

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
Katedra české literatury

Diplomová práce

Stejné a rozdílné v komice Turbiny K. M. Čapka-Choda a Muži sedmi
sester J. Havlíčka
Same and different in The Turbine by K. M. Čapek-Chod and Man of
Seven Sisters by J. Havlíček

Vedoucí DP: prof. PhDr. Dagmar Mocná, CSc.
Autorka DP: Andrea Malecká
Novorossijská 6, 10000 Praha 10
Rok dokončení DP: 2017
N ČJ- ZSV
Prezenční studium

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma Stejně a rozdílné v komice Turbiny K. M. Čapka-Choda a Muži sedmi sester J. Havlíčka vypracovala pod vedením vedoucího diplomové práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

.....

V Praze dne 14. července 2017

Andrea Malecká

Poděkování

Děkuji prof. PhDr. Dagmar Mocné, CSc. za odbornou i lidskou pomoc při vedení této práce.

Abstrakt

Úkolem této diplomové práce je porovnat Turbinu K. M. Čapka-Choda a Muže sedmi sester J. Havlíčka s důrazem na komiku v obou dílech. Práce vychází z teoretického pojednání o komice, a z výsledků dosavadních hodnocení Turbiny a Muže sedmi sester. Porovnání vlastní, o komiku opřené, interpretace obou děl pak ukazuje, že komika je nedílnou součástí obou děl a právě prostřednictvím komiky se obě díla kladně vyslovují k materiálně tělesným hodnotám lidského života. Turbina tak činí zobrazením lidské neporazitelnosti, spočívající v nesmrtelnosti lidstva jako celku, Muž sedmi sester pak materiálně tělesným hodnotám přitakává zejména zobrazením komické snahy tuto nesmrtelnost lidstva jako celku překonat.

Klíčová slova

K. M. Čapek-Chod, J. Havlíček, Turbina, Muž sedmi sester, komika, srovnání, interpretace díla

Abstract

Main aim of this diploma thesis is a comparison of K. M. Čapek-Chod's *Turbina* and *The man of seven sisters* by J. Havlíček with emphasis on comic in both works. Thesis is based on theoretical discourse about comic in general and on results of existing evaluations of *Turbina* and *The man of seven sisters*. Comparison of the interpretation by itself, which is based on the comic in both works shows that comic is an integral part of both works and that both works express positively material bodily values of human life through the comic. *Turbina* does the work by showing invincibility of a man that resides in the immortality of mankind as a whole. *The man of seven sisters* nods in agreement to material bodily values by showing comical efforts to overcome this immortality of mankind.

Keywords

Keywords: K. M. Čapek-Chod, J. Havlíček, *Turbina*, *The man of seven sisters*, comic, comparison, interpretation of a work

Obsah

1 Komika	9
1.1 Definice komiky	9
1.2 Podstatné rysy komiky	9
<i>1.2.1 Vnější příčiny komiky: Makroteorie komiky</i>	9
<i>1.2.2 Vnitřní příčiny komiky: Strukturující rysy komiky</i>	11
1.3 Konfigurace komiky	13
1.4 Vedlejší rysy komiky	15
1.5 Komika jazyková a tematická	15
<i>1.5.1 Komika jazyková</i>	16
<i>1.5.2 Tematická komika: komika situační a komika charakteru</i>	19
1.6 Smích a komika	21
1.7 Groteskno	21
2. Recepte Turbiny K. M. Čapka-Choda	24
3. Recepte Havlíčkova Muže sedmi sester	34
4. Shrnutí recepte Turbiny a Muže sedmi sester	41
5. Srovnání Turbiny a Muže sedmi sester	43
Závěr	64
Seznam použité literatury, pramenů a informačních zdrojů	65

1 Komika

1.1 Definice komiky

Slovo komika vychází z řeckého slova KOMIKOS, které bylo původně vázáno ke dramatickému žánru komedie (KOMOIDIA). Dnešnímu významu „směšnost“ se tomuto slovu dostalo až později.

