

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra české literatury



Bakalářská práce

Komika v Turbině K. M. Čapka-Choda
Humor in The turbine by K. M. Čapek-Chod

Vedoucí BP: prof. PhDr. Dagmar Mocná, CSc.

Autorka BP: Andrea Malecká

Novorossijská 6, Praha 10, Vršovice, 100 00

ČJ- ZSV

Prezenční studium

Rok dokončení BP: 2012

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma: „Komika v Turbině K. M. Čapka-Choda“ zpracovala samostatně. Veškeré prameny a zdroje informací, které jsem použila k sepsání této práce, byly citovány v poznámkách pod čarou a jsou dále uvedeny v seznamu použitých pramenů a literatury.

V Praze dne 15. června 2012

.....
Andrea Malecká

Poděkování

Děkuji prof. PhDr. Dagmar Mocné, CSc. za odborné vedení této práce.

Obsah

A. Úvod	1
1. O komice	7
1.1. Definice komiky	7
1.2. Strukturující rysy komiky	8
1.3. Konfigurace komiky (podstatné rysy komiky)	9
1.4. Vedlejší rysy komiky	11
1.5. Vztah komiky a smíchu	17
2. Výrazové prostředky komiky v Turbině	19
3. Nová interpretace Turbiny	27
B. Závěr	44
C. Seznam použitých pramenů a literatury	45
Knihy	45
Periodika	47
Internetové zdroje	48

A. Úvod

Tradičně bývá *Turbina* (1916) pojímána jako román o pádu pražské průmyslnické rodiny, např. Arne Novák píše o Turbině v Přehledných dějinách literatury české jako o: „*skvěle improvizované románové epopeji o rozkladu pražské patricijské rodiny průmyslnické, kde nové výrobní a hospodářské poměry ruší starý řád a mrav; na konec hyne každý vznět podnikatelský i umělecký, vědecký i mravní, v blátě všednosti a zdravá animálnost vítězí.*“¹ František Všetická ve článku Slovesný stavitel Čapek-Chod píše: „*Tématem Turbiny je společenský úpadek patricijské podnikatelské rodiny, který je zachycen a zdůrazněn jako katastrofální, groteskní a paradoxní zároveň.*“² Paradox pojímá Všetická jako *jeden ze stěžejních prostředků díla: “[...] autor z něho učinil ideový, tvárný a kompoziční prostředek prvního řádu. Paradox je především životní a osudovou záležitostí, neboť k paradoxnímu konci směřuje osud nejedné postavy. Paradox jejich vývoje spočívá nejen v tom, že neuspěly, ale také v tom, že jejich závěrečná životní fáze je nijak neznepokojuje, nevhání je do stresových situací, nevrhá je na pokraj zoufalství, ale právě naopak jim vyhovuje; cítí se v ní dobře a jsou s ní spokojeni. Tento osud se netýká pouze jedné postavy, a to Armina Freye, k němuž byl Čapek natolik milosrdný, že jej nechal raději zemřít.*“³ Zde Všetická v článku ještě odkazuje k J. L. Fischerovi, který hledí na smrt Armina Freye stejně jako on, tedy jako na únik, slovy již citovaného Arne Nováka, z úpadku do bahna všednosti, či slovy samotného J. L. Fischera *únik konečnému úšklebku osudu*. V literárně směrovém zařazení *Turbiny* se Novák i Všetická přiklání k naturalismu.

K naturalismu řadí Čapkovu tvorbu i Aleš Haman. V článku K. M. Čapek-Chod a český naturalismus ukazuje český naturalismus v próze jako směr

¹ Novák, A. Přehledné dějiny literatury české. Brno: Atlantis, 1995, s. 1005-1006

² Všetická, F. Slovesný stavitel Čapek-Chod. Česká literatura 32, č. 4, 1984, s. 309

³ Tamtéž, s. 309-310

střídající český parnasismus a proti tomuto se i vymezující. V překovávání parnasismu (ideálního realismu) vidí Haman dvě cesty: první cestou *je proti iluzi (parnasismus) postavit skutečnost – dokumentarizující popisnost*. To, píše Haman, český naturalismus nikdy zcela nedokázal, což je možné sledovat i v tvorbě Čapka - Choda, zejména, říká Haman, v jeho pozdních románech, [kam spadá i Turbina, pozn. aut.]. Druhou cestou je dle Hamana *cesta parodie obrazných a stylových šablon parnasismu, tu zvolil K. M. Čapek-Chod*.⁴

Dobrava Moldanová si ve svém článku K. M. Čapek-Chod o tématu Turbiny všímá, že: „*Je celkem nasnadě interpretovat Turbínu jako úpadek této [Ullikovy] rodiny[...], končí tím, že nikdo z rodiny Ullikovy ani z jejího okruhu nedosáhl toho, po čem toužil. Ale zároveň končí idylickým obrázkem křtin Zouplnových dvojčat a Tyndinou svatbou [...]* Román deziluze končí tedy smířením se s malým a všedním štěstím, snadným a bezbolestným „odloučením od romantismu“, příběh o úpadku „staré rodiny“ měšťanskou idylou.“⁵ Dílo Čapka-Choda spojuje Moldanová s první vlnou expresionistického vlivu u nás: „*Přijmeme-li za prokázané, že překračuje jak žánrový realismus, tak naturalismus [...] a ty rysy, kterými oba směry překračuje, spojíme s první vlnou expresionistického vlivu u nás, pak zdánlivě chaoticky rozbitá kompozice románu, vytýkaná přemíra detailu, bizarnost a fantastičnost některých postav a situací a tragikomická grotesknost, s níž vyznívají osudy jeho hrdinů, se jeví ne jako neumělost, nekázeň improvizátora-fejetonisty, ale jako uvědomělý pokus o rozšíření hranic možností epické prózy, procházející v té době určitou krizí.*“⁶

Prvky expresionismu a moderního umění vůbec vidí v díle K. M. Čapka-Choda také Martin Tomášek. Ve své práci Labyrintem díla K. M. Čapka-Choda, což je vlastně asi nejucelenější a zároveň nejnovější práce o Čapku-Chodovi a jeho díle, v kapitole Na vrcholu tvůrčích sil, do níž řadí Turbinu, připomíná studii Jana Mukařovského, Dialektické rozpory v moderním umění. Mukařovský jako

⁴ Haman, A. K. M. Čapek-Chod a český naturalismus. Česká literatura 17, č. 4, 1969, s. 358 - 359

⁵ Moldanová, D. K. M. Čapek-Chod ve vývoji české prózy. Česká literatura 33, č. 3., 1985, s. 231

⁶ Tamtéž, s. 233

společný znak moderny vidí rozklad, potlačení individua jako opěrného bodu noetické jistoty a odpovědnosti. Vyloučení individua z noetické odpovědnosti podle něho vede k uvolnění a posílení umělcovy individuality. (Za počátek moderního umění v literatuře považuje Mukařovský *předěl mezi období realisticko-naturalistickým a symbolismem*.⁷ („Hlavní přínos Mukařovského výkladu spočívá v podchycení a akceptování reálného stavu věcí a tedy i oné rozkolísanosti a vnitřní protikladnosti moderní umělecké struktury včetně jednotlivých děl.“⁸) Čapek-Chod sám, upozorňuje Tomášek, stejně jako to ve výše zmíněném článku udělala D. Moldanová, se k žádným literárním směrům nezařadil, pokud na nějaký odkazoval, činil to jeho parodizací nebo ironizací. „Něco jiného samozřejmě bylo izolované využití některých tvůrčích podnětů a postupů, v kombinaci s dalšími, zcela odlišného původu. Zdá se, že právě tento rys sblíží Čapka s expresionisty, stejně jako zdánlivá chaotická kompozice [...], postavy, které se vzpírají jednoznačnému výkladu či obecně groteskní pohled na realitu. [...] Expresionistický výraz jeho próz se stává především odpovědí na překotný a bezohledný vývoj lidské civilizace.“⁹ V závěru Labyrintu můžeme o čapkově díle říci: „Čapek se některých naturalistických postupů nevzdává ani ve své pozdější tvorbě, s výjimkou nejranějšího období uplatňuje vedle jiných a v kombinaci s dalšími.[...] S jistotou můžeme pouze říci, že při nejmenším od poloviny 90. let 19. století Čapek není programovým naturalistou [...] a že Čapkova díla nesou znaky moderní prózy.“¹⁰ Tomášek také průběžně upozorňuje, že Čapek-Chod nikdy, ani dobovou kritikou, nebyl vnímán jako výlučný, bezvýhradný naturalista. Například v K. M. Čapku-Chodovi Františka Kovárny stojí: „Na závěrečnou otázku Čapkova naturalismu nelze odpovědět jednoznačně. Tragikomický pesimismus, nosná konstrukce rozmachu posledního desetiletí,

⁷ Mukařovský, J. Dialektické rozpory v moderním umění. In Studie z estetiky. Praha: Odeon, 1971, s. 354

⁸ Tomášek, M. Labyrintem díla K. M. Čapka-Choda, Ostrava: Ostravská univerzita, Filosofická fakulta: 2006, s. 51

⁹ Tamtéž, s. 52

¹⁰ Tamtéž, s. 124 - 125

[myšleno Čapkovy tvorby, kam můžeme zařadit i Turbinu; pozn. aut.] *roste bezesporu z půdy pozitivismu. Ale vedle této souvislosti odvrací básníka od objektivitu i v poslední době jeho epická metoda, která vznikla z vyprávění a zůstává základnou i v nejrozvětvenějších epických skladbách.*¹¹ O Turbině František Kovárna píše jako o *nejhlubším bodě tragikomického pesimismu.*¹²

Tomášek se v kapitole o Turbině příliš nevěnuje obsahu díla, nepokouší se o žádnou vlastní interpretaci, nezajímá se příliš ani o kompozici, skladbu, Turbiny, zde se ztotožňuje s výše zmíněným článkem F. Všetického, ale soustředí se hlavně na sledování postupné změny vnímání Turbiny (jakož i Čapkova díla obecně) o něž jsme se pokusili i my. Z tohoto sledování vychází, že s odstupem se kritika začíná věnovat nejen obsahu, ale i románové výstavbě Turbiny a postupem času, a i v souvislosti se zaměřením na onu konstrukci, se Čapkův svět přestává k lidem jevit tak nepřátelsky, jak se zdálo dobové kritice. Dá se říci, že Čapkovo umístění mezi naturalisty se s postupem času stává ještě problematičtější a ještě méně jednoznačné.

Cílem této práce ale není pokoušet se Čapka-Choda přiřadit k některému z literárních směrů, cílem této práce je pokusit Turbinu pomocí „její“ komiky nově interpretovat.

Toho, že se v díle Čapka-Choda objevují komické momenty, si kritika všímala od počátku. F. X. Šalda nebo i již citovaní Arne Novák a František Kovárna Čapkovi vytýkají přílišnou snahu o zábavnost, F. Kovárna píše: „*Sklon k zábavnosti je vůbec stinnou stránkou epické metody K. M. Čapka-Choda. [...] Sám rád vypráví a chce pobavit.*“¹³ A. M. Piša ve své recenzi Turbiny hovoří o *mluvě, jež se pohybuje na okraji samoučelné vtipnosti.*¹⁴ Aleš Haman hovoří o parodizaci postupů parnasismu jako o cestě jeho překonávání a jako o způsobu, který k překonávání parnasismu zvolil Čapek-Chod. V hodnocení Čapkova díla

¹¹ Tomášek, M. Labyrintem díla K. M. Čapka-Choda, Ostrava: Ostravská univerzita, Filosofická fakulta: 2006, s. 51

¹² Tamtéž, s. 24

¹³ Kovárna, F. K. M. Čapek-Chod. Praha: Fr. Borový, 1936, s. 16

¹⁴ Piša, A. M. Turbina. Kmen IV, 1920/ 1921, č. 42, s. 500

se objevují pojmy tragikomický, groteskní, ironický, parodický, satirický a karikatura. Většinou, jak už bylo zmíněno, hodnotí kritika komické momenty v Čapkových dílech spíše negativně, jako snahu podbízet se lidem. Existují ale i výjimky, například J. L. Fischer hodnotí kladně Čapkovu schopnost „kreslit“ karikatury. Čapkova komika sama o sobě však v centru pozornosti kritiků a literárních vědců téměř nikdy nestála, bylo s ní pracováno jako s něčím, co „tady je, je důležité“ a co nějak spoluutváří působení Čapkova díla, co je pro něj charakteristické a co nějak ovlivňuje jeho hodnotu, ale například o interpretaci Čapkova díla z hlediska komiky se literární vědci ani recenzenti nepokoušeli. Jednou z výjimek v tomto ohledu je Martin Tomášek s příspěvkem Rabelaisovský smích K. M. Čapka-Choda, ve kterém sleduje *jistou podobnost vypravěčského typu Rabelaisova a Čapkova a zaměřuje se na groteskní prvky a prvky ironie*. Dochází k tomuto poznání: *„Čapek groteskních prvků využívá ke znejistění čtenářovy víry v existenci na okolnostech nezávislého modelu chování zaručujícího úspěch a bránícího výsměchu okolí. Ironie sice jednotlivé groteskní prvky spoluvytváří a v této své podobně nese komický náboj, [...] ironie skrytá v detailu ale má své kořeny v ironii filozofické totožné s ideologickým vyzněním díla.“*¹⁵ S Rabelaisem Čapka dle Tomáška spojuje to, že: *„...budují ve svých románech velkolepou grotesku předvádějící relativnost lidského poznání a nesmyslnost lidského počínání, pokud se míjí se životem a nesměruje k životní radosti.“*¹⁶ Tomášek není první, kdo v souvislosti s Čapkem připomíná Rabelaise. Už F. X. Šalda ve své recenzi Turbiny vyzdvihoval Čapkovu jazykovou obraznost a přirovnával ji právě k obraznosti Rabelaisově.

