úvodní hravá groteska, jak už jsem poznamenala, postupně mizí, a je přebita jednoznačnou, nevraživou satirou¹¹. Vysvětlení tohoto „zalomení ve způsobu vypravěčovy řeči“ nabízí studie V. Papouška (Papoušek, 2007). Autor si zmíněné stylové proměny sice všimá v jiné Mařánkově próze, v próze *Výstřel na slepo*, avšak domnívám se, že stejně tak jeho výroky platí i pro prózu *Břichomluvec v Okarině*: „Čtenář z diskursu poetistické hravosti přepadne náhle a nepřipraven přes hranu vypravěčského smutku a tragiky“ (Papoušek, 2007, s. 88). „Celý Mařánkuv text se ke konci stále více zahušťuje různými úvahovými glosami, smutkem a vážností na úkor původní groteskosti a hravosti. Čím více je krátkodechý vypravěč unaven, tím méně má náladu žertovat“ (Papoušek, 2007, s. 89). Papoušek pak vysvětluje tuto dvojakost modu řeči tím, že Mařánkovi poetistická stylizace nebyla vlastní. Výstižný je také postřeh, že ačkoli Mařánkova vypravěče okouzlují poetika velkoměstských gest a moderní postoj ke světu jako hédonistické přítomnosti a věčné hře, je zakotvený v malých podmínkách (i když je kritizuje) a pocítuje vlastní situovanost v dějinách. „Nový kabát prostě nesedí. Všechna exotika i bonvivánská elegance se ukáže být vzdáleným horizontem snů, přání a tužeb, zatímco skutečností příběhu je maloměstská všednost, kterou vypravěč důvěrně zná“ (Papoušek, 2007, s. 90). Podle V. Papouška se Mařánkova próza snaží uplatnit svůdnou poetistickou motiviku a estetiku, která však k autorovi přichází zvenčí: „Jako by expresivní citovost byla překryta novým módním šatem poetistického střihu, který má skrýt literární příbuznost s takovým Lvem Blatným či dalšími autory z okruhu brněnských expresionistů“ (Papoušek, 2007, s. 89). Rozpornost groteskní lehkosti a vyhraněné

¹⁰ P. Král popisuje působení náhody ve filmové grotesce následovně: „Často si náhoda hraje s komikem tak nehorázně, že se mění v čistou absurditu – a redukuje situaci lidského hrdiny na roli věčné oběti. (...) Většinou si nicméně náhoda podrobí komika jen proto, aby mu lépe sloužila. Všemocné božstvo, kterým náhoda je, se nejradši předvádí v roli anděla strážného. Ať Keaton ve *Frigovi mezi Indiány* sletí ze sebevyšší skály, dopadne vždy na jediný strom – nebo na jediného chodce – v jinak pusté krajině, který jeho pád ztlumí“ (Král, 1998, s. 64).

¹¹ Znovu se tu připomíná opozice světa volné fantazie a světa Jediné myšlenky, o níž přemýšlela předmluva Mahenova Měsíce.

jednoznačné satiry v povídce Břichomluvec v Okarině je enormní, takže se opravdu můžeme domnívat, že groteskní prvky se autor snažil uplatnit bez většího zájmu o jejich pravou povahu. Mohli bychom říci, že Mařánek dobře kopíruje postupy poetistické grotesky, ale nepřijímá přitom povahu poetistické grotesknosti jakožto grotesknosti žité.

Zazděná amazonka

Mnohem volnější atmosféru má Mařánkova hříčka Zazděná amazonka, kterou můžeme na rozdíl od předešlé prózy bez pochyb za grotesku či humoresku označit. Liší se tím, že divoká, bezstarostná a bezúčelná fantazie tu hraje hlavní roli, zatímco satira a ironie nemají křečovitě vážný charakter.

Zápletka této prózy je znovu velmi prostá: odvážná a svobodomyslná míšenka Iris (amazonka) se řízením náhody dostane do bizarního, přehnaně ctnostného města a my sledujeme konfrontaci těchto dvou odlišných světů. (S podobnou konstrukcí se setkáme v prózách J. Weisse, jejichž protagonisté jsou také postaveni do střetu s cizím jevem, a příběh sleduje, jak se zachovají.)

Dějová linie v Mařánkově próze ale nemá, jak už jsem naznačila, velkou důležitost. Například v závěru amazončina příběhu vypravěč dokazuje, jak je rozvíjení příběhu lhostejné, a to i v tak důležité pasáži, jakou je jeho vyvrcholení: „Je tedy nutno obrátiti punčochu naruby a skončiti tragicky. Třeba takto: ...“ (Mařánek, 1928, s. 38).

Vypravěč v citované pasáži využívá specifického způsobu zcižování příběhu, když navrhuje možné podoby jeho dalšího vývoje. Popsaný postup, kdy vypravěč navrhuje různá „kdyby“, mu pak poskytuje dostatek prostoru pro vyprávění dalších a dalších nepravděpodobných událostí, dovoluje mu vyprávět takřka cokoli. Zvýrazňování umělosti příběhu, jak už jsem na ně upozornila v předchozí analýze, je charakteristickým znakem Mařánkovy prózy. Vyprávěné události se ve vypravěčově podání dějí proto, aby se příběh mohl určitým způsobem rozvíjet: „Ze sluje vyřítil se však proti ní tygr, jenž by jí byl jistě rozsápal, kdyby tím byl předčasně neukončil další vypravování o Iridině osudu“ (Mařánek, 1928, s. 28). Příběh tedy není závislý na realitě, ale realita na příběhu.