Komično, jak zdůrazňuje Bergson ve svém Smíchu, neexistuje mimo oblast lidské sféry.¹

Jednu z možných definic pojmu komika nabízí Ivana Gejgušová ve svém Úvodu ke studiu literární komiky: „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.“² K tomu, jak komika vzniká, píše Gejgušová tamtéž: „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 nenaplní ho. Reálný stav, skutečnost, se stává objektem komiky.“³ Pokud se podíváme na to, jak Gejgušová chápe vznik komiky, je možné konstatovat, že její pohled vychází z teorie inkongruence, což je vedle teorie superiority a teorie relaxace jedna z makroteorií komiky, o nichž mluví například V. Borecký v knize Teorie komiky.

1.2 Podstatné rysy komiky

1.2.1 Vnější příčiny komiky: Makroteorie komiky

Nejstarší se tří zmíněných makroteorií je teorie superiority (nadřazenosti). Teorie superiority předpokládá, že podstatou komiky je snaha získat výsměchem nadřazenost, převahu nad druhým. (Náš smích pak vyjadřuje vědomí této převahy.) Vladimír Borecký k této teorii uvádí: „V této teorii je komika charakterizována určitou hostilitou, agresí, pohrdáním a nepřátelstvím.“⁴ Původcem této teorie je zřejmě Platón, ovšem jejím nejvýraznějším stoupencem, z jehož díla bývá tato teorie odvozována, je Thomas Hobbes. Významným zastáncem této teorie je také Henri Bergson, který svém díle Smích

¹ Bergson, H. Smích. Praha: Naše vojsko, 1993, s. 15

² Gejgušová, I. Úvod ke studiu literární komiky. Ostrava: Ostravská univerzita, pedagogická fakulta, 2003, s.3

³ tamtéž, s. 18

⁴ Borecký, V. Teorie komiky. Praha: Hynek, 2000, s. 45

zdůrazňuje, že proto, aby pro nás mohlo být něco komické, je třeba naplnění nutné podmínky, a tou je necitlivost. „*Zdá se, že komično může vzniknout jen za podmínky, že dopadne na povrch duše klidné a harmonické. Jeho přirozeným prostředím je lhostejnost. Největším nepřítelem smíchu je cit. Nechci říci, že se nemůžeme smát osobě, jež v nás vzbuzuje náklonnost: několik okamžiků však musíme na tuto náklonnost zapomenout, umlčet svůj soucit. Ve společnosti čistě rozumových bytostí už pravděpodobně nelze plakat, ještě se však lze smát.*“⁵ Pokud se člověk odpoutá od dění kolem sebe a bude ho sledovat jako nezúčastněný divák, změní se najednou mnoho životních tragédií v komedie, píše Bergson. (Ono odpoutání se je získáním převahy nad situací, nad druhými.)

Jako zdroj komického vnímá Bergson strnulost. Smích tuto strnulost trestá a má vést člověka k tomu, aby byl při svém jednání pozorný a nevystupoval strnule, ale tak, jak je považováno za normální.

Teorie inkongruence (konfliktu, kontrastu, ambivalence), ze které Gejgušová nejspíše vychází, vidí podstatu vzniku komického v nesourodosti prvků, v nenaplněnosti určitého očekávání. Tato makroteorie se opírá o Immanuela Kanta a za zastávce této teorie bývají považováni například Søren Kierkegaard či Arthur Schopenhauer.⁶