Po tomto úvodu, který měl za cíl představit „klasické“ vnímání Turbiny, problémy s ním spjaté, a tím i díla autorů, kteří se prací K.M. Čapka-Choda zabývali, následuje kapitola O komice. Tato teoretická část slouží k ujasnění

¹⁵ Tomášek, M. Rabelaisovský smích K. M. Čapka-Choda. In Karel Poláček a podoby humoru v české literatuře 19. A 20. Století. Boskovice: ALBERT, 2004, s. 219

¹⁶ Tamtéž, s. 221

pojmu týkajících se komiky a samotného pojmu komika, k osvětlení různých návrhů na členění komiky a zároveň slouží k seznámení se základními díly, které se komikou zabývají. Pomocí vědomostí nabytých studiem děl, z nichž kapitola O komice vychází, jsem pak četla Turbinu a rozpracovala další kapitoly. Kapitola Výrazové prostředky v Turbině ukazuje, které technické prostředky hlavně Čapek-Chod v Turbině používá. Jádrem práce je pak kapitola Nová interpretace Turbiny, která se s přihlédnutím ke komice snaží knihu pojmout zatím nezkoušeným způsobem a interpretovat ji jako dílo, které vychází z dědictví groteskního realismu. Kvůli lepší přehlednosti této kapitoly je k ní přiřazen i výklad o groteskně, který by, jakožto teoretický podklad, měl patřit do části O komice.

1. O komice

1.1. Definice komiky

Pojem komika (směšnost) má původ v řeckém slově KOMIKOS, které se původně vázalo ke komedii (KOMODIA). Význam „směšný“ dostalo až později.

*Komika je výrazem postoje ke světu, společnosti, lidem, k otázkám, jaké před nás lidské bytí staví a s nimiž se musí jedinec vypořádat, případně je výrazem k sobě samému.*¹⁷ Takto definuje komiku Ivana Gejgušová v Úvodu svého úvodu ke studiu literární komiky a dále pokračuje vymezením toho, jak komika vzniká:

*Komika (komické, směšné) vzniká jako výsledek dvou veličin: ideálního, očekávaného, pozitivně hodnoceného stavu, který je považován za žádoucí, a reálného stavu, který se může ideálu maximálně přiblížit, ale nenaplnuje ho. Reálný stav, skutečnost, se stává objektem komiky.*¹⁸ (Definice je zřejmě inspirována Jeanem Paulem, který ve svém díle *Vorschule der Aestetik* takto hovoří o humoru.) Zdá se mi, že toto vymezení vychází z jedné ze tří nejrozšířenějších (makro)teorií komiky, z teorie inkongruence. Dále rozlišujeme ještě teorii superiority a teorii relaxace.¹⁹

Teorie inkongruence (ambivalence, konfliktu, kontrastu) nachází podstatu komiky v nesourodosti prvků, v nenaplněném očekávání. Původcem této makroteorie je Immanuel Kant, jejími klasickými představiteli bývají označováni například A. Schopenhauer a S. Kierkegaard.

Teorie superiority vidí podstatu komiky v získávání převahy nad druhým, kterou lze získat právě výsměchem. *V této teorii je komika charakterizována určitou hostilitou, agresí, pohrdáním a nepřátelstvím.*²⁰ Jejím původcem je

¹⁷ Gejgušová, I. Úvod ke studiu literární komiky. Ostrava: Ostravská univerzita, pedagogická fakulta, 2003, s. 3

¹⁸ tamtéž

¹⁹ Borecký, V. Teorie komiky, Praha: Hynek, 2000, s. 45 - 47

²⁰ Tamtéž, s. 45

pravděpodobně Platon, za další zastánce jsou považováni například Aristoteles, T. Hobbes nebo H. Bergson.

H. Bergson říká, že abychom něco mohli považovat za komické, je třeba umlčet cit a nechat působit jen rozum. Zdrojem komického je podle něho strnulost, mechanická tuhost. Smích je „trestem“ za onu strnulost a má člověka přimět, aby si dával na své jednání, působil pozor a vystupoval tak, jak je považováno za normální.

Teorie relaxace nalézá podstatu komiky v uvolnění přebytečné energie, v radosti ze života, v pocitu svobody. Tuto teorii prosazoval jako první H. Spencer a jedním z jejích zastánců byl například S. Freud.

Dalo by se uvažovat, a teoretikové komiky to také činí, nad tím, která z uvedených (anebo i neuvedených) je ta nejsprávnější a proč. To ovšem není cílem této práce.

1.2. *Strukturující rysy komiky*

Vladimír Borecký ve dvou svých pracích o komice (Imaginace, hra a komika a Teorie komiky) říká, že *pro porozumění komice bude účinnější zaměřit se místo k její příčině, k modu možností, které otvírá komické naladění. Ne k možnostem různých voleb, ale přímo k jejich komickému naladění. Místo o příčinách komiky pak budeme hovořit o strukturujících rysech komiky, které se určitým způsobem na komice podílejí a které ji spoluvytvářejí.*²¹ Za hlavní strukturující rys komiky považuje V. Borecký smysl komiky. Dále vyčleňuje ještě reduplikaci, společenský kontext, svobodu, náhodu a překvapení, ludismus, pokleslost a svět komiky.

Smyslem komiky bývá zpravidla nesmysl. Reduplikací rozumíme komické zdvojování, *které si zakládá na bipolárních inkongruentních opozicích. Toto*

²¹Borecký, V. Teorie komiky. Praha: Hynek, 2000, s. 142

*zdvojování v sobě nese konflikt a může vést ke komickému naladění.*²² Společenskému rysu coby strukturujícímu rysu komiky rozumí Borecký jako *obecné sociální vazbě, která v sobě zahrnuje hierarchii nadřazenosti a podřazenosti a celou řadu psychosociálních vztahů.*²³ Na poli komiky se člověk ocitá, podobně jako ve hře, na poli svobody, kterou se zde rozumí nejen psychické či fyzické uvolnění, ale i pocit osvobození, volnosti. Náhoda a překvapení nejsou nutným zdrojem komiky, ale jsou důležité, neboť opakováním se postupně komické ztrácí, (ono známé: „Opakovaný vtíp není vtípem.“) Ludismus, hrové vyladění, je rys, jímž komika vystupuje ze sféry vážného, *představuje též kreativní moment komiky, který se může rozvinout do imaginativní produkce.*²⁴ Pokleslost je stejně jako ludismus rys, jímž komika vystupuje ze sféry vážnosti, vznešenosti. Ne díky hravému vyladění, ale díky znevažování společensky přijatých norem, hodnot. Posledním strukturujícím rysem komiky je svět komiky, jemuž rozumíme jako prostoru, na němž se spojují všechny již jmenované strukturující rysy.

1.3. Konfigurace komiky (podstatné rysy komiky)

Komika se může projevovat v různých nuancích, jejichž zohledňování se u různých autorů liší. Vladimír Borecký v Teorii komiky uvádí čtyři hlavní orientace komiky, naivitu, ironii, humor a absurditu. Ivana Gejgušová v Úvodu ke studiu literární komiky vyjmenovává šest forem komiky: naivitu, ironii, humor, absurditu, satiru a groteskno a Josef Peterka v Teorii literatury pro učitele rozlišuje dva hlavní druhy komiky: humor a satiru. Všechna uvedená členění mají jistě svá opodstatnění. Přiklání bych se k dělení V. Boreckého, protože se domnívám, že jak v satíře, tak v grotesknu mohou být všechny nuance, které jmenuje Borecký, obsaženy.

²² Borecký, V. Imaginace, hra a komika. Praha: Triton, 2005, s. 155

²³ tamtéž

²⁴ Tamtéž, s. 156

Naivita (z latinského slova *natrus*) znamená jednoduchost, nevinnost, máme ji spojenou hlavně s dětmi a prostáčky. Naivita vzniká bezděčně. Omylem, nedostatkem zkušeností. Naivní člověk je směšný, ale neví o tom. S dětskou naivitou souvisí ludismus, tj. produkt bezprostřední hravosti. A s naivitou souvisí i nesmysl (*nonsens*), který už se ale blíží absurditě. Předstírání naivního postoje často používá ironie i humor.

Ironie (z řeckého slova *EIRONEIA*, lat. *ironia*) znamenala nejprve přetvářku. Nyní pod tímto pojmem rozumíme umění říkat něco, aniž bychom to vyslovili, příp. říkat opak toho, co míníme tak, aby bylo (ovšem ne z verbálního projevu) patrné, jak věc myslíme. Ironie nemusí být vždycky komická. Ironik se svým postojem snaží získat převahu, někomu druhému/ něčemu se vysmát a tím se nad to povýšit. Ironie postrádá sebereflexi- v tom smyslu, že ironik z výsměchu vždy vyjímá sám sebe. Směšný může být kdokoli, směšné může být cokoli, ale on ne. Ironii můžeme podřadit cynismus a sarkasmus. Z výše napsaného vyplývá, že k ironii neřadíme sebeironii, neboť sebeironický člověk má nadhled sám nad sebou-tím se posunuje do oblasti humoru.

Humor (z latinského *humor-vláha*, vlhkost, označení humorálních šťáv v těle, tj. temperamentů, v 16. Století došlo v Anglii k posunu významu směrem k tomu dnešnímu) je vlastně ironie obohacená o sebereflexi. Humorista se vždy nejprve vysmívá sám sobě a pak až všem ostatním.

Absurdita se pomocí naivního pohledu, který je ovšem vědomý, drží dále od výsměchu i sebevýsměchu. *Absurdní komika participuje na kosmické komice a vzdává se vědomě humoristické sebereflexe s plným vědomím vlastní nepodstatnosti a bezvýznamnosti. V absurditě je autonomie překonána autenticitou.*²⁵

Jmenovaná komická nastavení se ale jen málokdy objevují v této popsané čisté formě. Běžně se v komice mísí.

²⁵ Borecký, V. Teorie komiky. Praha: Hynek, 2000, s. 41

1.4. *Vedlejší rysy komiky*

Nabízí se ještě mnoho možností, jak komiku dělit, V. Borecký v *Imaginaci, hře a komice* nabízí například ještě dělení komiky podle obsahu a podle formy.

Ve členění podle obsahu uvádí čtyři velké oblasti: Oblast animální, sexuální, sociální a kulturní.

Animální oblast se vyznačuje důrazem na protikladnost humanity a bestiality, spadají sem personifikace zvířat a naopak zoomorfizace člověka. Komické zde vzniká právě srovnáním člověka a zvířete, nacházením například fyzické podobnosti. (člověk vypadá jako prase apod.)

Sexuální oblast je obsazena lidskou sexualitou, rozdílností pohlaví.

Sociální oblast zahrnuje mezilidské vztahy a *těží z konfliktogenní sociální stratifikace*.²⁶

Kulturní oblast se zabývá například etnickými, národnostními nebo náboženskými rozdílnostmi. Tematizuje i vědu a umění.

Podle formy komiky nabízí následující členění:

1. *Neverbální komika: gagy, žerty*
2. *Verbální komika: duchaplnosti, slovní hříčky, vtipy, anekdoty, parodie, travestie, persifáže, mystifikace, dramatické formy*
3. *Výtvarné formy*²⁷

Komika se dá také členit na jazykovou a tematickou. Tematická komika se pak dále větví na komiku charakteru a situační komiku. Jazykovou komikou se u nás zabývali například Bohuslav Brouk, jenž ji věnoval svou disertační práci (*Jazyková komika*), nebo Ladislav Dvorský, autor knihy *Repetitorium jazykové komiky*.

²⁶ Borecký, V. *Imaginace, hra a komika*, Praha: Triton, 2005, s. 150

²⁷ Tamtéž

B. Brouk v Jazykové komice navrhuje dělení:

- 1) Komika proslovitelných jazykových projevů, které jsou nezávislé na kvalitě použitého výrazového materiálu (komika obsahová, tematická)
- 2) Komika založená na zvláštní kvalitě použitého jazykového materiálu vybraného k vyjádření. (jazyková komika)

U tohoto dělení upozorňuje, že v jakémkoli komickém proslovitelném jazykovém projevu vždy působí kvalita použitého vyjadřovacího materiálu, *neboť každý takový projev, každé sdělení jistého obsahu má jistou formální kvalitu, a ta vždy působí na komickou účinnost sdělovaného obsahu- buď ji zesiluje, nebo oslabuje. [...] Sama komika může být na kvalitě výrazového materiálu nezávislá, avšak její intenzita nikoli.*²⁸

Ve třech kapitolách: Zvukově komická mluva a její projevy, Komický slovník, tvarosloví a skladba a Komické slovní hříčky a vtipy se pak věnuje konkrétním jazykovým jevům, které mohou působit komicky.

V kapitole Zvukově komická mluva a její záznam uvádí Brouk případy, které mohou činit mluvenou řeč komickou.