Literární utvořenost se projevuje i v množství hříček, které pracují s literárními klišé, zvláště s pokleslým žánrem. Příznačné ale je, že autor určité jevy jak paroduje, tak sám

používá. Hraje se například s klišé dobrodružných příběhů – s motivem umírajícího hrdiny, který prozrazuje v okamžiku smrti své životní tajemství nebo se paroduje typická řeč dobrodružných příběhů: „Hrůzo! (volají romanopisci v takových případech)“ (Mařánek, 1928, s. 39). I samotné názvy próz *Zazděná amazonka* a *Břichomluvec* v *Okarině* připomínají exkluzivitu tajemných či dobrodružných románů a zálibu v exotičnosti.

Jednou z oblastí, z nichž Mařánek (a také V. Vančura) čerpá, jsou zobrazovací prostředky filmu, jak na to upozorňuje E. Strohsová: „Ve stopách amerických filmových grotesek, detektivek a dobrodružných filmů autor lehce fabuluje své fantastické příběhy, kompozičně založené na filmovém střídání obrazů, nápadů a scén...“ (Strohsová, 1995, s. 235). Autor zmíněných prvků nejen využívá, ale dovádí je až do absurdních rozměrů, a tak je vlastně paroduje. Happy end, v němž se vypráví, jak Iris zachránil kapitán lodi režiséra Douglasa Fairbankse¹² a oženil se s ní, se uzavírá zběsile zrychleným sledem událostí. Znovu se tu rezignuje na racionalitu a kauzalitu.

„Zařídili si burské oříšky, a děti ve velkém, načež se dali rozvést.

Od té doby byla Iris postupně provdána za vévodu, číšníka, starokatolického biskupa, generála, kominíka, maharadžu, klavírního virtuosa, ministra, básníka, atleta, hrdinného tenora, vlasového championa (...)

Záhy poté onemocněla spalničkami, načež si koupila čtyřsedadlovou Renaultku“
(Mařánek, 1928, s. 40).

Stejně jako próza *Břichomluvec* v *Okarině* je i *Zazděná amazonka* satirou. Nejvíce se kritický výsměch soustředí v líčení zvyků bigotního městečka. Pomocí průhledné alegorie je kritizována pokrytecká ctnost soudobých maloměšťáků. Nejde ale o satiru jednostrannou, jak jsem naznačila, autor se směje i dobrodruhům a „hrdinům“ („tygr mi nosí pantofle“) a trefuje se i do samotného příběhu. Silně přitom využívá hyperboly a jejího stupňování až do zběsilé absurdity (vypráví se, že pro podpoření bigotní nauky, že děti nosí čáp, nechali představení města kroužit nad střechami čápy s vycpanými fantomy nemluvnat). Hyperbolizace bigotnosti

¹² Douglas Fairbanks byl hvězdou dobrodružných filmů 20. let, slavným americkým hercem a režisérem.

městečka je neustále stupňována a tam, kde se překračuje mez normálnosti zpodobení, se zhoupává do grotesknosti.

3.5 Jan Weiss

3.5.1 Zrcadlo, které se opožďuje

Grotesknost v prózách souboru *Zrcadlo, které se opožďuje* (1927), vyplývá ze setkání reality s fantastickým světem. Weiss staví prózy jako jakési pokusné prostory, v nichž nechává své maloměšťácké „hrdiny“ přijít do střetu s tajemným, fantastickým jevem nebo vstoupit do fantaskního světa, a sleduje, jak se v konfrontaci s nimi zachovají.

Mezi takové nezvyklé situace patří proměna v kachnu (*Pan Kvasnička a jeho sen*), výhra v loterii (*Dobrodružství*), setkání s dvouhlavou ženou (*Bianka Braselli, dáma se dvěma hlavami*) nebo pohled do zrcadla, které vrací obraz zpožděně (*Zrcadlo, které se opožďuje*). Právě v setkání s tajemnými jevy, na rozhraní snu a bdění (*prózy Bianka Braselli, dáma se dvěma hlavami; Pan Kvasnička a jeho sen; apod.*), či na přechodu filmu a reality (*Rádio – růže – ruka*) dochází k střetnutí reálného a fantastického a k rozostření jejich hranic.

Ze skutečnosti, že prózy mají charakter „sociálních experimentů“ vyplývá, že jde o zápletky více či méně vykonstruované, v nichž tajemný prvek hraje úlohu katalyzátoru a je (poté, co zasáhne do světa postav) odkryt či jinak odstraněn. Například dvojhlová *Bianka Braselli* je v závěru odhalena jako podfuk vytvořený důmyslným odrazem zrcadla. Stejný fenomén popisuje P. Janoušek v kompozici expresionistického groteskního dramatu (*Janoušek, 1987*). Nazývá toto uspořádání kruhovou kompozicí a popisuje jej jako jeden ze způsobů, s jehož pomocí autoři expresionistických grotesek dosahují alespoň minimálního pohybu uvnitř dramatu. Nedostatek vnitřního pohybu modelované reality v grotesce pak Janoušek vysvětluje tím, že groteskní drama je demonstrací jednoznačného pojetí světa, demonstrací záporného postoje k soudobé společnosti, a tedy „nevnímá a nemodeluje realitu v jejím dialektickém pohybu, ale jako statický stav. (...) A protože modelovaná realita není v grotesce expresionismu vnímána jako sama o sobě dynamická, není zpravidla ani možné,

aby se do takovéto situace dostala svým vnitřním pohybem, přirozenou logikou, a autorovi nezbyvá než žádanou situaci navodit víceméně zásahem ‚zvenčí‘. Jakmile však vlastní příčina tohoto narušení ztratí své dramatické opodstatnění, neboť autor už řekl vše, co chtěl, často okamžitě zmizí i prostředek, jímž byl vnější zásah proveden a drama může snadno skončit“ (Janoušek, 1987, s. 115). Ke kompozičním postupům, které má dobová groteskní próza společné s expresionistickou dramatickou groteskou, se ještě vrátím v poslední kapitole.