Někteří čeští autoři řadí ke stoupcům teorie inkongruence také H. Bergsona. Jako zástupce teorie inkongruence jej zmiňuje například Ivana Gejgušová ve svém Úvodu ke studiu jazykové komiky⁷. Já se v této práci držím dělení, které navrhuje V. Borecký v Teorii komiky, a přihlížím k tomu, že H. Bergson zmiňuje jako zásadní podmínku komiky lhostejnost – a ta sama je nadřazením. Samozřejmě, že i vztah nadřazenosti a podřazenosti je inkongruencí, ovšem ne každá nesourodost musí vycházet z nadřazenosti a podřazenosti. Nicméně pokud Bergson mluví o strnulosti (opakem, který je považován za normální, je flexibilita), jde samozřejmě také o inkongruenci, a tak je i v tomto smyslu možné Bergsona řadit k zastáncům teorie inkongruence. Rozdílnost hodnocení u různých autorů každopádně ukazuje na to, jak blízko si v mnoha ohledech jednotlivé makroteorie jsou a že se do značné míry překrývají. Ono různé zařazení H. Bergsona také upozorňuje na fakt, že teorie inkongruence v sobě do jisté míry zahrnuje jak superioritu, tak i relaxaci. Nicméně je třeba říci, že ne vše, co je inkongruentní, nesourodé, musí působit komicky.

⁵ Bergson, H. Smích. Praha: Naše vojsko, 1993, s. 16

⁶ Borecký, V. Teorie komiky. Praha: Hynek, 2000, s. 46

⁷ Gejgušová, I. Úvod ke studiu literární komiky. Ostrava: Ostravská univerzita, pedagogická fakulta, 2003, s.4

Třetí makroteorií komiky je teorie relaxace. Ta vidí podstatu komiky v uvolnění či vybití přebytečného napětí, uvolnění přebytečné energie. Za zakladatele této makroteorie je považován Herbert Spencer se svým dílem *O fyziologii smíchu* a za hlavního představitele je považován S. Freud.

Radko Pytlík ve své *Fenomenologii humoru* nabízí ještě jiné dělení, když píše:

Jsou tři zdroje a tři prameny smíchu:

1. *Kontrastnost věcí, významu nebo idejí, jež, jsou uváděny v souvislost, ač představují hodnoty navzájem nesouměřitelné. Např. rozpor mezi hmotným a duchovním, mezi plebejskostí a vznešeností, mezi přirozeností a strojeností.* [Lze říci, že toto odpovídá teorii inkongruence, a právě sem řadí Pytlík H. Bergsona, pozn. aut.]
2. *Překvapivé oddělení těchto kontrastů, úleva, radost z ušetřené „námahy“, kterou jsme předpokládali a kterou jsme bleskovým zásahem uspořili.* (tento pramen či zdroj smíchu odpovídá teorii relaxace, pozn. aut.)
3. *Zveličení čili hyperbolizace nutná k odhalení a ke zviditelnění skrytých událostí, jež byly zašifrovány a zahrabány ve rmutu všednosti a banality*⁸. Sem jako zástupce řadí Radko pytlík Marcela Pagnola. (V dělení, které nabízí V. Borecký či I. Gejgušová, tedy teorie superiority, inkongruence a relaxace by tento okruh patřil do makroteorie inkongruence. Pro Pytlíka je ovšem rozlišujícím rysem jeho prvního a třetího okruhu, které nijak nepojmenovává, zda jde o kontrastnost, inkongruenci viditelnou, nebo skrytou, kterou je třeba hyperbolizovat, aby se stala zjevnou.)

1.2.2 Vnitřní příčiny komiky: Strukturující rysy komiky

Proti makroteoriím komiky, které hledají podstatu komického vně, ve vnějších příčinách, stojí názory, které hovoří o tom, že podstatu komiky je nutno hledat v komice samotné.

Vladimír Borecký, který se komice věnoval v knihách *Teorie komiky* a *Imaginace, hra a komika* a například také v příspěvku *Humor a absurdní komika ve 20. Století*, který je zveřejněn ve sborníku *Karel Poláček a podoba humor v české literatuře 19. a 20. století*. V tomto příspěvku, stejně jako v obou zmíněných pracích, Borecký shodně říká, že pro pochopení komiky bude výhodnější zaměřit se nikoli k její příčině, *ale na hledání modů*

⁸ Pytlík, R. *Fenomenologie humoru*. Praha: Emporius, 2012, s. 8

*možností, které otvírají komické naladění.*⁹ Tyto mody lze nalézt ve strukturujících rysech komiku.