1. (a hlavně) zvláštní výslovnost hlásek: ráčkování, koktání, šišlání a další vady řeči, výslovnost cizinců, produkce pazvuků a parazitních slov, polykání částí slov, nesprávná výslovnost graficky zaznamenané řeči, výslovnost poznamenaná dialektem, špatné vyslovování složitých a cizích slov, prosté přeroknutí, změna trvání nebo přemístování kvantity.

²⁸ Brouk, B. Jazyková komika: [Estetická studie], Praha: Václav Petr, 1941., s. 13

2. Zvláštní sled souhlásek, zvláštní hlásková skladba slov nebo vět: kakofonická slova a kakofonické věty, hlásková stavba vět zvláštní tím způsobem, že imituje cizí řeč, někdy i eufonie, přesmyk hlásek

Jako další potenciálně komické řečové faktory vyhodnocuje Brouk přízvuk, intonaci, barvu hlasu, expiraci a tempo řeči. (Brouk, 1941)

V kapitole Komický slovník, tvarosloví, skladba pak Brouk uvádí, že potenciálně komickými se mohou stát: archaismy, jejichž komičnost může být zvýšena použitím archaické vazby, nevžité neologismy, umělá slova vědecké literatury barbarismy (i syntaktické, kde jako příklad uvádí onikání), makaronismy, dětská řeč a deminutiva obecně, dialektismy, slova ze slangů a argotů (u dialektu upozorňuje, že jeho jazyková komika vychází spíše ze zvuku než z lexika), metaforické přezdívky, synekdochické názvy, metonymická pojmenování. Komicky může působit i obecná hovorová mluva, to jednak samotnými zvláštními a komicky znějícími slovy, tak svým poměrně chudým lexikem a z něho vyplývajícím primitivním vyjadřováním nebo užitím špatných tvarů. Obzvláště komicky dokáže působit hovorová syntaxe, ale komicky mohou působit i slova spisovná, jsou-li použita v prostředí, jež je jim zcela cizí. Mimo náležitý kontext může komicky působit i jazyk básnický, básnické tropy. „*Stejně jako stylu básnické mluvy jde pro komický účín využít i jiných stylů spisovného jazyka.*“²⁹ Na konci kapitoly hovoří Brouk o komických vlastních jménech. (Brouk, 1941)

Kapitola Slovní hříčky a vtipy pak nalézá hříčky a vtipy rozdělení tímto způsobem:

1. a) fonetické slovní hříčky a vtipy (vznikají zvláštní hláskovou skladbou slov nebo slovních skupin, b) slovní hříčky využívající zvukové podobnosti slov různých významů, tzv. paragramy. Tyto mohou vznikat přidáváním hlásky, ubíráním hlásky, záměnou hlásek, přesmykem hlásek,

²⁹ Brouk, B. *Jazyková komika: [Estetická studie]*, Praha: Václav Petr, 1941, s. 65

vynecháním nebo přidáním kvantity. Paragramy Brouk rozlišuje na jednoduché a složité, uvádí, že jde-li o obměnu příliš složitou, nejde už o paragram, ale o homofonii, tedy záměnu slov jen vzdáleně si zvukově podobných.

2. Hříčky využívající dvojznačnosti a mnohoznačnosti slov a rčení, tedy amfibolické hříčky: a) hříčky utvářené na základě homonymie (dle čtyř druhů homonym); b) amfibolické hříčky založené na homofonii (tři druhy); c) amfibolické hříčky pracující s obrazným významem slov; d) amfibolické hříčky založené na základě vžitých rčení (např. ignorování významu vžitých rčení); e) amfibolické hříčky využívající dvojsmyslné stylizace, f) hříčky založené na nahrazení homonyma jiným slovem, které je synonymum homonyma, ale pojatého v nepatřičném významu. Amfibolické hříčky využívající homofonie a homonymie se nazývají kalambury.

3. Hříčky amfibolisační, tedy hříčky násilně, uměle zdvojsmyslněné. Zde nachází devět skupin, a). Pojímání slov jako zvuků; b) pojímání slova jako zkratky; c) zneuznání pravého významu slov jejich slučováním nebo rozlučováním; d) měnění slov nesprávnou výslovností, e) palindromy (změna významu na základě členění slov nebo skupin); f) anagramy; g) volný výklad vžitých ohmů, obrazných rčení a zkratek; g) komická etymologizace, jíž dochází k nesprávnému výkladu, užívání slov; h) zdvojsmyslňování výroků nemístnými pomlkami.(Brouk, 1941)

Brouk upozorňuje, že nic není absolutně komické a zda bude, záleží hlavně na zaměření, s jakým k vnímanému přistupujeme.

Jak už bylo řečeno výše, stejné téma zpracovával v knize Repetitorium jazykové komiky i Ladislav Dvorský, ten v úvodu píše, že Repetitorium je „knížka určená pro praktickou potřebu“,³⁰ čemuž odpovídá i její absolutní

³⁰ Dvorský, L. Repetitorium jazykové komiky. Praha:Novinář, 1984, s. 7

přehlednost. Její obsah navazuje na Jazykovou Komiku Bohuslava Brouka, dalo by se říci, že ji svým pojetím jaksi zpřehledňuje.

O situační komice se zmiňuje například Henri Bergson. Ve svém díle Smích uvádí tři základní postupy situační komiky, a to: opakování, inverzi a nedorozumění.

O opakování píše: že „jde o situaci, tj. kombinaci okolností, jež se vícekrát opakuje, čímž více vystupuje na povrch měnícího se života“³¹

A jako příklad uvádí situaci, kdy se v jeden den potkáme s člověkem, kterého jsme již dlouho neviděli. Potkáme-li jej jednou, komické to nebude, ale potkáme-li onoho člověka za den vícekrát, komické se nám to nejspíš zdát bude. A dodává, že opakování „jsou tím směšnější, čím jsou opakování scény komplikovanější a čím působí přirozeněji.“³²

K inverzi Bergson píše: „Představte si postavy v nějaké situaci, komický výstup dostanete, když se situace obrátí a role budou opačné.“³³

K poslednímu postupu situační komiky, tedy k nedorozumění, říká: „situace je komická vždy, když se objevuje ve dvou absolutně časově nezávislých sledech událostí a když ji lze najednou definovat ve dvojím, zcela odlišném smyslu.“³⁴

Stejně jako o situační komiku, uchopíme komiku charakteru pomocí Bergsonova Smíchu. Aby nám něco připadalo komické, říká Bergson, hlavně nás to nesmí dojímat. Jakmile se objevuje cit, končí komické. Jakmile cit zmizí, komické se objevuje. Tuto podmínku, tedy nedojímavost, uvádí Bergson jako jedinou nutnou podmínku. Jako další podmínku uvádí Bergson jistou „nespolečenskost“, kterou případ, charakter, jenž nám připadá komický, obvykle vykazuje. Třetí podmínkou, již Bergson uvádí, je automatismus, roztržitost, nepozornost. Píše: „Ztuhlost, automatismus, roztržitost, nespolečenskost, to

³¹ Bergson, H. Smích. Praha: Naše vojsko, 1993, s. 47

³² tamtéž

³³ tamtéž, s. 48

³⁴ Tamtéž, s. 49

všechno se vzájemně prostupuje a vytváří charakterovou komiku. Krátce řečeno, ponecháme-li v lidské osobnosti stranou to, co zajímá naši citovou stránku a mohlo by ji dojmout, může se zbytek stát komickým a komika bude přímospěrná částí ztuhlosti, kterou vykazuje.³⁵ V souvislosti s uvedenými podmínkami hovoří Bergson o gestu. O gestu jako objektu pozornosti, který se stává komickým. „Sotva se naše pozornost soustředí na gesta, nikoli na činy, jsme v komedii.“³⁶

Každý charakter je komický, protože každý se něčím opakuje, píše Bergson a dodává, že to, čím se sami opakujeme, bude to, co si vyberou jiní, aby nás mohli napodobit (opakovat). Vyberou si to, co je na nás typické. „komická postava je typ. A na druhé straně každá podobnost s tímto typem je komická,“³⁷ odhaluje Bergson. S gestem a typem souvisí další Bergsonův objev: „Komedie se rodí z vnějšího pozorování.“³⁸

Jako ideální komická vlastnost je ve Smíchu vyhodnocena marnivost, ta je dostatečně hluboká a zároveň dostatečně povrchní, neviditelná pro jejího nositele, ale zároveň viditelná pro okolí. Zároveň je dostatečně „variabilní“ nebo spíše přizpůsobivá a ohebná- v tom smyslu, že se může míchat s mnoha jinými neřestmi nebo i ctnostmi.³⁹

Bergson se také zmiňuje o komice, jíž nazývá komika profese. Společnými rysy profesně komických jsou dle něho tzv. profesní ješitnost a profesionální zatvrdlost. Chtěli-li bychom co nejsnadněji převést povolání do komické reality, píše Bergson, „stačí jej izolovat uvnitř jazyka, který je mu vlastní.“⁴⁰

V knize Záhady komična nabízí Jan Orlický ještě dělení technik komična, tedy postupů, jimiž lze komického momentu (ať již úmyslně nebo nezáměrně)

³⁵ Bergson, H. Smích. Praha: Naše vojsko, 1993, s. 68

³⁶ Tamtéž, s. 67

³⁷ Tamtéž, s. 69

³⁸ Tamtéž, s. 75

³⁹ Tamtéž, s. 77

⁴⁰ Tamtéž, s. 80

dosáhnout, vyjmenovává jich 9: techniku nesmyslu, chyby, obměny, opakování, narážky, nesnáze, konfliktu, náhody a rozporu. O toto dělení se budu v práci opírat.

1.5. Vztah komiky a smíchu

Smích je fyziologická reakce na určitý podnět a je vlastní pouze člověku. Smích a komika k sobě jistě patří. Ne vše komické v nás ale vzbudí onu reakci, již nazýváme smích. A ne vždy se smějeme, protože pozorujeme, představujeme si něco komického. Smát se například můžeme i tehdy, lechtá-li nás někdo, případně požijeme-li nějakou drogu. Na druhou stranu se nemusíme smát, ačkoli sledujeme něco, co nám připadá komické. Můžeme se setkat s rozlišením komického a směšného. V případě odlišení bývá jako komické označováno to, čemu se zasmějeme, komické vychází z uvolnění. Směšné naopak to, čemu se spíše smát (hned) nebudeme. Vcelku běžně říkáme například: „To je přece směšné!“ a máme náladu spíš plakat nebo třeba uhodit pěstí do stolu. A pokud se chceme smát, je to spíš smích zoufalý, nešťastný. Směšno by vycházelo z nadřazenosti, respektive podřazenosti. V této práci není komické a směšné oddělováno. Smíchu se kromě zde již citovaného Henriho Bergsona, věnoval např. Michal Michajlovič Bachtin, který přichází s pojmem „karnevalový smích“.

„Karnevalový smích je především smích sváteční. Proto nejde o individuální reakci na nějaký jednotlivý „směšný“ jev. Karnevalový smích je především všelidový [...], smějí se všichni, je to „smích světa“; za druhé je univerzální, míří na všechno a na všechny [...]; a konečně je ten smích ambivalentní: veselý, radostný a zároveň výsměšný, odmítá a utvrzuje, pohřbívá a ohrožuje. Taková je podstata karnevalového smíchu.“⁴¹

Karnevalový smích, na rozdíl od smíchu novodobého, satirického, je směřován i na ty, kdo se smějí. Dílem M. M. Bachtina a grotesknem, které jako první dokázal zcela pochopit, se bude

⁴¹ Bachtin, M. M. Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance, Praha: Argo, 2007, s. 18

podrobněji zabývat ještě část kapitoly Nová interpretace Turbiny

2. Výrazové prostředky komiky v Turbině

Jak už jsem zmínila, ti, kdo psali o Turbině, si většinou povšimli komických momentů v knize. Někteří je hodnotili kladně (nebo alespoň některé), jiní záporně – jako prvek podbízení se čtenáři. Pokusím se zde zhodnotit komické momenty díla ne z hlediska toho, jakou „kvalitu“ dílu dodávají, ale z hlediska komických momentů samých, pokusím se sledovat, jakými postupy dosahuje Čapek-Chod komického působení. Jestliže komické vzniká tam, kde se střetá ideál, očekávání a skutečnost (dle mého názoru se pod makroteorii inkongruence dá podřadit jak makroteorie superiority/ inferiority, jako jistý typ inkongruence, tak, jako důsledek inkongruence, makroteorie relaxace), budu sledovat, na jaké ideály (očekávání) a reality se zaměřuje Čapek-Chod a jak to dělá.

Lubomír Doležel ve své studii Karel Matěj Čapek-Chod a modernismus píše, že *konstitutivním elementem jsou konatelovy akce. Jsou ale také události, které způsobují nekonatelské faktory.*⁴² Tyto faktory přisuzuje Doležel *nespecifikované přírodní síle*, sem zahrnuje biologické změny nebo náhodu. Nejjednodušší fikční svět (Doležel dává za příklad centrální část R. Crusoa) *zahrnuje dva zdroje událostí: konatele a přírodní sílu.* Běžněji bývá konatelů více a vznikají zde akce a vztahy mezi nimi a mezi nimi a přírodní silou. *„Nadto jsou v každém fikčním světě na události vloženy specifické modální podmínky a omezení[...]*⁴³, *s nimiž se také musí konatel vyrovnávat.* Stejně důležité jako *reakce na výstupu*, říká Doležel, jsou motivace těchto reakcí (tedy konání). Motivaci konání rozděluje na konatelskou (ta je reakcí na konání jiné osoby) a spontánní (ta je reakcí na nějakou přírodní událost).