Weissovu grotesknost, která souvisí se zmatením hranic reality a fantastiky, můžeme promýšlet v souvislosti s Kayserovým pojetím groteskního světa jako světa odcizeného. Odcizení je u Kaysera popisováno jako situace, kdy se náš bezpečně známý svět náhle proměňuje zásahem nějaké neznámé, nevysvětlitelné síly, a my „cítíme, že bychom nebyli schopni v tomto změněném světě žít“ (Kayser, 1981, s. 185). Weissův odcizený svět však žádný existenciální děs z neuchopitelného nepůsobí. Původ cizorodých elementů se v jeho podání nakonec většinou vysvětlí (velmi často se tajemné události připíší na vrub snu).

Pan Kvasnička a jeho sen

Specifika míšení sféry reálného a fantastického se zřetelně vyjevuje v povídce Pan Kvasnička a jeho sen, v níž se hravým způsobem otevírá téma ztráty vlastní identity a otázka dvojnictví. Hlavní postava, maloměšťák pan Kvasnička, žije v obyčejném světě, jehož reálnost je v úvodním popisu ještě podpořena přesnou časoprostorovou lokalizací:

„Pan Kvasnička, majitel třípatrového činžáku číslo 279 ležel večer dne 9. března 1926 ve své posteli pod lampou. Spokojeně zažíval druhou půlku kachny, snědenou k večeři, a četl podivuhodný román, který se jmenoval: ‚Kirké‘“ (Weiss, 1927, s. 97).

Z tohoto reálného, dobře známého světa se pan Kvasnička náhle dostává do fantaskního světa snu. Je v něm proměněn v kachnu, odnesen do ústavu pro choromyslná zvířata a následně se setká se svým lidským dvojníkem. Takový sen by mohl být pouze bizarní nebo směšný, protože by šlo o uzavřený fantastický svět. Kvasničkův sen ale určité znepokojení vyvolává, a to v souvislosti s tím, že hodnocení událostí, které pan Kvasnička uplatňuje ve světě fantasmagorického snu, je totožné s jeho hodnocením událostí v reálném světě. Působí

znepokojivě, že se ztráta lidské identity pana Kvasničky nijak hlouběji nedotýká. Tady, ve střetu s bizarním světem, se vyjevuje pravá měšťácká povaha pana Kvasničky, který se v reakci na to, že se proměnil v kachnu, neobává o svou existenci, ale zabývá se ryze praktickými otázkami: „To je mrzuté!“ řekl sám k sobě, když v prvním úleku chtěl se přesvědčit, má-li v náprsní kapse toboleku s penězi (...) A najednou si vzpomněl: „Tisíc blesků!! – Nezapomněl jsem zhasnout lampu nad svojí knížkou?““ (Weiss, 1927, s. 98). Podobně neadekvátní (groteskní a znepokojivé) jsou reakce dalších postav, které úplně samozřejmě uznávají argumenty mluvící kachny – lidský dvojník pana Kvasničky bez zaváhání ukazuje své mateřské znamínko na zadnici, aby se prokázal, že je skutečně panem Kvasničkou.

Je zde ale ještě vypravěč, jehož rolí je, aby čtenáře naprosto jistě provázel a orientoval. Hned na počátku tak vypravěč popisuje hlavního hrdinu jako omezeného měšťáka a v dalších peripetiích se tato charakteristika znovu dotvrzuje. O skutečném znepokojení ze ztráty orientace tak nelze mluvit.

Ve Weissových groteskních povídkách převažuje odlehčení. K celkovému rázu prózy přispívá také určitá naivita, s níž jsou konstruovány tajemné zápletky a jejich rozuzlení – například scéna, v níž ředitel panoptika vysvětluje techniku, pomocí níž ve spánku hrdinovi stvořil sen (Bianka Braselli, dáma se dvěma hlavami). K odlehčenému tónu mohou přispívat i různá kulturní klišé, jež autor sleduje a ironizuje, například patos milostných románeků v pohádce Rádio – růže – ruka. Humornému pólu, typickému pro prózu o panu Kvasničkovi, se pak nejvíce blíží samostatně vydaná próza Fantom smíchu (1927), rozmarné maloměstské vyprávění. I když mají Weissovy prózy podobu lehkých humoresek, vždy jsou vystavěny tak, aby jasně vypovídaly o hlouposti měšťáka, jeho povrchnosti v touze po exotice, o jeho pragmatičnosti.

Zrcadlo, které se opoždíuje

Titulní povídka Zrcadlo, které se opoždíuje, se zřejmě z celého souboru nejvíce blíží Kayserovu pojetí groteskního světa jako odcizeného, zároveň je její zápletky ze všech nejpřirozeněji vystavěná. Tezi, která by ukazovala směšnou povahu měšťáka, v této próze

zastiňuje tajemná zápletky. Příběh znovu spočívá na konfrontaci člověka se záhadným jevem, kterým je podivné zrcadlo.

Text přímo překypuje motivy nerozhodnutelné povahy, motivy, které obsahují zkušenost ztráty orientace v realitě. Zmatení se týká různých kategorií orientace ve světě: za prvé je zmatena orientace lidí v prostoru, jímž je neobvyklý podzemní sál kruhového půdorysu se čtvero schodišti a čtyřmi zrcadly. Popis sálu, důmyslné soustavy devíti kruhů jdoucích do hloubky země, odkazuje k podobě dantovského pekla. Tajemné zrcadlo způsobuje další zmatení, a sice dezorientaci v čase. Vrací totiž obraz až po určité chvíli, pokaždé různě dlouhé. Rozmlžené jsou také hranice kategorií žena – muž, jednotlivec – dav, člověk – zvíře a další. Mezi motivy, které vyjadřují prožitek nejisté skutečnosti, patří sen, vidiny po flámu, tma, zrcadlo, divadlo, maškarní bál. Podoby lidí jsou nejisté kvůli kostýmům a maskám. Spojují se protiklady (nebe a peklo...), převrací se původní podoba věcí. Pro všechny tyto jevy je charakteristický stav nerozhodnutelnosti. Ten dobře vystihuje i téma, které si Klub individualistů zvolil pro maškarní bál: „Duše v očištění“.