Za hlavní strukturující rys komiky (strukturující rys komiky = to, co dělá komiku komikou, co ji nějakým způsobem spoluutváří), pokládá V. Borecký smysl komiky. Dále vymezuje ještě společenský kontext (ten zahrnuje i problém superiority a inferiority), reduplikaci, tj. zdvojování, (ta v sobě zahrnuje i konflikt či inkongruenci), moment svobody (zahrnuje relaxaci), náhodu, ludismus, moment pokleslosti a svět komiky.¹⁰

Ke smyslu komiky jako k hlavnímu strukturujícímu rysu komiky Borecký píše: „*Smysl komiky zpravidla spočívá v nesmyslu.*“¹¹. O reduplikaci Borecký hovoří jako o *komickém zdvojování, které se zakládá na bipolárních inkongruentních opozicích.*¹² Reduplikace v sobě podle Boreckého nese *latentní konflikt*, který spočívá v nesourodosti obou prvků. Tato nesourodost pak vyvolává komický efekt.¹³ Sociálně-kulturní kontext je podle Boreckého dalším nezbytným rysem komiky, který se vztahuje k reálným společenským a kulturním skutečnostem. Jde především o poměr lidského k animálnímu, zvířecímu, o sexuální, generační a další diference, o postavení na společenském žebříčku a společenské zařazení, rasové, etnické a národnostní rozdíly, rozdíly v rámci různých profesí – to vše tvoří referenční rámec komiky. I zde se, ač ne vždy, projevuje polarizace mezi superioritou a inferioritou. Dalším strukturujícím rysem komiky je podle Boreckého svoboda, která je spojena s jakousi nezávislostí, která nás vede k vysvobození z každodennosti. Za další strukturující rys komiky považuje Borecký náhodu a překvapení – to zdůrazňuje například H. Bergson. Náhoda i překvapení jsou důležitou podmínkou toho, aby se nám něco mohlo zdát komické – nikdy se asi nebudeme smát stejně intenzivně podobným (nebo dokonce stejným) situacím. Dalším strukturujícím rysem komiky je ludismus, tedy hrové vyladění. Hrové vyladění je to, čím komika vystupuje z vážnosti a *umožňuje, abychom inkongruenci neodmítli pro její nepatřičnost, ale abychom ve hře našli specifické uspokojení, radost – ne s ohledem na užitečnost, ale právě na směšnost.*¹⁴ Dalším strukturujícím rysem

⁹ Borecký, V. Humor a absurdní komika ve 20. st. In: Karel Poláček a podoby humoru v české literatuře 19. 20. století: sborník příspěvků ze symposia... Rychnov nad Kněžnou: květen 2004, s. 14

¹⁰ tamtéž

¹¹ Borecký, V. Teorie komiky. Praha: Hynek, 2000, s. 142

¹² tamtéž, s. 143

¹³ tamtéž

¹⁴ tamtéž, s. 144

komiky, díky kterému komika též vystupuje ze sféry vážného, je pokleslost. Ta se zvláště silně projevuje v lidových a karnevalových formách komiky. Posledním strukturujícím rysem komiky je podle Boreckého svět komiky. Svět komiky funguje jako *ventil, který uvolňuje jakési stísnění ze světa vážnosti*.¹⁵ Jde v podstatě o určitou rovinu předporozumění komickému.