⁴² Doležel, L. Karel Matěj Čapek-Chod a modernismus. in Studie z české literatury a poetiky, Praha: Torst, 2008, s. 44

⁴³ tamtéž

Fikční svět Čapkových pozdějších děl charakterizuje podle Doležela fakt, že „rozmanité formy nekonatelské síly působí v jeho hranicích. [...] Svět Čapka-Choda je světem, v němž se rozličné mimolidské síly spolčují, aby si podmanily, kontrolovaly a ovládaly lidského konatele.“⁴⁴

To, co Doležel píše, platí v jistém smyslu i pro Turbinu, hrdinové něco chtěli, jednali podle toho, podřizovali vytyčeným cílům svůj život, ale nepodaří se jim dojít k cíli přes nějakou nesnáz. Působení mimolidských faktorů tvoří v Turbině hlavně vážné pozadí. Náhoda a nesnáz nejsou jen hlavními momenty, které odvádějí hrdiny od jejich původně vytyčených cílů, ale také postupy, jimiž Čapek-Chod vyvolává onu tragikomičnost díla.

Chybně určenou diagnózu, která stojí na počátku změny životů Máni a dr. Zouplny (nebo tuto změnu alespoň urychluje) – můžeme jakožto chybu konatele přičíst náhodě, tedy přírodní události, stejně tak chybnou instalaci turbiny. „Konečné“ sblížení Tyndy s Nezmarou můžeme též připsat přírodní události.

Spolčení mimolidských faktorů, o kterém Doležel píše, může být ale také zdrojem komiky. Postavy totiž můžou působit tak, že nejednají samotné, ale že je něco / někdo ovládá. K tomu, aby toto ovládání z venku mohlo působit komicky, je třeba, aby bylo popsáno z vnějšku⁴⁵

„Leib Blumenduft, sedě před oprýskaným zrcadlem pokojíka v jednom z nejlepších konfesionálních hotýlků [...] horlivě zaměstnával se úpravou svých pejzesů.

Docela jinak, ba právě naopak než jindy při této toaletě. Kdežto jindy co největší péči vynakládal na všemožné jejich zakroucení, dnes vynasnažoval se úlisně tenké jich visuté pramínky narovnat a přilepiti nahoru na leb, jinak dohola ostříhanou.

Marně!

Ocelovou vývrtku by byl snad spíše natáhl v rovný drát; umíněné rituální kadeře na jeho skráních vždy smrštily se v původní svou podobu se živostí napadené dešťovky a všechno

⁴⁴ Doležel, L. Karel Matěj Čapek-Chod a modernismus. in Studie z české literatury a poetiky, Praha: Torst, 2008, s. 45

⁴⁵ Srov. Bergson, H. Smích. Praha: Naše vojsko, 1993, s.

namáčení bylo málo platno, nejvýše že prodloužilo tento proces, o jehož neměnitelném výsledku Leib byl tak přesvědčen, že se svému počínání sám útrpně a shovívavě usmíval. [nakonec pejzy ustříhl, pozn. aut.] [...] Sám sobě podivil se Leib, jak se mu podařil nóbl ironický výsměch do tváře hloupému chudému židu, který naň zíral zpoza oprýskanin zrcadla, neboť Leib před zrcadlem a Leib v zrcadle byli dva docela různí židé a tomu v zrcadle nic nepomáhalo, že se také smál neméně ironicky. Bylo však nutno dokončit úpravu jeho vlastní osobnosti pro zdar dnešního jeho poslání. Podařilo se mu to dobře, protože nepředělával dnes po prvé ortodoxního Poláka na laxního Pražáka. [...]

Přeměna byla tak dokonalá, že Leib před zrcadlem, vida v zrcadle pana Blumendufta, neodolal, s uctivým posměchem se mu poklonil a z čiré zlomyslnosti přál mu „Šono tóvol“, tj. nového roku, protože dnes byl nejen šábés, ale i Nový rok.

Mráz i var polévaly Leiba a chud'as se potil, neboť špasetle, jimiž ohlušoval své svědomí tím, že rozdramatisoval ideový rozpor v každé židovské duši dlící takřka ve dvě osobnosti, kteréž se navzájem ironizovaly, nemohly v něm docela utlumiti hrůzu ze smrtelných hříchů, jakých se dnes dopustil a k nimž se ještě dnes chystal. Už to, že o tak „vysokých svátcích“ nebyl doma, v Bardějově, ale v Praze na obchodních cestách, stačilo na prokletí duše na dlouhá staletí, ale že si ustříhl pejzy v sobotu, přestoupiv přísný zákaz ruční práce, jenž nedovoluje ani dvě stébla přes sebe položit, a že to byly právě pejzy a že to musel učiniti právě prvního dne měsíce Tišrí, dunělo v jeho duši jako břenský tón stříbrného šófaru, [...], avšak nikoli radostně, nýbrž výhrůžně jako fanfára věčného zatracení.

Jak to, že musel? Mohl to přece učinit včera, když přijel! [...] Leib pásl se na své vlastní mystické hrůze, znatelné z plápolavých očí na žloutenkové jeho tváři v zrcadle, na mučednictví myslé, jež mu bylo podnikati pro skvěle promyšlený podnik, znamenitý plán, „enormes Geschäft“, „e' grausses Rebbach“. Neboť všechno, jak se dalo, nutně se dít muselo, mělo-li se zdařiti, mělo-li se dosíci onoho kynoucího výdělku, k jakému se Blumenduft nepřizná ani velkorabínu v Jasích. [...] Nepřizná se za nic na světě a zadušuje se, kdyby se na tom místě měl propadnout, neboť už nyní se mu krev pěníla pomyšlením na hroznou sumu peněz, jakou by činila procenta, kteráž bral jasenský. Ne, nepřizná se, ačkoli podvést svatého muže je hřích všech hříchů – tak říkají všichni svatí mužové.

Blumenduft není žádný nebbich, aby se dal takto škubat od vezdejších prokuristů Hospodinových (jehož jméno budiž pochváleno!). [...] Za takového mudrování doplnil sobě Blumenduft výstroj, uložil zas do škatule cylindr, který si včera od vetešníka z unáhlení vypůjčil. [...] „De Reschie!“ vzdychl si Leib, zítra bude muset zaplatit 1 K 25 h za vypůjčení. [Leib se dostrojí a vyjde z hotelu, pozn. aut.] [...] Zasloužil by, aby jím Pán zástupů udeřil o

zem a zabil jej náhlou smrtí za to, že užívá zbožné přetvářky, aby bezpečně pronesl Prahou kradené zboží. Phüh! Jak to kradené? [mluví o knize, kterou nese, pozn.aut.] Bůh ví, že jenom vypůjčené! [...] Mráz pojal jej z takové možnosti, i přidal do kroku mumlaje před se tři čarovná slova: „Fünefzig Tausend Gulden!“⁴⁶

Touha po blahobytu, je jednou ze základních lidských žádostí, avšak zde je touha po blahobytu, přesněji po penězích, tak zveličena, že se zdá jako by ona sama byla něčím mimo Leiba a zcela jej ovládla. I přes strach z božího trestu ho žene přes další a další porušování příkázání. Podmínka náhledu z vnějšku je ještě zesílena přítomností zrcadla, které rozděluje Leiba na dvě osobnosti. Díky němu není Leib sledován jen vypravěčem (a čtenářem), ale také sám sebou. Pokud už Blumenduftovo konání není pozorováno jen z vnějšku, omezuje se na popis toho, jaký má strach a protikladně k tomu, jak chce vydělat. Ona hrabivost, kterou Leib vykazuje, se střetá s jeho vírou, což umocňuje komické působení scény. Stejně tak je zvětšuje postupné vršení hříchů: nejprve se dozvídáme, že se Leib snaží ukrýt pejzy, později, že je dokonce ustříhl, pak, že je šábes a následně, že dokonce Nový rok. Čapek-Chod zde využil komického charakteru (hyperbolizovaná touha po penězích)⁴⁷, dle Orlického dělení technik pak hlavně techniku nesnáze (upravování pejzů tak, aby nebyly vidět), konfliktu či rozporu (víra x jednání). Všimněme si, že Leib se sám sobě směje, hlavně proto, aby se uklidnil, aby pro sebe zlehčil to, co dělá. Čtenář (divák) se směje pro to, co Leib dělá a tomu, jak se toho bojí. Blumenduft si dobře uvědomuje komičnost svého jednání, ale to komičnost scény neoslabuje.

„Komický básník může být jakkoli zvědavý na směšné stránky lidské povahy, ale myslím, že nepůjde tak daleko, aby hledal čistě směšné. Směšní jsme jen z té stránky, která uniká

⁴⁶ Čapek-Chod, K. M. Turbina. Praha: SKNLU, 1964, s. 5 - 15

⁴⁷ Srov: Bergson, H. Smích, Praha: Naše vojsko, 1993, s. 76

našemu vědom,“⁴⁸ píše H. Bergson, myslím si, že se zde trochu plete, není nutné, aby nám naše směšnost utíkala, stačí, když s touto směšností nemůžeme (nebo i nechceme) nic dělat.

To proto, že své směšné jednání s uvědoměním si jeho směšnosti nekončí, ale pokračuje v něm dále a směje se mu spolu s pozorovatelem. Blumenduft se tu z hlediska komiky objevuje v pozici sebeironika, tedy humoristy. To jej například i činí sympatičtější v očích čtenáře.

Ovšem zpět k ukázce, ta byla vybraná jako jistým způsobem typická. Určitý zveličený povahový rys nenajdeme jen u Blumendufta, ale u všech hlavních postav:

U Tyndy je výrazně zdůrazněna koketnost, u Máni její feministický postoj, u Zouplny z počátku jeho nepraktičnost, u Moura okázalost, u Freye důraz na styl, na formu, u císařského rady zase zaměření na společenské postavení.

A většina z těchto postav svádí se svým zveličeným rysem, stejně jako Blumenduft, „souboj“:

Tynda ráda flirtuje, ale klatba jí brání dovést své akce „do konce“, misandra Máňa zápasí s Máňou do muže zamilovanou, Moura okázalost se pere s jeho ošklivostí, Freyův důraz na styl zas brání běžnému životu: „*Pan Armin Frey, tichý společník firmy „Ullik a spol.“ seděl ve svém povětrném sídle v podstřeší „Papírky“ a srdnatě, ač nemilosrdně mrzl, neboť velkolepý krb v jeho rytířském sále byl pouhou imitací bez kamen jako všecek ryzí, ale do poslední nábytkové římsičky falšovaný styl celého interiéru. Leč Arminovi styl byl vším a raději snášel zuřivý chlad při hranici mohutných polen v krbu nahromaděných a předstírajících žhavou ohořelost jako v divadelním krbu [...]*“⁴⁹, císařský rada by rád vypadal co nejmovitěji, ale potýká se s finančními problémy. Zouplnův boj není vyjádřen takto výrazně, protože je zobrazován spíše ve své proměně.

⁴⁸ Bergson, H. Smích, Praha: Naše vojsko, 1993, s. 75

⁴⁹ Čapek-Chod, K. M. Turbina. Praha: SKNLU, 1964, s. 127

*„Komika Osudů je založena především na mezích konečné lidské bytosti, které se zde uplatňují v obligátní formě vystupňované omezenosti [...], ale ještě častěji v jednostrannosti, [...] žádný praktický krok, výrok, náhled člověka nemůže být jednostranný. Žijeme v nevyhnutelné jednostrannosti s takovou samozřejmostí, že si ji běžně neuvědomujeme; uvědomuje si ji však humorista, který má smysl pro její komičnost,“⁵⁰ píše Blažíček. Nemyslím, že by komika Turbiny byla založena na *mezích konečné lidské bytosti*, ale jednostrannost, o které Blažíček hovoří, se komiky Turbiny týká právě v tom, o čem jsem psala výše. Postavy tu jsou vylíčeny jako jednostranně zaměřené a tato jejich jednostrannost je zobrazena v boji proti celistvosti, mnohostrannosti, světa. Se zveličeným rysem, který postavy vykazují, souvisí i pojem karikatura, který občas kritici při hodnocení Čapkova díla používali (viz např. J. L. Fischer). „Umění karikaturisty spočívá v zachycení tohoto sotva postřehnutelného pohybu [náznak pokřivení, možné grimasy, oblíbené deformace místa, kde se příroda nejvíce křiví] a tím, že ho zvětší, učiní ho viditelným pro druhé. [...] Kreslí disproporce a deformace, jež mohly existovat díky chvilkovému rozmaru přírody, ale umění probudilo d'ábla, kterého přemohl anděl,“⁵¹ říká Bergson ve Smíchu. Z tohoto pohledu se zdá, že Čapek- Chod opravdu „vykreslil“ karikatury, udělal to, co Bergson píše, uchopil nějaké pokřivení a zvětšil ho tak, že je viditelné i pro druhé. Zvětšil ho až tak, že je přes něj těžce viditelné něco jiného. Na jiném místě Smíchu ale Bergson píše: „Komédie vykresluje charaktery, s nimiž jsme se setkali a s nimiž se na své cestě ještě setkáme. Zachycuje podobnosti. Klade nám před oči typy. V případě potřeby vytváří typy nové. Tím se odlišuje od jiných umění.“⁵² a „Komické pozorování pudově směřuje k obecnosti. Mezi jednotlivostmi volí ty, jež se mohou opakovat, a tedy ty, které nejsou nerozlučně svázány s individualitou osoby, mohli bychom říci s obecnými zvláštnostmi.“⁵³ Ukázka*

⁵⁰ Blažíček, P. Haškův Švejk, Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 228 - 229

⁵¹ Bergson, H. Smích, Praha: Naše vojsko, 1993, s. 24

⁵² Tamtéž, s. 74

⁵³ Tamtéž, s. 76

zachycující Blumendufta, je krom všeho, co jsem již napsala, také zachycením klasického stereotypu: „žid – silná fixace na peníze“. Je to přesně to, co není nerozlučně svázáno s individualitou osoby. A nejen u Blumendufta, ale u všech postav Turbiny.