Příbuznost groteskních motivů Weissovy prózy Kayserovu konceptu groteskního odcizení je zřejmá i z následující citace. Kayserovu charakteristiku plesu masek v Poeově próze Maska červené smrti totiž lze uplatnit i na ples masek, jehož podobu ztvárnil Weiss: „Pokřivení všech složek, splynutí odlišných sfér, souvšyk krásných, bizarních, děsivých a odpudivých prvků, splynutí částí v neklidný celek, ústup do fantasmagorického a nočního světa (Poe mluvil o svých ‚přeludech‘) – všechny tyto rysy zde vstoupily do konceptu grotesknosti“ (Kayser, 1981, s. 79).

Weissově se v této povídce daří věrohodně vybudovat znepokojivé groteskní obrazy:

„A jednou přihodilo se něco neuvěřitelného divadelnímu zřízenci Futerovi, když navečer rozsvěcel lampy ke zkoušce v prázdném sále. Zastihl prý v zrcadle tvář docela cizí, neznámou, jež vytahovala si z úst umělý chrup, a potom bezzubou, černou díru rozevřela proti zděšenému staříkovi“ (Weiss, 1927, s. 118).

Zároveň se ale znovu v příběhu objevuje i typické odlehčení, například v románkovém happy endu, nebo když vypravěč s ironickým nadhledem komentuje reakci Olgy Rumlerové,

která spatří svůj milostný zápas ve zpožděném odrazu zrcadla: „A kvapem dozrávala poslední vteřina divadla... (Olgy dávno tu již nebylo – snad kdesi plakala v koutečku, na posledním schůdku u stropu...)“ (Weiss, 1927, s. 128).

Weisse fascinuje zkušenost ztráty orientace v realitě, což je zkušenost velmi blízká grotesknímu odcizenému světu, jak o něm uvažuje W. Kayser. Weiss tuto zkušenost uchopuje čistě v obsahové rovině svých próz, předvádí ji pomocí příběhu. Vyhledává taková prostředí, postavy a náměty, v nichž je napětí mezi reálným a fantastickým přítomné. Na rozdíl od Vančury zapojuje jen minimálně ve výstavbě groteskního obrazu zvláštní jazykové prostředky, jež by grotesknost provázely.

4 POVAHA GROTESKNOSTI V DROBNÝCH PROZAICKÝCH ÚTVARECH 20. LET

V průběhu analýzy groteskních drobných próz jsem se setkávala s opakujícími se prvky, ať už motivickými nebo formálními. Velká část shod mezi jednotlivými prózami jistě vychází už z jejich groteskní podstaty, nacházím zde ale také rysy, které se zdají být příznačné právě pro krátkou prózu 20. let – rysy, které souvisejí s obecnějšími literárními či společenskými tendencemi v daném období. Pokusím se nejdříve nejcharakterističtější z nich shrnout a následně se budu snažit je zařadit do dobového literárního a společenského kontextu.

Nejčastěji se v drobných prozaických útvarech 20. let setkáváme s groteskností v podobě spojující komický (nikoli děsivý) pól grotesknosti s kritikou zaměřenou proti měšťákovi. Velmi často tyto prózy pracují s principem ostrého kontrastu. Grotesku autoři využívají k tomu, aby prozkoumali povahu měšťanské společnosti. Často tedy prózy staví jako umělé konstrukty, s jejichž pomocí měšťáka sledují. Grotesknost je totiž specifický způsob vidění a zobrazení skutečnosti, diametrálně odlišný od běžného, přiměřeného a jednoznačného vidění. Může proto sloužit jako kontrastní pól právě proti měšťanskému světónázoru, který spoléhá na přehlednou podobu světa a jeho spočívání v řádu a tedy na možnost jeho jednoznačné interpretace.

4.1 Groteska jako vyjádření nedůvěry k jednoznačné interpretaci skutečnosti

Ohledávání možností grotesky ve 20. letech může souviset s potřebou vypovídat o realitě jinak než pomocí nápodoby, a to proto, že existují pochybnosti, zda jednoznačná interpretace skutečnosti má ještě výpovědní hodnotu: „Vstup groteskna do uměleckého díla je odrazem potřeby autorského subjektu získat od reality dostatečný odstup a zároveň i neschopnosti odstupů ‚objektivního‘. Je odrazem nutnosti realitu nějak významově přehodnotit, neboť v té podobě, kterou autor vnímá jako ‚přirozenou‘, se mu tato realita jeví jako neschopná podat o

sobě dostatečnou, podstatnou výpověď“ (Janoušek, 1987, s. 106). Janoušek spojuje tuto zkušenost destabilizace s rozvratem tradičních měšťanských jistot a hodnot ve válečném a poválečném chaosu.

Popsané rysy groteskních děl 20. let (komičnost, protiměšťácká satira, konstrukt, kontrast, nedůvěra k jednoznačné interpretaci skutečnosti) se zdají být vzájemně propojené: stavba groteskních próz určitým způsobem souvisí s ideologickým zaměřením tehdejší literatury a s dobovou proměnou vztahu ke skutečnosti. Proto bylo důležité zabývat se analýzou knihy Jiřího Mahena na prvním místě. Základní otázkou Mahenova Měsíce je totiž právě otázka po možnostech porozumění, přičemž Mahen nenabízí jednoznačnou odpověď, ale zato silně provokuje přemýšlení čtenáře o problému. Jak v předmluvě, tak ve vlastních prózách autor nabízí dva možné přístupy k realitě, dvě možné interpretace skutečnosti – v první interpretaci je realita chápána jako něco, čemu lze harmonicky porozumět, druhá interpretace zastupuje rozumění disharmonické, které rezignuje na možnost porozumět přímočaře, pomocí jediného pohledu.