1.3 Konfigurace komiky

Podstatné rysy komiky, o nichž se hovoří výše a které otevírají své komické naladění, se nám ukazují v určitých odstíněných rozdílech. Tyto odstíny nazývá Borecký *orientace komiky*¹⁶. Za čtyři hlavní orientace komiky považuje borecký v Teorii komiky i v knize *Imaginace, hra a komika naivitu, ironii, humor a absurditu*. (V tomto dělení navazuje Borecký na Kierkegaard, jemuž komika představovala v podstatě přechod od jednotlivého životního stádia k druhému.) Jiný pohled na konfiguraci komiky nabízí Ivana Gejgušová v Úvodu ke studiu literární komiky, kde hovoří o šesti formách komiky: k Boreckého naivitě, ironii, humoru a absurditě přidává ještě satiru a groteskno.¹⁷ Štěpán Vlašín ve svém *Slovníku literární teorie* vyděluje sedm druhů komiky: satiru, humor, parodii, absurdno, groteskno, černý humor a tragikomično.¹⁸ Josef Pererka pak v *Teorii literatury pro učitele* hovoří o dvou hlavních druzích komiky, o humoru a satíře.¹⁹ Sigmund Freud odlišuje komiku, humor a vtip, s tím, že komika se podle něho váže na oblast myšlení, humor na oblast emocí a vtip je pak spojen s našimi zábrany vycházejícími z nevědomí.

Dále se budu v této práci držet základních komických naladění, orientací které předestřel V. Borecký. Domnívám se totiž, že v ostatních jmenovaných kategoriích se různě střídají právě tyto čtyři orientace, tedy naivita, ironie, humor a absurdita. Podrobněji se tedy budu zabývat zejména těmito čtyřmi nastaveními.

Naivitou (z latinského slova *natrus, naturel*) rozumí Borecký *spontánní naladění nekontrolované orientovanosti ve světě, morálními příkazy či předsudky nebo*

¹⁵ Borecký, V. *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000, s. 145

¹⁶ Borecký, V. *Imaginace, hra a komika*, Praha: Triton, 2005, s. 147

¹⁷ Gejgušová, I. *Úvod ke studiu literární komiky*. Ostrava: Ostravská univerzita, pedagogická fakulta, 2003 s.4

¹⁸ Vlašín, Š. *Slovník literární teorie*. 2. rozš. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 178.

¹⁹ Peterka, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment, 2007, s. 291.

vzděláním.²⁰ Jde o prostotu či nevinnost, vznikající bezděčně, nezáměrně. *Jsem směšný, aniž bych o tom věděl*²¹, popisuje Borecký postoj aktuálně naivního člověka. Naivní naladění je spojeno zejména s dětmi. Dětská naivita je pak často spojena s ludismy, tedy produkty hravosti, které také mohou být komické. V Teorii komiky připojuje Borecký k naivitě také nonsens, o kterém však dodává, že již hraničí s absurditou. Neautentické naivity, tedy předstírané naivity, může využívat jak ironie, tak humor.

Ironie (z latinského slova Eironeia, které původně znamenalo přetvářku), je naladěním výsměchu druhým, spojená s pocitem nadřazenosti, kterým chybí sebereflexe.²² Šířeji lze ironii charakterizovat jako umění říci něco, aniž bychom to přímo vyslovili, respektive umět říkat opak toho, co si myslíme, tak aby bylo vidět, co si myslíme. Ne každé ironické vyjádření musí být nutně komické, ovšem často je ironie pro dosažení komického využíváno. Cílem ironie je *výsměch, úšklebek či posměch*²³, kterým jeho autor dosahuje nadřazenosti nad druhým. Znakem, který odlišuje ironii od humoru, je nepřítomnost, respektive přítomnost sebereflexe: ta v ironii, jak už stojí výše, chybí. Ironii je možné podřadit sarkasmus a cynismus. Sebeironie ovšem, právě kvůli přítomnosti zmíněnému prvku sebereflexe, do ironického vyladění nepatří.

Humor (latinské slovo humor původně znamenalo vlhkost, vláhu) představuje ironii rozšířenou o sebereflexi, je tedy obrácením ironie v první řadě vůči sobě samému, na druhé až sekundárně. Humor je podle Boreckého nejmladší komickou konfigurací.