Máňa je vykreslením klasické představy o feministkách, dokonce i stříhem vlasů a oděním (toto byl v době, kdy Čapek psal Turbinu, nový typ), císařský rada je přesně typem císařského rady, jak si jej člověk nejspíš představí. Dr. Zouplna je alespoň z počátku přesně tím nepraktickým vědcem, jakého člověk čeká atd.

Čapek- Chod nepracuje s individuí, pracuje s typy. Domnívám se, že aby karikatura byla opravdu komická, měl by člověk znát i karikovanou osobu. Karikatura je podle mého názoru pevně spjata právě s individualitou: a je tedy opakem toho, s čím dle Bergsona pracuje komedie a s čím podle mě v Turbině pracuje Čapek-Chod. Tvrdím tedy, že Čapek-Chod, i když by se to mohlo na první pohled zdát a i když tak o něm někteří psali, netvoří karikatury, protože nikde v Turbině nenajdeme odkaz k tomu, koho konkrétně by karikoval.

Mezi komickým typem a karikaturou vidím asi tento rozdíl: vybrali-li bychom náhodně deset židů, nemuseli bychom najít ani jediného, který by vykazoval obdobné znaky jako Blumenduft, zrarikovali-li bychom někoho a pak jej postavili mezi devět různých lidí, tento člověk bude podle karikatury nejspíš odhalen.

V Haškově Švejkovi Blažíček upozorňuje, že předmětem smíchu v Osudech jsou hlavně události trapné, ubohé a tragické⁵⁴, nejinak je tomu v Turbině. Čapek se velmi soustředí na trapné nebo ubohé momenty ze života postav a v těch je zachycuje. Dá se říci, že tyto momenty zcela zastíňují ostatní v Turbině.

⁵⁴ Blažíček, P. Haškův Švejk, Praha: Československý spisovatel, 1991, s 226

Nejvýrazněji to jde pozorovat v Kapitole Debut turbíny, kde je nejvíce prostoru věnováno „zahajovacímu ceremoniálu práce turbíny“. Ten ovšem není nahlížen nijak zevnitř, ale jako soubor gest. Kapitola má 18 stran, ale z toho se až poslední strana zabývá tím, jak „turbína spustila“. Většinu kapitoly tvoří jakýsi „úvod do pádu“, který pak ten samotný pád dělá ještě komičtějším.

Obecně se dá říci, že na pozadí vážných věcí se odehrává řada nevážných problémů, řada malých válek apod., které ty vážné věci „odsouvají na vedlejší kolej.“ Obdobně je tomu v Osudech. Zdůrazňování trapných nebo ubohých detailů odbočujících od „hlavní linie pádu“, je Čapkovou hlavní komickou technikou.

3. Nová interpretace Turbiny

„Aktivita ve hře budí ve vnímání očekávání, jež se při neúspěchu akce (ve hře) mění ve zklamání (ve vědomí vnímatele). Komický efekt, realizující se teprve vnímáním akčního procesu, je závislý na relativní velikosti vynaloženého úsilí vzhledem k relativně malému cíli.

*Podstata komičnosti je v tomto nepoměru, a proto se komický efekt dostaví nejen tehdy, změnilo-li se náhle „očekávání v nic“, ale i tehdy, bylo-li uspokojeno nepřiměřeně složitou cestou.“*⁵⁵ píše Zdeněk Hořínek v knize O divadelní komedii. Jeho postřeh se netýká jen divadelních her, vnímatelem může být i čtenář a koneckonců i člověk sledující reálný život, a Hořínkovo tvrzení nepozbude platnosti.

V Turbině je nahlížen určitý výsek ze života rodiny Ullikovy. Počíná představením ambic jednotlivých členů rodiny a jejího okolí a končí zobrazením jejich nenaplnění a zároveň i jejich úplným zavržením, případně aspoň jejich dočasným odsunutím. V jednom případě je pak postavě jakékoli další konání znemožněno smrtí. Snažení většiny postav má, krom konečného neúspěchu, společnou také další věc, a to zdání, že mají úspěch, štěstí na dosah ruky,

Feministka Máňa dostává nový mikroskop, díky němuž může zintenzivnit svá úspěšná studia, Arnošt Zouplna je představen jako zapálený vědec na počátku zářné kariéry. Tynda, nadaná zpěvačka, získává s pomocí Vincence Moura, svého nápadníka, šanci v Národním divadle. Císařský rada Ullik vítězí ve sporu o instalaci turbiny a tato je namontována, Vincenc Mour má od císařského rady za investice do jeho společnosti slíbenou ruku Tyndy, mladý Nezmar „získává“ Tyndinu náklonnost. Cynický Armin Frey začíná být šťastně zamilovaným.

⁵⁵ Hořínek, Z. O divadelní komedii. Praha: Pražská scéna, 2003, s. 161

i to, že důvodem jejich neúspěchu je většinou to, v co doufali jako v „sílu“, která jim měla dopomoci k úspěchu.

Máňa pomocí vytouženého mikroskopu špatně diagnostikuje zdravotní stav Zouplnův, což je počátkem přeměny (zkázy?) obou, Mour, který měl Tyndě pomoci do divadla, se jí kariéru snaží spíše překazit, k čemuž mu dopomáhá vzájemná živočišná náklonnost Tyndy a mladého Nezmary, neúspěšné zahájení Tyndiny kariéry, které mělo Mourovi dopomoci získat Tyndu, ji nakonec vhání do náručí třetího muže. Turbina, která měla císařskému radovi a jeho rodině přinést bohatství, nakonec způsobila krach jeho společnosti a měla, společně s láskou, i jistý podíl na smrti Armina Freye.

Společné Arminovi, Máně a Tyndě a společnosti císařského rady je ještě to, že obrat v jejich životech, v Arminově případě konec života, nastal tou příčinou, již se obávali, případně jim byla předpovídána nebo si předpovídali.

Armin předpověděl smrt svou i zkázu Papírky v sedmé kapitole prvního dílu: „*Jsem přesvědčen, že oba, ona i já, zahyneme jedné a téže hodiny Nebude to ve dne, ale v noci, zato však – jedné a téže hodiny!*“⁵⁶ A přihlédneme-li k paralelnímu osudu turbíny a Tyndy, který je naznačen i Tyndinou přezdívkou „Turbína“, dalo by se říci, že Armin předpověděl i neúspěch Tyndin. O Máně se v 6. kapitole 1. dílu píše: „*Několik dnů vydržela v pevném umínění nebratí si do hlavy krom studia nic jiného; vědělat' přespříliš dobře, že erotika jest největším nepřitelem studující ženy...*“⁵⁷ A láska skutečně poměrně razantně změnila její život. A konečně znovu Tynda, již její učitelka zpěvu „předpověděla“, že oddá-li se kdy tělesně muži, ztratí hlas. Tato „věštba“, tento motiv, se táhne celým románem. Poprvé je naznačen ve 4. kapitole 1. dílu: „*„A ještě něco mi řekla [Maynau, učitelka zpěvu, pozn. aut.], ale to si nechám pro sebe!*““⁵⁸ Tynda ze sebe pak po noci strávené s Nezmarou na zkoušce v Národním divadle skutečně nevydá ani hlásku. Vzhledem k tomu, že Tynda před výstupem v divadle (i po něm) dokázala, že hlas neztratila, nezdar způsobila spíš nervozita z onoho proroctví a nervozita, o kterou se nemalou měrou zasloužil její „pomocník“, ing. Mour.

⁵⁶ Čapek-Chod, K. M. Turbína. Praha: SKNLU, 1964, s. 91

⁵⁷ Tamtéž, s. 71

⁵⁸ Tamtéž, s. 46

Posledním společným jevem, který bude v této části zmíněn, je ten, že většina postav se se svou novou situací vyrovnává a je v ní více méně spokojená, nechce ji měnit:

Tynda, jejíž krása se poněkud vytratila pod nabytými kilogramy, si bere svého bývalého korepetitora a, ač její hlas ještě zkrásněl, netouží již po kariéře v divadle. Císařský rada, dříve bažící po bohatství, je spokojen se svým novým postavením, jež mu pomohlo i po zdravotní stránce (případně rozhodně odmítá uznat opak). Mour si místo Tyndy odváží jinou nevěstu, která mu byla blíže než Tynda. Václav Nezmara na Tyndu již nemyslí, protože je tlustá, a vrací se ke svému studiu. Arnošt Zouplna se stal život si užívajícím, veselým člověkem a Máňa plní svou novou úlohu Matky. Její spokojenost s novým stavem je ale oproti ostatním postavám méně jednoznačná, ale také není zcela vyloučen její návrat k lékařství. Jedinou nešťastnou postavou, avšak také ne jen nešťastnou, je na konci románu Leib Blumenduft, „obchodní partner“ zesnulého Armina Freye. U toho se střídá smutek a nadšení: a není poznat, zda je z toho, že Frey zemřel, spíše smutný, nebo veselý.⁵⁹

Osudy většiny postav Turbiny spadají pod tvrzení, jež bylo citováno na začátku kapitoly. Mají sice většinou vysoké cíle, kterých hodlají dosáhnout, aby byly spokojené, těmto cílům podřizují své jednání a k nim směřují svá snažení, nakonec ale ke svému cíli nedospívají, a uspokojení dosahují přesto anebo díky tomu, že se jim nepodařilo to, po čem toužily. Jejich snažení se pak zdá neúměrné tomu, čím se později dokázaly uspokojit. Výše je zmíněno, že František Kovárna psal o Turbině jako o *nejhlubším bodě tragikomického pesimismu*.⁶⁰ V části „tragikomický“ s ním nelze než souhlasit. Tragický proto, že postavy, které byly představeny téměř jako „otroci“ svých cílů, při jejich dosahování nějakým

⁵⁹ Domnívám se, že pláč Blumenduftův, s ohledem na to, že mu jeho plány vycházely i s ohledem na to, že pláče na samém konci románu, kde se ostatní veselí, je paradoxním koncem, jež by František Všeticka mohl zařadit do svého textu Slovesný stavitel Čapek-Chod. (Pláč a smích zároveň je ovšem zcela logickým koncem knihy, když přihlídneme k nové interpretaci, viz dále.) Stejně tak paradoxní „konec“ Mániččin, ten, domnívám se, nezařadil Všeticka proto, že se může zdát morálně problematické nazývat mateřství koncem.

⁶⁰ Kovárna, F. K. M. Čapek-Chod. Praha: Fr. Borový, 1936, s. 16

způsobem fatálně selhaly a jejich snažení vyšlo naprázdno, případně za sebou ještě zanechalo ničivé následky. Komický proto, že pád měly většinou na svědomí maličkosti, hloupé chyby.

Krach Papírky a rychlé zřícení části věže byly způsobeny chybnou instalací turbiny. Na chybu navíc ještě upozorňoval mladý Václav Nezmara, který byl charakterizován jako člověk poněkud mdlejšího rozumu.

O pesimismu hovoří F. Kovárna proto, co tak přesně popisuje ve výše uvedené citaci Arne Novák, kvůli zachycení *hynutí každého vznětu v blátě všednosti a vítězství animálnosti*. Kvůli vyobrazení nepřemožitelnosti pudů, kvůli zobrazení bezmocnosti člověka proti stroji, proti osudu a možná i kvůli pochopení tohoto jako vzkazu společnosti, kterou nic dobrého nečeká.

To, v čem A. Novák vidí hynutí a F. Kovárna pesimismus, považují za komické a optimistické. Komické proto, o čem hovoří Zdeněk Hořínek v úvodu kapitoly, snažení postav je neúměrné jednoduchosti s jakou se nakonec uspokojí. Optimismus vidím v tom, že postavy jsou po svých selháních většinou zachyceny jako spokojené. *Vítězství zdravé animálnosti* je možná příčinou Tyndina i Mánina pádu, ale právě animálnost, chápaná jako něco, co člověka nutí (pře)žít, nakazuje postavám smířit se s nastalou situací a umožňuje jim, aby se v ní cítily dobře. Tato vůle žít je i mocnější než stroj, turbina již byla dávno zničena, ale císařský rada žil stále.

Turbínu, protikladně k Františku Kovárnovi, chápu jako tragikomicky optimistickou.