S nedůvěrou v jednoznačnou interpretaci skutečnosti souvisí kromě grotesky i další prvky, na něž jsem v prózách narazila. Také mýtus a fantaskní příběh projevují volný vztah k realitě a spíš než v její nápodobě spočívají v tvorbě (tvarování a deformaci) reality nové, která možná dokáže vypovídat podstatněji než přesná reprodukce skutečnosti.

4.2 Poetická a expresionistická tendence

Potíže s typologizací analyzovaných groteskních próz, jak jsem naznačila v úvodu třetí kapitoly, vycházejí z toho, že v prozaické grotesce dvacátých let se spojují dvě tendence. Autoři drobné prózy v období 20. let jsou ovlivňováni jednak poetismem a jednak expresionismem. Zatímco v oblasti dramatu existují v tomto období dvě jasně vyhraněné skupiny děl, „které jsou již na první pohled v mnohém víc než protichůdné, a to jak svým vznikem, filozofií, světonázorem, tak poetikou“ (Janoušek, 1987, s. 107), v oblasti drobných prozaických forem je situace jiná. Expresionistické a poetické prvky se tu mísí, což se výrazně projevuje například v groteskních prózách Lva Blatného či Jiřího Mařánka.

V následujících poznámkách nebudu usilovat o charakterizování poetistické a expresionistické grotesky jakožto žánrů, ale pokusím se vymezit podoby grotesknosti, které jsou pro každou z tendencí – expresionistickou a poetistickou – příznačné.

Rozdíly mezi nimi je nutné hledat v povaze smíchu, který grotesknost vyvolává. Za tímto účelem se mohu znovu vrátit k typologii V. Boreckého, rozlišující jednotlivé konfigurace komiky na základě psychologického hlediska vztahu, který vůči komice zaujímá subjekt.

Expresionistická groteska se vyznačuje velmi výrazným vztahem subjektu k zobrazované skutečnosti (k modelované realitě), jenž spočívá ve vyhrocené negaci měšťanské společnosti. Výsměch, který groteskní negace tohoto typu vyvolává, by podle návrhu V. Boreckého náležel ironickému modu komiky. „Ironie představuje vědomé zaměření na předmět nebo ve vyhrocené podobě proti předmětu, druhé osobě apod. Jejím cílem je výsměch, úšklebek, pošklebek či posměch, kterým subjekt dosahuje pocitu superiority. (...) je mi k smíchu druhý (druzí, nějaký předmět, situace), jsem schopen se vysmívat druhým, nikoliv však sobě“ (Borecký, 2000, s. 40). S nejčistším případem satiry, která využívá groteskních momentů v rámci vyhrocené obžaloby soudobé společnosti, jsme se setkali ve Vančurově povídce Cesta do světa. Satirické prvky, které využívají extrémní povahy grotesknosti, jsem sledovala v prózách J. Mařánka. Mnohem účinnější jsou pak dobové groteskní karikatury německého kreslíře Georga Grosze, příznačné svým výrazným politickým zaměřením.

Je nutné poznamenat, že Borecký promýšlí grotesknost ze dvou perspektiv. První z nich je typologie pomocí komických konfigurací (naivita – ironie – humor – absurdita), kterou jsem právě připomněla. V druhém pohledu pak Borecký uvažuje o grotesknosti, „které je více smíchové než komické povahy a tvoří pouto s bazální, smíchovým základem kultury“ (Borecký, 2000, s. 41). Navazuje tak na Bachtinovu koncepci karnevalového neredukovaného smíchu: „Smích ve své původní, archaické, rituální či karnevalizované formě představuje širší referenční rámec, z něhož komika částečně vybočuje, částečně se k němu však jako ke svému zdroji vrací a čerpá z něho“ (Borecký, 2000, s. 41). Původní, univerzální a ambivalentní plnost středověkého karnevalového smíchu se ale postupem času začala rozpadat, a na velkou část moderní grotesknosti by se bachtinovská (Boreckého) koncepce neredukovaného smíchu nevztahovala. Domnívám se, že právě proto se Borecký snažil grotesknost promýšlet

v souvislosti s jiným druhem smíchu, v souvislosti se smíchem redukováným, jehož projevem jsou právě jednotlivé komické konfigurace.

4.3 Grotesknost jako životní pocit

Mám-li se vrátit k podstatě smíchu poetistických grotesek, pak tento smích připomíná nejvíce právě univerzální smích rabelaisovského typu s jeho spontaneitou a smyslovostí (výrazně se všeobjímající groteskní smích uplatnil například v próze F. C. Ball). V několika analyzovaných groteskách jsme se s groteskností jakožto specifickým pohledem na svět již setkali, také teoretické práce příslušníků avantgardy takové pojetí potvrzují. Grotesknost poetistů úzce souvisí s jejich pojetím světa jako mnohotvárného a mnohovýznamového celku a s jejich tíhnutím k životní plnosti. Příznačná je dobová záliba avantgardy ve filmové grotesce. Autoři se jí snažili přibližovat ve svých prozaických dílech, napodobovali její dynamičnost, nadskutečnost a nelogičnost, exotickou atmosféru, ale fascinovala je zejména její svoboda a životní radost. Někdy ale tato fascinace mohla zůstat jen u zručného napodobení poetiky filmové grotesky, jak jsme to viděli v jedné z próz J. Mařánka.