Absurdita (z latinského slova absurdus, tedy nesmyslný, nejapný) překračuje humoristickou sebeironii tím, že ruší jistoty, kterými humorista nabývá sebevědomí, které mu pak propůjčuje vědomí morální převahy nad druhými. *Absurdní komika participuje na kosmické komice a vědomě se vzdává humoristické sebereflexe s plným vědomím vlastní nepodstatnosti a bezvýznamnosti,*“ píše Borecký.²⁴ V absurditě už tedy neexistuje žádná nadřazenost, ale pouze vědomí jakési kosmické rovnosti (zejména rovnosti v bezmoci). Absurdní je to, co se nějakým způsobem přičí lidskému rozumu a chápání. Něco, co se vymyká běžné logice. To velmi připomíná naivitu, kdy je lidský rozum také jaksi překročen. Absurdita však, na rozdíl od naivity, s tímto překročením

²⁰ Borecký, V. *Imaginace, hra a komika*, Praha: Triton, 2005, s. 157

²¹ tamtéž

²² tamtéž

²³ Borecký, V. *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000, s. s. 40

²⁴ tamtéž, s. 41

rozumu pracuje záměrně. Gejgušová k absurditě ještě dodává, že *je vlastně metaforou světa a společnosti, vlastní nepodstatnosti a bezmoci.*²⁵

V čisté podobě se však se jmenovanými čtyřmi konfiguracemi setkáme jen výjimečně. V konkrétních situacích většinou dochází ke kombinacím těchto konfigurací.

1.4 Vedlejší rysy komiky

Vedle podstatných rysů komiky vyděluje Borecký ještě vedlejší rysy komiky. Ty dělí na obsahové a formální vedlejší rysy. Obsahové (tedy členěné podle obsahu) vedlejší rysy komiky dělí dále Borecký do čtyř kategorií: na animální, sexuální, sociální a kulturní rysy. Formální (tj. členěné podle formy) pak dále vyděluje do třech kategorií, na rysy verbální, neverbální a umělecké. V animální oblasti je podle Boreckého kladen důraz na protiklad humanity a bestiality. Vztahuje se k personifikaci zvířat či opaku, zoomofrizaci lidí. Sexuální témata čerpají svůj obsah pohlavních rozdílů mezi lidmi, sociální oblast se týká rodinných, partnerských a generačních vztahů a těží také z existence různého sociálního postavení lidí ve společnosti. Ke kulturním tématům pak patří témata související s etnicitou, národností či například růzností náboženské příslušnosti.²⁶

Pokud jde o vedlejší rysy komiky vydělené dle formy, navrhuje Borecký, řazeno od nejjednoduššího k nejsložitějšímu, následující:

1. Neverbální: gagy, žerty
2. Verbální: duchaplnosti (bonmoty, aforismy, poškleby či epigramy), slovní hříčky (amfibolie, anagramy, akrostichy, palindromy), vtipy, anekdoty, parodie travestie, persifláže, mystifikace, dramatické formy (frašky, burlesky či komedie)
3. Formy výtvarné (karikatury, grotesky, komiksy, logogramy atd.)²⁷

1.5 Komika jazyková a tematická

Různí autoři člení komiku různým způsobem. V. Borecký navrhl výše uvedené členění, Henri Bergson navrhuje členění na *komiku slovní, komiku situační a komiku charakteru*. Ivana Gejgušová v Úvodu ke studiu literární komiky člení komiku na jazykovou a

²⁵ Gejgušová, I. Úvod ke studiu literární komiky. Ostrava: Ostravská univerzita, pedagogická fakulta, 2003 s. 7

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

²⁷ tamtéž

tematickou. Přidržíme se nyní jejího členění, abychom si mohli představit jmenované typy komiky.

K představení jazykové komiky využijeme vedle Úvodu ke studiu literární komiky také Repetitorium jazykové komiky od Ladislava Dvorského a Jazykovou komiku Bohuslava Brouka. Tematickou komiku, která se dále větví na komiku charakteru a komiku situační uchopíme pomocí Bergsonova Smíchu.