Výše byl zmiňován J. L. Fischer, který psal, že díky smrti Frey *ujde konečnému pošklebku osudu* (sňatku s Žofkou). Na mě závěr románu působí spíše

naopak, jako by vysmívaným byl osud, ne postavy. Jako by se postavy díky své animálnosti vysmívaly osudu.

Karel Čapek, od něhož aby se Čapek-Chod odlišil, přijal přídomek Chod, v textu Karel Matěj Čapek Chod - K šedesátým narozeninám, hovoří o realismu Čapka-Choda jako o groteskním. Tím myslí takový realismus, který „*neprohlíží život s láskou, ale s vášnivým zaujetím, nestřídmě, neúkojně; kterému nestačí jedna známá, důvěrná a milá oblast, který nehledá obecných a každému blízkých rysů. Tento realismus vniká do života jako do neznámé pevniny; vyhledává něco neobyčejného, experimentuje, pídí se po skutečnostech nejpodivnějších a nevšedních,*“⁶¹ a nevěří při tom, že existuje něco dokonalejšího, než co zachycuje. O Čapku-Chodovi píše jako o *největším kronikáři umírání a holbeinovském rytci tance smrti, který podává jedinou, nespornou, nerozleptanou jistotu: jistotu síly. Síly fyzické. Síly animální. Síly života.*⁶² Karel Čapek užívá pojmu *groteskní realismus*, stejný pojem pro jinou skutečnost, ovšem také blízce související s tělem, užívá později M. M. Bachtin. Karel Čapek patří do skupiny, která Čapka-Choda řadí k naturalismu, M. M. Bachtin ve svém díle Francois Rabelais a lidová kultura středověku Rabelaise naopak „*zprošťuje obvinění z naturalismu*“, což dělá na základě objevu lidové smíchové kultury. „*V Rabelaisově díle se obyčejně zdůrazňuje neobyčejná převaha materiálně tělesného životního principu, obrazů těla, jídla, pití, vyprazdňování, pohlavního života. Tyto obrazy se u něho navíc prezentují v nesmírném zveličení, hyperbolizujícím způsobem. [...] Obrazy materiálně tělesného principu jsou u Rabelaise [...] dědictvím lidové smíchové kultury, dědictvím jejího zvláštního typu obraznosti a v širším významu oné svérázné estetické koncepce života, která je charakteristická právě pro tuto kulturu.*“⁶³ Tuto estetickou koncepci nazývá

⁶¹ Čapek, K. O umění a kultuře II, Praha: československý spisovatel, 1985, s. 140

⁶² Tamtéž, s. 143

⁶³ Bachtin, M. M. Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance, Praha: Argo, 2007, s. 24

Bachtin groteskním realismem. „*Materiálně tělesný živel vystupuje v groteskním realismu jako hluboce kladný princip [...] a pojímá se zde jako univerzální a všelidový a právě jako takový stojí v opozici proti jakémukoli izolování od materiálně tělesných základů světa, proti vší výlučnosti a uzavírání se do sebe, proti odtažitě ideálnosti, proti všem nárokům na abstraktní důležitost nezávislou na věcech země a těla. [...] Nositelem materiálně-tělesného principu není individuum, ale lid, který se stále vyvíjí, roste a obnovuje se. Proto je tu veškerá tělesnost tak grandiozní, zveličená a nesmírná. [...] Vůdčím momentem ve všech těchto obrazech materiálně tělesného života, je plodnost, růst, překypující hojnost. [...] hojnost a všelidovost určují specifický veselý a sváteční (ne všedně existenční) charakter všech obrazů materiálně tělesného života. [...] Hlavní zvláštností groteskního realismu je snižování, tj. převádění všeho vysokého, duchovního, ideálního, abstraktního do materiálně tělesné roviny, do sféry země a těla v jejich nedílné jednotě.*“⁶⁴ Snižování není jen hlavní zvláštností groteskního realismu, ale je i jeho základním uměleckým principem. „*Vše posvátné a vznešené získává nový smysl v rovině materiálně tělesného dole.*“⁶⁵ M. M. Bachtin píše o groteskní houpačce, ta svým pohybem podle něho ale nezdůrazňuje zdvih, nýbrž pád houpačky dolů. „*Nebe se strhuje na zem, ne naopak.*“⁶⁶ Tento pohyb směrem dolů ovládá všechny projevy groteskního realismu. Dochází ke shazování a obracení vzhůru nohama a to jak v přímém, tak přeneseném významu. Groteskní obraz podle Bachtina „*zachycuje určitý jev ve stavu proměny, ještě nedovršené metamorfózy, v stádiu smrti i zrození, růstu i vznikání. Vztah k času stálému vznikání je nezbytný konstitutivní rys groteskního obrazu. S tím je spjat i jiný jeho rys, ambivalentnost: groteskní obraz zachycuje (nebo naznačuje) nějakou formou oba póly proměny – staré i nové, to, co vzniká, i to, co se rodí, začátek i konec metamorfózy.*“⁶⁷ Ambivalentnost je dalším

⁶⁴ Bachtin, M. M. Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance, Praha: Argo, 2007, s. 25

⁶⁵ Tamtéž, s. 348

⁶⁶ tamtéž

⁶⁷ Tamtéž, s. 29

hlavním znakem groteskního realismu, pohřbívání starého v sobě nese zrození nového, urážka má i obrodnou funkci, posíláme do nížin, aby se posílaný mohl znovu zrodit, chvála v sobě zahrnuje i hanu... „*V lidovém svátečním obrazovém systému neexistuje čistá abstraktní negace. Obrazy systému usilují obsáhnout oba póly jsoucna v jejich rozporné jednotě. Mláčený a zabíjený je zdošen [...]*“⁶⁸ Dalšími znaky groteskního realismu jsou zveličování (hyperbolizace), překypující mnohost, nadměrnost, směšování lidských a zvířecích rysů, rozdělování (porcování) těla. Groteskní realismus na těle zajímají všechny tělesné otvory a výstupky, vše, co tělo překračuje a čím jedno tělo může spojovat s druhým, vše, čím může přecházet v tělo druhé. Netroufám si, stejně jako Martin Tomášek, porovnávat dílo Čapka-Choda s Rabelaisovým Gargantuou a Pantagruelem, ale objevy, které M. M. Bachtin učinil a díky kterým zcela nově interpretoval Rabelaisovo dílo, by mohly posloužit i při interpretaci Turbiny. Bachtin v citované knize píše: „*V celé realistické literatuře z posledních tří století jsou doslova rozesety trosky groteskního realismu.*“⁶⁹ Je možné, že právě trosky groteskního realismu čtenáři spojují dílo Čapka-Choda s dílem Rabelaisovým.

Jestliže Karel Čapek hovoří o Čapku-Chodu jako o největším kronikáři umírání, jenž podává jedinou nespornou jistotu: jistotu síly, síly animální, fyzické, síly života, je možné vnímat v jeho vyjádření jistý rozpor. Síla života není jen směřování od narození ke smrti. Jak naznačuje „kronikář umírání“. J. J. Rousseau v Rozpravě o původu a příčinách nerovnosti mezi lidmi píše: *Když uvažuji o první a nejprostší činnosti lidské duše, myslím, že tu pozoruji dvě zásady [...]jedna nás nutí zajímat se o svůj blahobyť a své zachování, druhá nám vnuká přirozený odpor, když vidíme hynout nebo trpět kteroukoliv citlivou bytost, především své bližní.*⁷⁰ Tam je podle mě ukryta síla života. Bachtin píše „*Pohyb*

⁶⁸ Tamtéž, s. 197

⁶⁹ Tamtéž, s. 56

⁷⁰ Rousseau, J. J. Rozprava o původu a příčinách nerovnosti mezi lidmi. In Rozpravy. Nakladatelství Svoboda: Praha, 1989, s. 78

v čase je garantován plozením nových a nových pokolení.“⁷¹ A hovoří v této souvislosti o nesmrtelnosti rodového těla. Dalo by se namítat, že tato síla je „aktivována“ právě smrtelností jedince, ale přes to se nedá životní síla redukovat na to, co ji „způsobuje“. „V groteskní koncepci těla se rodilo a formovalo nové, konkrétní a realistické historické cítění, ne abstraktní uvažování o časech budoucích, ale živý pocit přináležitosti k nesmrtelnému lidu tvořící historii.“⁷²

Snad všichni, kteří se dílem Čapka-Choda zabývali, si všimli Čapkova důrazu na animalitu (viz výše), připisován jí byl však negativní „bourající“ význam. M. M. Bachtin odkrývá, že v groteskním realismu vystupuje materiálně tělesný princip jako hluboce kladný.

Tynda i Máňa na sebe mají obě uvrženou jakousi „klatbu“nějak se dotýkající tělesnosti. Klatba jim v případě naplnění zničí cestu k vysněnému cíli, Tyndě o ní řekla paní Maynau, Máňa ji pro sebe objevila sama: „[...] vědělat' přespříliš dobře, že erotika jest největším nepřitelem studující ženy[...]"⁷³ S podobnou překážkou je spojen i A. Zouplna: „Poměr jejich nacházel se ve stadiu, o jakém říkávalo se v žargonu pokročilých a samostatných družek Mániných >Můžeme se dobře vystát, ale můžeme bez sebe obstát, < Celá tři léta od maturity. Aby se na něm něco změnilo, na to byly oba přespříliš dobrými studenty.“⁷⁴

Zde je skutečně tělesnost vnímána jako hrozba, již je nutné se vyhnout, aby byly naplněny vytyčené cíle. Postavy se této hrozbě také vyhnout snaží.

Tynda svým zjevem a vystupováním sice vzbuzuje touhu téměř v každém v knize jmenovaném muži, ale má jistou mez, za kterou její koketnosti nejdou ani s tím, koho má ráda: „„Jsem celá tvoje, ale nikdy ti ze mě nebude patřit více, než co projde touto mříží: Rty a moje lokty. [...] Líbej víc, je to poprvé a naposled... Cože, ty pláčeš? [...] Směj se raději naší tragikomedii, která by zasluhovala názvu: Romeo a Julie s překážkami!““⁷⁵ Máňa a Zouplna se

⁷¹ Bachtin, M. M. Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance, Praha: Argo, 2007, s. 342

⁷² Tamtéž, s. 343

⁷³ Čapek-Chod, K. M. Turbina. Praha: SKNLU, 1964, s. 71

⁷⁴ Tamtéž, s. 70

⁷⁵ Tamtéž, s. 122 - 123

tělesnému kontaktu (i zájmu o druhé pohlaví) raději snaží vyhýbat úplně a k nějakému těsnějšímu kontaktu v tomto ohledu mezi nimi dochází až po svatbě. Poté, co si po pěti letech známosti, z toho třech letech (nejméně) lásky, vymění na hvězdárně informaci o tom, že k sobě cítí náklonnost, dojde mezi nimi k tomuto: „> *Ještě dávno nejsme hotovi se všemi nádhernými úkazy, jež nám za dnešní skvostné pohody poskytuje ohvězděné nebe* -“

„„Upřímně řečeno nemám chuti dle se svou šťastnější sokyní pod jednou střechou, aspoň dnes, musím si na ni teprve zvykat! Snad se tu ještě někdy shledáme, s tou, která je ti bezmála dražší než Ulliková!“ [...] *Neboť od tohoto okamžiku v této dvojici lidí vedení ujala se slečna Máňa, a to do té míry doslovně, že ona, hned jak vyšli, nabídla jemu rámě, a on se zavěsil v její loket.* <“⁷⁶ Poté, co se vezmou, říká Zouplna Máně: „„Vidíš tento hrudník model? [...] *Povídal to doktor Beneš hned při první prohlídce. [...] Tys můj hrudník ovšem za svobodna vidět nemohla.*““

Je ovšem třeba zdůraznit, že Turbina nekončí vykreslením konečného pádu po nenaplnění cílů, ale obrazem svatby a spokojenosti. Smrt starého znamená příchod nového, zopakuje často Bachtin. To, co se stane s Tyndou a Mánou (nepochybně dvěma hlavními postavami), A. Zouplnou i císařským radou, je pomocí Bachtina možné interpretovat jako dekonizaci, pohřbení a následné znovuzrození (a závěr knihy pak interpretovat jako obraz nově se narozeného). Hrdinové přijdou o své koruny, o své vysoké postavení (nebo o možné budoucí vysoké postavení), jsou jakoby pohřbeni a v poslední části ukázáni jako znovuzrození. Nejvýrazněji je změna vidět u dr. Zouplny. Částečně nejspíš proto, že jeho „pád“ byl zobrazen mnohem dříve než Tyndin a Máňa působí z hlediska spokojenosti ze všech postav nejnejistěji, nejambivalentněji, což je zřejmě dáno tím, že Máňa neodvrhla svou minulost jako něco, k čemu už se nechce vracet.