Zárodky poetistického pojetí světa jsem sledovala už v knize Měsíc Jiřího Mahena, kde je toto pojetí představeno jako jeden ze způsobů rozumění skutečnosti (vedle rozumění harmonického a přímočarého). Podle Mahena jsou těmi, kdo vnímají svět nikoli jako věc jediného řádu, ale jako místo nekonečné mnohosti, básníci. Životní plnost a ambivalentnost rozumění je charakteristická pro říši fantazie a poezie. Příznačné také je, že jedním z básníků, kteří jsou jmenováni ve fiktivní předmluvě knihy jako zastánci životní plnosti a mnohosti, je François Rabelais¹³:

„Jak to praví z minulého období jmenovaný Alcofribas Nasier? Sermo datur cunctis, animi sapientia paucis, což do srozumitelné řeči převedeno dalo by se analogicky přeložiti: Literaturu psáti není těžko, ale má-li tu zbýti duch rozvoje schopný, nutno sapere, tj. chutnati ze všech stromů ráje“ (Mahen, 1997, s. 10).

¹³ Vyjádřením toho, že se Rabelaisův světonázor i jeho dílo vymyká jakékoli rigiditě, může být i hravé překocení jeho jména.

Podobně i ve Vančurově Poznámce o humoru a v článku O nadávkách (obojí Vančura, 1972) hraje Rabelaisovo jméno významnou roli. Zvláště v prvním jmenovaném textu Vančura objasňuje své pojetí humoru. Vymezuje jej proti komickým situacím, které se mohou pouze přihodit, zatímco humor chápe jako postoj ke světu: „Spočívá-li komičnost do valné míry v situacích a omylech a je-li žert pouhá záměruplná hříčka, bývá humor vlastností a názorovým úhlem“ (Vančura, 1972, s. 77). Humor je podle Vančury stanovisko, z něhož je možné vidět lépe, dokonaleji, harmonicky. Je to hlubší znalost lidí. „Humor není smáti se, ale lépe vědět“ (Vančura, 1972, s. 75). Autor pak připisuje toto vyšší stanovisko básníkům, mezi něž řadí zejména Cervantese, Haška, Shakespeara, Chaplina a především Rabelaise. Humorná díla se vyznačují moudrostí, dotýkají se základních tvarů života, směřují ke zdraví a rozumu, poskytují útěchu. Jejich humor je „ze srdce upřímného“.

Popsaný životní názor, jenž Vančura označuje jako humor, je záležitostí tvorby, fantazie, poezie: „Lepší poznání a svrchovaný názor humoru předpokládá básnivost“ (Vančura, 1972, s. 79). Příbuznost Vančurova pojetí Mahenovu je myslím zcela zřejmá. Snažila jsem se také ukázat, že ať tento světonázor zmiňovaní autoři pojmenovávají jakkoli, vždy má velmi blízko ke grotesknosti rabelaisovského typu, a vždy je také dáván do úzké souvislosti s tvorbou.

Nejkomplexněji představuje avantgardní pojetí humoru Karel Teige v knize Svět, který se směje. Moderní humor, příznačný tím, že jde o humor žitý, označuje Teige pojmem hyperdada. Je typické, že v charakteristice nového humoru se Teige negativně vymezuje proti vyhrocenosti satiry a karikatury, jež jsou bojovným prostředkem:

„Jsou letákem a osvědčenou zbraní, bičují jako přísná knuta malost a pokrytectví society, jsou bleskem mravního a třídního roztrpčení a nenávistivosti: není to čistý srdečný humor, nemající jiného cíle, než intenzitu veselí a pohodu dobré nálady, jež není než básní zábavné lhostejnosti, čistou legrací. Osvobozující smích“ (Teige, 2004, s. 21).

Samozřejmě ale i v groteskách poetistů se se satirou můžeme setkat, jak upozorňuje A. Hájková: „...jejich poetistické krédo nejen nevyklučovalo, nýbrž organicky zahrnovalo do

pojmu ‚dobré nálady‘ a ‚čistého svědomí‘ moment revoluční víry a společenské aktivity“ (Hájková, 1972, s. 7).

4.4 Grotesknost jako prostředek kritiky

Český expresionismus poválečného období se vyznačuje radikálně odmítavým postojem k soudobé společnosti. A pro vyjádření jednoznačného, vyhroceného vidění světa se groteska (vždy extrémní a protikladná normalitě) ukazuje být příhodným prostředkem. Nemusí však vždy jít o stanovisko útočné, jak se projevilo v kapitole věnované prózám J. Weisse. I jeho grotesky jsou (třebaže smířlivou) „demonstrací jednoznačného pojetí světa a člověka“, jak expresionistickou grotesku nazývá P. Janoušek (Janoušek, 1987).

Janouškova studie o grotesce se sice zabývá expresionistickým dramatem, ale kompoziční mechanismy, které v ní autor popisuje, se zcela jistě týkají i prózy. S mnoha z nich jsme se setkali například v Mařánkových a Weissových prózách. Jsou-li avantgardní prózy obecně charakteristické oslabením syžetu, pak expresionistické grotesky mají výrazně statickou povahu. Janoušek tento fakt vysvětluje tím, že autor grotesky „nechtěl nebo nebyl schopen zaujmout takový postoj, který by mu umožňoval dostatečný objektivní odstup. Nechtěl nebo nebyl schopen vidět východisko z krize společnosti. Proto děj v groteskách nevyjadřuje svět v jeho vývoji“ (Janoušek, 1987, s. 111).

V groteskních prózách tedy chybí syžetová dynamika a napětí se vytváří pomocí kompozice založené na ostrých kontrastech. Jaký vliv mělo popsání využití grotesky jako „demonstrace apriorní subjektivní teze“ na podobu kompozice textu, jsem již promýšlela ve výkladu v předchozích kapitolách, zvláště v poznámkách o modelové povaze Weissových próz a při sledování Mařánkových postav jakožto figur, které přímočaře demonstrují autorskou ideu.

Za druhý základní typ grotesknosti v drobné próze období 20. let tedy považuji grotesknost, kterou autoři využívají jako jeden z uměleckých prostředků pro vyjádření svého jednoznačného postoje ke společnosti. Vzrušené odmítání měšťanské společnosti mohlo ale najít vyjádření i v úplně jiných prostředcích, například v patosu či sentimentalitě, jak jsme se

o tom přesvědčili v Blatného Povídkách v kostkách. V případě expresionistické grotesknosti lze tedy uvažovat o grotesknosti předmětné, grotesknosti užití proti určité věci či jevu.