1.5.1 Komika jazyková

Jazykovou komikou se rozumí taková komika, již se dosahuje prostřednictvím jazyka – ovšem, jak poznamenává Dvorský, *ať chce autor dosáhnout komického efektu s či bez použití jazyka, bude postupovat v zásadě podle stejných principů, třebaže jinými výrazovými prostředky.*²⁸ Hned v Úvodu své knihy tedy Dvorský upozorňuje na to, že jazyková a situační komika od sebe nestojí tak daleko, jak by mohlo zdát, a naopak jsou si velmi blízké. Jazyková a situační komika mají podle Dvorského společné to nejpodstatnější: „*Shledávají směšnými a jako směšné předkládají totožné jevy.*“²⁹ Krom toho, že Dvorský v úvodu své knihy upozorňuje na blízkost jazykové a situační komiky, připomíná ještě, že komickým se v určitém kontextu může stát každé slovo: tedy že komičnost prostředků je možné pochopit a ocenit pouze tehdy, známe-li kontext.³⁰

Bohuslav Brouk, na něhož Ladislav Dvorský navazuje, se jazykovou komikou zabývá ve své knize Jazyková komika ve třech kapitolách: 1. *Zvukově komická mluva a její projevy, Komický slovník, tvarosloví a skladba, 3. Komické slovní hříčky a vtipy.* Postupuje tedy v podstatě od nižších jazykových rovin k vyšším, až ke konkrétním jazykovým hříčkám. Ladislav Dvorský volí jiné dělení a věnuje se v jednotlivých kapitolách obecně bohatosti a chudosti slovníku a celkově vlivu volby jazykových prostředků na vyvolání komického účinku. Dále pak rozebírá možnosti komického účinku hovorových slov (komické vzniká, je-li hovorového slova užito například v kontrastu s knižným vyjádřením, knižních slov. Aby recipient shledal hovorové slovo komickým, potřebuje většinou znát kontext, ve kterém bylo slovo použito); knižních slov (jejich užití k vytvoření komického účinku patří dle Dvorského k nejčastějším. Na rozdíl od hovorových slov jsou tato slova příznaková vždy); odborných slov (ta se

²⁸ Dvorský, L. Repetitorium jazykové komiky. Praha:Novinář, 1984, s. 11

²⁹ tamtéž, s. 13

³⁰ tamtéž

stávají komickými, jsou-li užita nevhodně nebo jsou-li přehnaně hromaděna, a to i v odborných projevech); cizích slov (Dvorský zmiňuje například mísení dvou různých jazyků či hromadění slangových slov z cizího jazyka, a za jednu z nejpoužívanějších „technik“ vyvolání jazykové komiky považuje komolení cizích slov, kdy efekt je tím vyšší, čím více se zkomolené slovo podobá jinému slovu s jiným významem. Komické podle Dvorského vzniká i nahrazením slova domácího původu slovem cizím, a to v případě, kdy se toho cizího slova užívá v jiném kontextu než slova domácího – příklad – autogram do žakovské knížky); slov obecné češtiny (podobné jako u hovorových slov); slangových a argotických slov (ta mají podle Dvorského k jazykové komice vůbec nejbližší, neboť, sám jejich vznik je nezdědka provázen hravou tvořivostí a touhou po ozvláštňení); slov zastaralých (pokud mají vytvořit komický účinek, musí být tato slova dle Dvorského co nejodlišnější od současného způsobu vyjadřování); neologismů (použití neologismů k vyvolání komického účinku není dle Dvorského příliš frekventované, nicméně častým typem komických neologismů jsou neologická kompozita, nová víceslovná pojmenování napodobující odborné názvy a komicky mohou působit také nové, komické, překlady cizích jmen); eufemismů (rozdíl mezi komickým a komicky bezpříznakovým eufemismem vidí Dvorský v tom, že u komicky působícího eufemismu vzniká mezi nahrazovaným a nahrazujícím velký rozdíl. Dále je možné vyvolat komický účinek hromaděním eufemismů či jejich stupňováním); dysfemismů (podobně jako u eufemismů); vulgarismů (ty se dle Dvorského stávají komickými například tehdy, když je jejich hrubost upozaděna, když se jejich využití vysmíváme nebo když tvoří součást komické charakteristiky postavy); nadávek (ty se mohou dle Dvorského stát jazykově komickými tehdy, pokud jsou proneseny v příznivém světle a zbavené vulgárního smyslu; komicky mohou působit také nadávky bohatě rozvíjené a košaté); synonym (vybíráním takových synonym, která vyvolávají velký slohový kontrast či takových, která zajímavým způsobem spojuje vnitřní a vnější významy použitých jazykových prostředků (Dvorský uvádí příklad: ženy se ženou – místo např. valí se, a podobně. Možnosti použití synonym s cílem vyvolat komický účinek jsou velmi široké); homonym (prostředek velmi často používaný, zkrátka se využívá toho, že stejná forma označuje více různých skutečností), antonym (jde zejména dojem kontrastu, který vyplývá z povahy antonym, Dvorský zde připomíná také groteskní komiku, kde se podle něho právě užitím antonym dosahuje absurdního účinku. Komicky dle Dvorského působí také hromadění synonym a antonym); metafor (zde může docházet ke komickému působení ze dvou důvodů – tím prvním je, pokud je