Takto vyznával „starý“ Arnošt Zouplna lásku Máně: „„*Slečno Ulliková,*“ *spustil potom mladý učenec tónem katedrálním, totiž nejslavnostnějším, jehož byl schopen, „mohu tedy mluvit jenom za sebe z těchto dvou lidí,*“ *ukázal zas na ni, „a mohu říci, že jste mi – že jste mi*

⁷⁶ Čapek-Chod, K. M. Turbina. Praha: SKNLU, 1964, s. 84 - 85

tak drahá – tak drahá jako můj život, a ještě dražší... chci říci bezmála tak drahá jako moje věda, a mám-li specialisovati co nejpřesněji své city, musím říci, že by můj život bez vědy a bez vás přestal míti pro mne půvabů.“⁷⁷

Zouplna v přechodu mezi „starým“ a „novým“ Zouplnou vypadá takto: „*Co to máš pod kabátem, že stojíš jako svatý Utrínos,*“ zahovořila [...] „*Nyní zaklepal na toto své tajemství, jež se ozvalo skleněným zvukem, a řekl: „Prosím, pane doktore, to mi tak ztvrdla játra!“* [...] *(nakonec vytáhl firemní návěsní tabulku své nové živnosti. „Arnošte, připadáš mi jako vyměněn, to nejsi ty, kolega našich společných přednášek, našich výletů duší – “ „Možno dost, že jsem naposled dokonce podvržený manžel, to by byl docela nový, původní, motiv veseloherní, škoda, že nemám dramatický talent!“* [...] „*Jsi-li úplně zdrav, [...], byla bych spíš očekávala, že se vrátíš ke své nejvznešenější lásce, ke své milence vědě...*“ „*Nu, vidíš, nevrátím. Nadzemské lásky nesnesou sokyň vezdejších. Vzkázala za mnou než jednou, a když jsem poslal výpověď z lásky se žádostí za dovolenou pro zbytek našeho poměru, neváhala ani okamžik...* [...] *Bezohledný život zironizuje, zkarikuje a zničí nejkrásnější plány a úmysly! Vezme-li se například tvůj vlastní osobní osud, mně se všechno zdá, že ve svém speciálním aktérském umění budeš ty svou vlastní praxi a jedinou pacientkou. A jak já sám, bývalý idealista, zvrtačil, [...] ve chvíli, kdy jsem měl střežiti svých ideálů nejpečlivěji, já je všechny daleko od sebe odvrhnu a stanu s revizorem obchodních knih, a to v okamžiku, kdy náš poslední groš má být vystřídán žádným...*“ *A dr. Zouplna při řeči na stůl kladl na skleněnou desku před sebe bankovku vedle bankovky...*“ [...] „*Abych tento svůj osud zbanalizoval [myslí tím osud nesprávně diagnostikovaného jako smrtelně nemocného a podle toho jednajícího, pozn. aut.], vzal jsem jej sám do vlastních rukou a tak jsem se stal – zjelimánka energickým mužem, a to je tvá skutečná zásluha o mne.*“⁷⁸ Později na večírku u Moura je Zouplna ještě zaujatý konverzací dvou filosofů tak, že vůbec nesleduje okolní „nizké“ dění a místo prohlídky Mourový residence, (velká pozornost byla věnována manželské ložnici) vyšel po schodech nahoru, k půdě, kde oknem koukal na observatoř vysoké školy technické, jeho bývalé pracoviště a sídlo jeho „milenky – vědy“: „*Hle, podepřel se loktem o rám otevřené špehýrky a vyzírá ve hlavu opřenu o dlaň... To je jeho oblíbený postoj u okna – hněte-li jej cosi, co nejde slovy vyřídit. [...] to Arnoštův gest, ... když hnět hluboko v srdci tkví a když myslí, že jest nepozorován.*“⁷⁹

⁷⁷ Čapek-Chod, K. M. Turbina. Praha: SKNLU, 1964, s. 84

⁷⁸ Tamtéž, s. 176 - 179

⁷⁹ Tamtéž, s. 214

„nový“ Zouplna je vyobrazen zde: *„Mánička hleděla dýmem doutníků na svého muže a náhle se podivila, že on, druhdy nejzarputilejší abstinent ode všech narkotik a výslovný protialkoholik, kouří nyní o závod, pije jako do důchodu a všecek růžový vyměňuje si nejmělcí banality s ostatními čtyřmi pány...“*⁸⁰

Změna Tyndy, A. Zouplny i císařského rady, s výhradami i Máni, v sobě obsahuje rezignaci na „vysoký“ cíl, na budování své individuální kariéry a příklon k plnějšímu užívání života (viz citovaný obrázek „nového“ Zouplny), příklon k, alespoň rodinné, pospolitosti: dochází ke smíření císařského rady s A. Zouplnou i Zouplnovým otcem. (Toto smíření ještě „střední“ Zouplna nepřipouštěl).

„Když se blížili k širokým stupňům estrády, pocítil Arnošt v lokti svém mírný, ale zvyšující se tlak vlevo, provozovaný rukou Máninou, zcela nepopíratelně táhla jej za sebou vlevo jako médium čtenáře myšlenek. Myšlenku její četl také zcela zřetelně, ale nevyhověl jí, a když nepovolovala, řekl tiše, ale rozhodně: „Ne, za žádnou cenu ne!“

A k lidovosti. To je to, čemu A. Novák říká *hynutí v blátě všednosti a vítězství zdravé animálnosti*. Připomeneme-li si Bachtinovo tvrzení, že v groteskním realismu je materiálně tělesný princip vnímán jako hluboce kladný a stojí v protikladu proti *vší výlučnosti a uzavírání do sebe, proti odtahité ideálnosti, proti všem nárokům na abstraktní důležitost nezávislou na věci země a těla*, zdá se mi, že se skutečně díváme na vítězství zdravé animálnosti, ovšem ve smyslu groteskně realistním, ve smyslu kladném, ne ve smyslu absolutní negace, ne ve smyslu hynutí v blátě všednosti, ale na obraz spojení člověka s věcmi těla a země. U Zouplny můžeme mluvit až „o pádu z nebe, z hvězd“. Jeho směřování dolů je ještě zdůrazněno jeho láskou k věcem na nebi, věcem nahoře, od nichž se odklání. (U Máni dochází k podobnému, ale méně výrazně.)

Stojí za povšimnutí, že tento jev „převrácení“ se týká jen těchto postav.

⁸⁰ Čapek-Chod, K. M. Turbina. Praha: SKNLU, 1964, s 337

Mladý Nezmara není takto postaven na hlavu, po románku s Tyndou se nakonec „mění“ zpět v Nezmaru, jaký býval před románkem: vrací se k učení, od fotbalu se odklání zpět k těžké atletice. Leib Blumenduft osobně není děním nijak dotčen: jeho vztah k (zesnulému) Freyovi zůstává stále stejný, ambivalentní. Mour si sice nebere Tyndu, ale získává „náhradní“ manželku, Vážka – jako jediný ze dvou – naplňuje to, o čem snil (Blumenduftovi plány též vycházejí), bere si za ženu Tyndu, jeho vývoj bych tedy nenazvala převrácením.

Zajímavé je, že cíle těchto postav ležely v materiálně-tělesné rovině: „zisk“ Tyndy: v případě Moura a hlavně Nezmara velmi výrazně: zisk Tyndina těla, tedy přesněji touha po spojení svého těla s tělem Tyndiným. Vážka byl vyobrazen jako ten, co se zajímá nejen o Tyndino tělo. Cíle Leiba Blumendufta se zdají ležet v oblasti čistě materiální, připomínám ale již citovanou pasáž, ve které Rousseau mluví o tom, že touha po blahobytu je jedna ze dvou nejprostších činností lidské duše.

Cíle L. Blumendufta a B. Ullika by mohly na první pohled vypadat stejně, ale rozdíl je v tom, že B. Ullik krom zabezpečení sebe i rodiny touží ještě po prestiži, po vysokém společenském postavení Tomu odpovídá i to, jak se o něm hovoří: téměř vždy jako o panu císařském radovi. Z hlediska převrácení je zajímavé, jak je Leib Blumenduft, Freylem, Nezmara starším (i koťaty, která mu namočí do kapsy) neustále snižován, jak sám sebe snižuje před Freyem, aby dosáhl toho, čeho chce.

V souvislosti s (ne)obrodou, (ne)proměnou bych ráda upozornila na „groteskní houpačku“ - zdůrazněno je tažení nebes na zem, nikoli naopak.

Jistou – krajní – podobou převrácení – je převrácení Armina Freye. Ten se obrátil od života do smrti. I toto by se pomocí Bachtinových objevů, interpretovat dalo jinak než jako *únik konečnému pošklebku osudu*, jak o něm hovoří J. L. Fischer. Armin Frey je od začátku zobrazován jako hrbatý podivín, blázen žijící ve svém vlastním světě.

„Armin Frey vyrovnal se se svým osudem [myšleno hrbáče, pozn. aut.] vyrovnal tím, že vtip přejal a přestupňoval, co bylo na něm sličného, rafinovanou úpravou svého zevnějšku do té míry, že i své obydlí držel jako interiér nejranější renesance.“⁸¹

Martin Tomášek píše, že konflikt Armina s Ullikem je střetem dvou světových názorů, humanitního, lpícího na tradici, s technickým, žijícím s vidinou růstu a pokroku.⁸² *„Stará moc a stará pravda vystupují s nároky na absolutnost a nadčasovou platnost [...], představitelé staré moci a staré pravdy dohrávají s největší vážností svou úlohu, zatímco diváci se už dávno smějí.“⁸³* Z tohoto hlediska je důležitý pohyb, růst, vývoj. Satičnost musí být usmrcena, statickému nejde měnit směr pohybu. Obrazně řečeno, když obrátíme pohybující se, bude se pohybovat na druhou stranu, když ale obrátíme stojící, co do pohybu jako by se ani nic nestalo. To je podle mého důvod proč Armin umírá – on se ve své statičnosti nemá kam jinam obrátit než od svého „stojícího“ života k neživotu. Se smrtí je v groteskním realismu vždy spojeno zrození, v případě umrtí Freye tomu není jinak.

Jeho milenka Žofka je těhotná, i když on pochybuje, zda s ním: *„A jestliže tato trhlinka dospěje dřív, než napočtu sto, ke špičce mé nohy, není dítě v Žofčině lůně mou krví, a když věštba v tom smyslu se potvrdí, pošoupne nohu o kus zpět a počítá znova sto se zoufalou nadějí, že tentokráte trhlinka -“⁸⁴* Ještě zajímavější je ale to, že Máňa, jeho příbuzná, rodí přesně ve chvíli, kdy on umírá: *„Mánička neví nic, ani toho nejmenšího, a nesmí slyšet ani slůvka; naštěstí už ležela, když se to stalo, a když ta rána otřásla celou petrskou čtvrtí, byla zrovna v největších bolestech a neslyšela nic.“⁸⁵*

⁸¹ Čapek-Chod, K. M. Turbina. Praha: SKNLU, 1964, s. 20

⁸² Tomášek, M. Labyrintem díla K. M. Čapka-Choda, Ostrava: Ostravská univerzita, Filosofická fakulta: 2006, s. 64

⁸³ Bachtin, M. M. Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance, Praha: Argo, 2007, s. 206

⁸⁴ Čapek-Chod, K. M. Turbina. Praha: SKNLU, 1964, s. 317

⁸⁵ Tamtéž, s. 324

*Tělo nového kánonu je jedno tělo; nezůstaly tu žádné znaky podvojnosti [...]: stačí si samo, mluví jen samo za sebe; vše, co se s ním děje, týká se jen jeho, tj. tohoto individuálního těla. [...] Smrt je tu jenom smrt, nikdy se nekryje se zrozením [...] Smrt a zrození se nikdy nemůžou setkat v témže těle,*⁸⁶ píše Bachtin. Smrt a zrození se zde sice nesetkávají v jednom těle, ale přesto mám za to, že pro Čapka-Choda bylo důležité spojit tyto dvě události. Tvrdím to z toho důvodu, že podle propočtů rodí Máňa cca v šestém měsíci (toho si povšiml i F. Všetička), takže její porod spíš než „správný čas“, vyvolala Čapkova potřeba propojení smrti a zrození. Pádu starého a příchodu nového. I když je tento obraz jen vzdáleným odrazem toho, o čem Bachtin píše.

V Turbině se, i když hodně vzdáleně, objevuje i obraz hovořící smrti a zrození setkávající se v jednom těle: „„Tomu ty, Bohumilku, nerozumíš, já znám své povinnosti v tomto domě a plnila jsem je tak, jak jsem tvé matce slíbila den před tím, než tys poprvé zaplakal a ona naposled vzdychla,““⁸⁷ říká teta Vašřlová synovi císařského rady.

F. Všetička v článku Slovesný stavitel Čapek-Chod odhaluje: „*Mezi každým dilem dodržuje [Čapek-Chod, pozn. aut.] časovou vzdálenost čtyř měsíců [...] tato časová dimenze má v románě svoji funkci. K ztroskotávání všech snah a iluzí dochází totiž v Turbině zcela paradoxně na jaře, v měsíci květnu, v době rozmachu a rozkvětu přírodních sil.*“⁸⁸ Ovšem právě proto, že jaro je období rozmachu a rozkvětu, je to i období vlastní grotesknímu realismu. Bachtin rozmetává Veselovského obraz o Rabelaisovi, ale říká „*Jaro je ve Veselovského obraze docela na místě, skutečně je to jarní, masopustní nebo velikonoční smích.*“⁸⁹ Právě proto, že jaro je období rozmachu a rozkvětu, období *vítání nové epochy*⁹⁰, je jarní čas vlastní lidové smíchové kultury, nemusí tedy jít, jak píše Všetička, o

⁸⁶ Bachtin, M. M. Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance, Praha: Argo, 2007, s. 304

⁸⁷ Čapek-Chod, K. M. Turbina. Praha: SKNLU, 1964, s. 42 - 43

⁸⁸ Všetička, F. Slovesný stavitel Čapek-Chod. Česká literatura 32, č. 4, 1984, s. 316

⁸⁹ Bachtin, M. M. Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance, Praha: Argo, 2007, s. 146

⁹⁰ Tamtéž

paradox ztroskotávání v období rozmachu a rozkvětu, ale, analogicky k již výše vyloženému, obnovení, o start nové epochy – což je pro jaro zcela příznačné.