ZÁVĚR

V analýzách konkrétních krátkých próz jsem se pokusila vytvořit jakousi škálu podob grotesknosti. Ukázalo se, že na jeden pól této škály můžeme umístit grotesknost „žitou“, zatímco na druhý grotesknost „užitou“. První z popsaných tendencí počítá s groteskním životním pocitem jako s východiskem. V druhém pojetí je grotesknost uchopována spíše jako výrazový prostředek, který slouží k vyjádření jednoznačného vztahu subjektu k soudobé společnosti. V souvislosti s těmito dvěma typy grotesknosti se tak vracím k jednomu z problémů, otevřených v teoretické části práce, totiž k otázce, zda slovo groteskní odkazuje pouze k uměleckému ztvárnění, nebo zda je grotesknost úzce spjatá se světem.

Při rozlišování dvou základních podob grotesknosti v krátké próze dvacátých let jsem vycházela jednak z analýz konkrétních groteskních textů a jednak z teoretických prací příslušníků avantgardy. Zvláště podnětné pak byly poznámky na téma grotesknosti, jež předkládá V. Borecký ve své Teorii komiky. Využití Boreckého práce, která zpracovává problematiku grotesknosti jako záležitost komiky (a nepojímá tedy grotesknost jako samostatnou kategorii), opravňuje myslím ten fakt, že v kontextu prózy poválečné generace grotesknost skutečně tíhne výrazně k pólu směšnému. Pokud budeme souhlasit s Boreckého pojetím, pak musíme rozdíel mezi „groteskním životním pocitem“ a „satirickou groteskostí“ vidět hlouběji než na úrovni různých nuancí komiky. O „groteskním životním pocitu“, který se v české próze 20. let objevuje v úzké spojitosti s tvorbou poetistů, lze totiž uvažovat jako o pokračování starodávné smíchové kultury, jejíž smích je univerzální a bezúčelový, čirý smích. Naproti tomu druhá podoba grotesknosti se podle Boreckého teorie vyskytuje jako jedna z tvářností moderní komiky, je totožná s modem ironie. Její smích je vždy zaměřen proti předmětu, je to smích nadřazený a jednoznačný.

V takto postavené opozici se první z podob grotesknosti jeví jako nadčasová, zatímco druhá jako časově ukotvená. Pravdou však je, že obě jmenované tendence vyplývají ze snahy vymezit se proti tradičnímu pohledu na skutečnost, který ve změněných společenských podmínkách po válce přestal platit, respektive ze snahy vytvořit světonázor nový.

Mám-li potom zhodnotit, která z tendencí se ukazuje jako životnější, pak se domnívám, že nejautentičtěji vystupují groteskní díla toho autora, u kterého grotesknost vychází ze samotné autorské povahy. Vančurova próza s groteskními prvky, jakkoli obsahuje jednoznačnou tezi jako např. v *Cestě do světa*, působí životněji než expresionistické satiry, které se mnohdy stávají jednoznačnými a monotónními ilustracemi teze (Mařánkova próza *Břichomluvec* v *Okarině*).

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Primární

- BLATNÝ, Lev. *Povídky v kostkách*. Praha : Nakladatelství Václav Petr, 1925.
- MAHEN, Jiří. Měsíc. In MAHEN, Jiří. *Měsíc*. SUCHOMEL, Milan. *Jiné oči Jiřího Mahena*. Vyd. Měsíce 3., Jiných oči Jiřího Mahena 1. Brno : Jota, 1997. s. 5-82.
- MAŘÁNEK, Jiří. *Amazonka a břichomluvec : dvě grotesky*. Praha : A. Král, 1928.
- MAŘÁNEK, Jiří. *Utrpení pětihranného Boba*. Praha : Družstevní práce 1926.
- VANČURA, Vladislav. *Amazonský proud. Dlouhý, Široký, Bystrozraký*. K vyd. přípr. a ediční pozn. opatřil Rudolf Havel; doslov Jan Mukařovský. Praha : Československý spisovatel, 1959. Amazonský proud, s. 7-62.
- VANČURA, Vladislav. *Dlouhý, Široký, Bystrozraký*. Praha : Kniha, 1924.
- WEISS, Jan. *Fantom smíchu*. Praha : Pokrok, 1927.
- WEISS, Jan. *Zrcadlo, které se opožďuje*. Praha : Svoboda a Solař, 1927.

Sekundární

Použité citace ze všech cizojazyčných prací přeložila autorka této práce.

- BACHTIN, Michail M. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Jaroslav Kolár. 2. vyd., v nakl. Argo 1. Praha : Argo, 2007.
- BARASCH, Frances K. The Grotesque as a Comic Genre. *Modern Language Studies* [online]. 1985, vol. 15, no. 1 [cit. 2009-07-06], s. 3-11. Dostupný z WWW: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0047-7729%28198524%2915%3A1%3C3%3ATGAACG%3E2.0.CO%3B2-3>>.
- BARASCH, Frances K. *The Grotesque. A Study in Meanings*. The Hague : Mouton, 1971.
- BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. Praha : Hynek, 2000.
- BROUK, Bohuslav. *Jazyková komika*. Praha : Václav Petr, 1941.

- CLAYBOROUGH, Arthur. *The Grotesque in English Literature*. Oxford : Clarendon Press, 1965.
- DUBSKÝ, Ivan. Kayserův výklad grotesknosti. *Divadlo*, 1964, č. 5, s. 22-23.
- FINGESTEN, Peter. Delimitating the Concept of the Grotesque. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* [online]. 1984, vol. 42, no. 4 [cit. 2009-07-06], s. 419-426. Dostupný z WWW: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0021-8529%28198422%2942%3A4%3C419%3ADTCOTG%3E2.0.CO%3B2-%23>>.
- HÁJKOVÁ, Alena. Humor v próze Vladislava Vančury. *Rozpravy Československé akademie věd : Řada SV*. 1972, roč. 82, sešit 1, s. 1-58.
- HÁJKOVÁ, Alena. K humoru několika představitelů české avantgardy. In *Sborník prací Filozoficko-přírodovědecké fakulty SU v Opavě. Řada literárněvědná A2*. Opava : Slezská univerzita, 1997. s. 129-131.
- HARPHAM, Geoffrey. The Grotesque: First Principles. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* [online]. 1976, vol. 34, no. 4 [cit. 2009-07-06], s. 461-468. Dostupný z WWW: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0021-8529%28197622%2934%3A4%3C461%3ATGFP%3E2.0.CO%3B2-8>>.
- JANKOVIČ, Milan. Svět umíraje rodí (Bachtinův příspěvek k teorii grotesknosti). *Orientace*, 1966, roč. 1, č. 1, s. 86-87.
- JANOŠEK, Pavel. Groteska a revue. In *Poetika české meziválečné literatury : (proměny žánrů)*. Praha : Československý spisovatel, 1987. s. 105-136.
- KAYSER, Wolfgang. Grotesknost v moderním umění. *Divadlo*, 1964, č. 5, s. 36-40. přel. Jiří Hrbek. (citováno jako 1964a).
- KAYSER, Wolfgang. Pokus o definici podstaty pojmu grotesknosti. *Divadlo*, 1964, č. 5, s. 25-31. přel. Jiří Hrbek. (citováno jako 1964b).
- KAYSER, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*. Ulrich Weisstein. New York : Columbia University Press, 1981.
- KOŽMÍN, Zdeněk. *Styl Vančurovy prózy*. Brno : Univerzita J. E. Purkyně, 1968.
- KRÁL, Petr. *Groteska čili Morálka šlehačkového dortu*. Praha : Národní filmový archiv, 1998.
- KREJČÍ, Karel. Satira a groteska. *Československá rusistika*, 1966, č. 1, s. 1-6.

- KRZYCHYLKIEWICZ, Agata. Towards the understanding of the modern grotesque. *Journal of Literary Studies* [online]. Jun2003, vol. 19, is. 2 [cit. 2009-08-06], s. 205-228.
Dostupný z WWW: <<http://www.articlearchives.com/humanities-social-science/literature/953342-1.html>>.
- KUČEROVÁ, Hana. Cesty a hledání Jiřího Mařánka. *Česká literatura*, 1979, roč. 27, č. 2, s. 133-142.
- MEYER, Urs. Grotesk. In *Metzler Lexikon Literatur : Begriffe und Definitionen*. 3. völlig neu bearb. Auflage. Stuttgart : Metzler, 2007. s. 296-297.
- MEYER, Urs. Groteske. In *Metzler Lexikon Literatur : Begriffe und Definitionen*. 3. völlig neu bearb. Auflage. Stuttgart : Metzler, 2007. s. 297-298.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. Vančurovy prózy z doby mladosti. In VANČURA, Vladislav. *Amazonský proud. Dlouhý, Široký, Bystrozraký*. K vyd. přípr. a ediční pozn. opatřil Rudolf Havel. Praha : Československý spisovatel, 1959. s. 169-184.
- PAPOUŠEK, Vladimír. *Gravitace avantgard : Imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. Praha : Akropolis, 2007. J. Mařánek: Výstřel na slepo, s. 87-90.
- POMAJZLOVÁ, Alena. *Grotesknost v českém výtvarném umění 20. století : katalog výstavy, Praha prosinec 1987 - leden 1988*. Praha : Galerie hlavního města Prahy, 1987.
- STEIG, Michael. Defining the Grotesque: An Attempt at Synthesis. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* [online]. 1970, vol. 29, no. 2 [cit. 2009-07-06], s. 253-260. Dostupný z WWW: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0021-8529%28197024%2929%3A2%3C253%3ADTGAAA%3E2.0.CO%3B2-4>>.
- STROHSOVÁ, Eva. Próza. In *Dějiny české literatury. IV, Literatura od konce 19. století do roku 1945*. Praha: Victoria Publishing, 1995. s. 208-239. Hlavní redaktor Jan Mukařovský.
- SUCHOMEL, Jiří. Jiné oči Jiřího Mahena. In MAHEN, Jiří. *Měsíc*. SUCHOMEL, Milan. *Jiné oči Jiřího Mahena*. Vyd. Měsíce 3., Jiných oči Jiřího Mahena 1. Brno : Jota, 1997. s. 99-219.
- TÁBORSKÁ, Jiřina – KÖNIGSMARK, Václav. Groteska. In *Slovník literární teorie*. Praha : Československý spisovatel, 1984, s. 130.

- TEIGE, Karel. *O humoru, clownech a dadaistech : Sv. 1, Svět, který se směje*. 2. vyd. Praha : Akropolis, 2004. Reprint 1. vyd. z roku 1928.
- THOMSON, Philip. *The Grotesque*. London : Methuen and Co., 1972.
- VÁCLAVEK, Bedřich. *Od umění k tvorbě : Studie z přítomné české poesie*. Praha : Jan Fromek, 1928. Mezi vlnami, s. 76-79.
- VANČURA, Vladislav. *Řád nové tvorby*. Uspoř., předml. Vančura teoretik a kritik, ediční pozn. a vysvětl. opatř. Milan Blahynka a Štěpán Vlašín. Praha : Svoboda, 1972. O nadávkách, s. 98-99.
- VANČURA, Vladislav. *Řád nové tvorby*. Uspoř., předml. Vančura teoretik a kritik, ediční pozn. a vysvětl. opatř. Milan Blahynka a Štěpán Vlašín. Praha : Svoboda, 1972. Poznámka o humoru, s. 75-80.