*„Osudy skutečně ukazují svět, ve kterém metafyzické hodnoty neplatí, ale nehodnotí takový svět jako ubohý [...] Jako ubohé jsou v Osudech ukázány samy metafyzické hodnoty. [...] Tato ubohost ovšem není hrůzná, ale komická,“*⁹¹ píše Přemysl Blažíček v Haškově Švejkovi o Osudech dobrého vojáka Švejka a zmiňuje tím i něco, čím je Hašek spojen s Rabelaisem, ale i s Čapkem-Chodem. Čapek-Chod, podle mého, i když to činí mnohem méně velkolepě než Rabelais i méně nápadně než Hašek, přitakává světu materiálně tělesnému. A i v Čapkově pojetí je ubohost metafyzického světa nikoli hrůzná, ale komická.

Starý Nezmar, hlídač Papírky, typ představující člověka z lidu. Je jednou ze dvou postav, která díky krachu továrny bohatne.

Nejprve dostává peníze za to, že přijde na způsob, jak přepravit turbínu do továrny, později za to, že přijde na to, kde leží Freyova mrtvola. Tu starosta hledá hlavně proto, aby dostal Arminovy peníze, ale i ty už se, Nezmarovou pomocí, nenávratně ocitly u Žofky, Freyovy milenky, druhé osoby, která z továrního neštěstí získala jmění

*„Starý Nezmar těšil se na ten okamžik, až se pan císařský rada postěhuje, jako malé dítě a od samého poledne cpal dýmku za dýmku, aby mu neušlo zadostiučinění z toho, až pan pan císařský rada naposled půjde kolem a jej, Nezmaru, zastane s hořící lulkou, pro kterou ho za své hrůzovlády na Papírce tolik neproháněl, kde jej jenom dopadl. [...] „Dovolejí a odpustějí, pane císařský rado!“ řekne a zastaví si ho zrovna na prahu, „že jsem tak smělej! Jestlipak voni si ještě pamatujou, jak na mě byli letos v zimě zlej a jak mně slíbili, že puđu z Papírky na hodinu, jestliže dopadnou mého Věnu. A ztrápený dílo, a podívejme se, kdo to jde z Papírky navždycky?! Inu, pan císařský rada. A kdo tady zůstane? Inu, starej Nezmar a mladej Nezmar, jeho syn!“*⁹²

⁹¹ Blažíček, P. Haškův Švejk, Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 226

⁹² Čapek-Chod, K. M. Turbina. Praha: SKNLU, 1964, s. 325 - 326

Povšimněme si jména Nezmara. Podle serveru kdejsme.cz v České republice nikdo tohoto příjmení není, podobné příjmení, Nezmar, se v ČR vyskytuje osmnáctkrát.⁹³ Není to tedy vůbec obvyklé příjmení jako třeba Novák nebo Novotný, které člověka napadne hned, zvlášť když chce pojmenovat někoho obyčejného. Počítám tak, že toto jméno Čapek nevybral náhodou, mělo něco symbolizovat. Dalo by se interpretovat Arne-Novákovským způsobem jako to, co spolutvoří *bláto všednosti*, které jediné vydrží vše, ale mně se zdá, že spíš symbolizuje lidskou nezmarlost – nesmrtelnost, a to v kladném smyslu. Nezmara není v celé knize téměř nikdy zesměšněn, většinou se čtenář směje s Nezmarou, ne Nezmarovi. Jistou výjimku tvoří chvíle Nezmarovy (ovšem hrané, takže nakonec je to on, kdo se směje) servilnosti k těm, jimž má sloužit, a místa, kde je zesměšňován přímo někým „shora“ tím, jakým způsobem mu je ukazováno jeho místo „dole“:

„Kolik?“ hnedle otázal se šeptem Blumendufta. Ten v rozpacích rozhodil rukama. Armin obrátil se na Václava [starý Nezmara, pozn. aut.], kterýž se zájmem očekával cenu, jakou kočičář poví, a řekl: „Jdou nahoru, když už tu jsou, a seškrábou to holubičí z báně, bez toho jsem slyšel dnes po ránu někoho dole na dvoře tuze hlasitě vyhrožovat, že mi postrílí všechny holuby. Ale dají pozor, ať jim hřablo nevypadne dolů jako ondyno!“⁹⁴

Teta Vašrlová, pro niž je společenské postavení vším, je v knize zobrazena jen jako směšná. Směšná ve smyslu nepatřičná a „nápravyhodná“, téměř nikdy ne jinak.

Titul knihy, Turbina, by se dal vyložit tak, že jde o titul (mono)tematický - objektový naznačující, že dílo bude sledovat osud továrny. Vzhledem k jasně zamýšlené paralele mezi Turbinou a Tyndou, se otevírá možnost interpretovat jej zároveň i jako tematický – protagonistický a naznačující multitematičnost díla.

⁹³WWW: <http://www.kdejsme.cz/prijmeni/Nezmar/hustota/>

⁹⁴ Čapek-Chod, K. M. Turbina. Praha: SKNLU, 1964, s. 21

Titul lze ovšem také uchopit jako obrazný: turbína jako síla, která převrací a svým převrácením dodává energii. To se také v knize skutečně děje, směřování hlavních postav je převráceno a je mu dodána nová energie. I sám titul bychom tedy takto mohli spojit s Bachtinovou koncepcí groteskního realismu.

B. Závěr

Cílem této práce bylo dokázat, že přijetím komiky v Turbině jako rovnocenného postupu k odhalování skutečnosti je možné tuto knihu uchopit plněji, než se to dosud dělo, a díky tomu ji nově interpretovat. Prvním zlomovým krokem této nové interpretace bylo přijetí díla jako „tragikomicky optimistického“. Nové mezi dosavadními interpretacemi je ono „optimistické“. Tento názor se opírá o závěrečnou část knihy, kde jsou postavy navzdory nenaplnění cílů, které si vytyčily, zobrazeny jako spokojené, což není bráno jako obraz rezignace na „vyšší“ cíl, tudíž prohry, ale jako výraz síly lidského života. V další části interpretace jsem se pokusila najít prvky, které by mohly Turbinu spojovat s dědictvím groteskního realismu. Na četných příkladech se podařilo dokázat, že by Turbina skutečně mohla být dílem, v němž jsou *rozestety trosky groteskního realismu*. S přihlédnutím k tomu lze pak animalitu, která silně ovládá postavy v a směřování děje Turbiny vyhodnotit jako kladný prvek, tvořící, nikoli jako prvek ničící a vedoucí k *pádu do bláta všednosti*. A díky tomuto objevu souvislosti mezi Turbinou a groteskním realismem lze říci, že sklon k zábavnosti není stinnou stránkou tvorby K. M. Čapka-Choda, jak se domníval F. Kovárna, K. M. Čapek-Chod ani není samoučelně vtipný, jak psal A. M. Píša, ale komika je v Turbině nedílnou a velmi podstatnou součástí vnímání světa. K. M. Čapek-Chod v Turbině přiklání k základním, materiálně tělesným hodnotám lidského života a nepodává obraz neodvratitelného pádu člověka, ale naopak obraz lidské neporazitelnosti tkvějící v nesmrtelnosti lidstva.

C. Seznam použitých pramenů a literatury

Knihy

- Čapek-Chod, K. M. Turbina. Praha: SKNLU, 1964, 448 s.
- Bachtin, M. M. Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesanc, Praha: Argo, 2007, 489 s.
- Borecký, V. Teorie komiky, Praha: Hynek, 2000, s. 210
- Bergson, H. Smích, Praha: Naše vojsko, 1993, 96 s.
- Blažiček, P. Haškův Švejk, Praha: Československý spisovatel, 1991, 254 s.
- Borecký, V. Imaginace, hra a komika, Praha: Triton, 2005, s. 347
- Borecký, V. Odvrácená tvář humoru (ke komice absurdity). Praha: Dauphin, 1996 198 s.
- Borecký, V. Teorie komiky, Praha: Hynek, 2000, s. 210
- Brouk, B. Jazyková komika: [Estetická studie], Praha: Václav Petr, 1941, 120 s.
- Čapek, K. O umění a kultuře II, Praha: československý spisovatel, 1985, 665 s.
- Doležel, L. Karel Matěj Čapek-Chod a modernismus. in Studie z české literatury a poetiky, Praha: Torst, 2008, s. 40 – 48
- Dvorský, L. Repetitorium jazykové komiky. Praha:Novinář, 1984, 205 s. 205
- Freud, S. Vtip a jeho vztah k nevědomí. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2005, 251 s.
- Gejgušová, I. Úvod ke studiu literární komiky. Ostrava: Ostravská univerzita, pedagogická fakulta, 2003, 39. s.

- Gilk, E., ed. Karel Poláček a podoby humoru v české literatuře 19. a 20. století: sborník příspěvků ze symposia ..., Rychnov nad Kněžnou - květen 2004. Vyd. 1. Boskovice: Albert, 2004, 299 s.
- Hájková, A. komika jako nástroj maloměšťáctví v díle Karla Poláčka. Praha: Academia, 1985, 109 s.
- Hořínek, Z. O divadelní komedii. Praha: Pražská scéna, 2003, 263 s.
- Hořínek, Z. O divadelní komedii. Praha: Pražská scéna, 2003, s. 161
- Kovářna, F. K. M. Čapek-Chod. Praha: Fr. Borový, 1936, 34 s.
- Krátký, F. Hodnota a skutečnost humoru. Praha: Orbis, 197, 285 s.
- Lehár, J a kol. Česká literatura od počátků k dnešku. Praha: Lidové noviny, 2008, 1082 s.
- Mocná, D. a kol. Encyklopedie literárních žánrů. Praha: Paseka, 2004, 699 s.
- Moldanová, D. Studie o české próze na přelomu století. Ústí nad Labem: Pedagogická fakulta UJEP, 1993, 221 s.
- Mukařovský, J. Dialektické rozpory v moderním umění. In Studie z estetiky. Praha: Odeon, 1971, s. 354
- Murphy, R. Teoretizace avantgardy. Brno: Host, 2010, 294 s.
- Novák, A. Přehledné dějiny literatury české. Brno: Atlantis, 1995, s. 1005-1006
- Opelík, J., ed et al. Lexikon české literatury, Praha: Academia, 1985. sv 1. s. 388 – 389
- Orlický, J. Záhady komična, Praha: FUTURA Praha, 2003, 262 s.
- Peterka, J. Teorie literatury pro učitele. Praha: MME, 2007, 346 s.
- Pirandello, L. Humor. Praha: Havran, 2006, 223 s.

Propp, V. J. Rituální smích ve folkloru. In Morfologie pohádky a jiné studie. Jinočany: H & H, 2008. s. 168 – 192

Pytlík, R. Fenomenologie humoru. Praha: Emporius, 2002, 120 s.

Pytlík, R. Pomocná škola humoru. Praha: Emporius, 2005, 253 s.

Richterová, S. Ticho a smích. Praha: Mladá fronta, 1997, 198 s.

Rousseau, J. J. Rozpravy. Nakladatelství Svoboda: Praha, 1989, 292 s.

Šach, J. K. M. Čapek-Chod: Vzpomínková mosaika se čtyřmi fotografiemi. Domažlice: Městské museum, 1949, 123 s.

Tomášek, M. Labyrintem díla K. M. Čapka-Choda, Ostrava: Ostravská univerzita, Filosofická fakulta: 2006, s. 51

Periodika

Fischer, O. Dva české romány. Plán I, 1939/30, s 412 -145

Haman, A. K. M. Čapek-Chod a český naturalismus. Česká literatura 17, č. 4, 1969, s. 348 – 360

Moldanová, D. K. M. Čapek-Chod ve vývoji české prózy. Česká literatura 33, č. 3., 1985, s. 223 – 233

Piša, A. M. Turbina. Kmen IV, 1920/ 1921, č. 42, s. 500 – 501

Pohorský, M. Komika Kunderova Žertu. Česká literatura 17 č. 4, 1969 s. 334 – 347

Všetička, F. Slovesný stavitel Čapek-Chod. Česká literatura 32, č. 4, 1984, s. 309 - 319

Internetové zdroje

WWW: WWW: <http://www.kdejsme.cz/prijmeni/Nezmar/hustota/>

Resumé

Práce se zabývá komikou v Turbině K. M. Čapka-Choda, klade si za cíl toto dílo nově interpretovat a ukázat, že komika je v této knize velmi podstatným a smysl utvářejícím prvkem. Ke splnění cíle byly využity teoretické znalosti o komice, které jsou shrnuty v samostatné kapitole.

Abstract

This thesis deals with the humour in the Turbine by KM Čapek-Chod. The aim of this work is to interpret this piece in new way and to show that comic is very significant sense forming element. To meet this objective it was used theoretical knowledge of comic, which is summarized in an individual chapter.

Klíčová slova:

Karel Matěj Čapek-Chod, Turbina, komika, interpretace díla

Keywords

Karel Matěj Čapek-Chod, Turbine, humor, interpretation of piece