metaforické pojmenování zvoleno na základě komické podobnosti, a tím druhým je, pokud se přenesený význam chápe jako význam původní); metonymií a synekdoch (podobně jakou metafory, s tím rozdílem, že zde jde o vnitřní souvislost), ironie, frazeologismů (komického účinku lze dle Dvorského dosáhnout obměnou frazeologismů, pokud jsou tedy tomu, kdo má komický účinek posuzovat, známé frazeologismy původní. Komicky mohou ovšem frazeologismy působit i ve své nezměněné podobě); frází a klišé (ty se stávají komickými, pokud jsou samy zesměšňovány či je zesměšňován ten, kdo je užívá); přirovnání (podle Dvorského jsou právě přirovnání v jazykové komice nejfrekventovanějším prostředkem. Základ komického účinku přirovnání je v použití nadsázky, v neotřelosti samotného přirovnání a v tom, jaké členy přirovnáváme. Dále Dvorský hovoří o hromadění přirovnání či například uvádění nadbytečných detailů); příjmení (komická bývají taková, která mají pro češtinu nepravděpodobné upořádání hlásek, jejichž původ je nápadně nejasný, příjmení z nespisovných slov, taková, která nějak upozorňují na charakter postavy a podobně) rodných jmen (jde například o záměrný výběr zastaralého jména nebo jména málo frekventovaného volba jména známého z historie uměleckých děl, jména, kde se nějak připomíná význam obecného jména, či např. vytvořením jména neexistujícího. Často se k vytvoření komického využívá konfrontace jména a příjmení) místních jmen (nejčastěji se komicky aktualizují jména měst a osad, k vytvoření komického efektu je třeba stejných podmínek jako v případě příjmení); rýmů (z hlediska jazykové komiky jde o velmi účinný prostředek, kdy komické nejčastěji nastává díky kontrastnímu působení dvou rýmovaných členů); slovních a jazykových hříček (jde zejména o kalambúry, ale v širším smyslu i o postupy, které *působí zřetelně nápadným uspořádáním jazykových prostředků*, jde např. o projevy založené na komickém výběru hlásek či písmen nebo slov); tvarosloví a tvoření slov (jde o komicky příznakové tvary jmen a sloves, Dále mluví Dvorský o komickém potenciálu zkratk a zkratkových slov – jejich hromaděním, zkomolením, nesprávnou výslovností chybným tvořením atd.); skladby (ke komickému účinku dochází zejména tehdy, je-li větná skladba výrazně nedokonalá, neočekávaná, nová – anebo naopak přehnaně automatická. Využívá se také nápadně přetížených souvětí či nelogických a nesprávných větných konstrukcí); zvukových komických prostředků (jde o chybnou výslovnost hlásek, ale podílejí se i prostředky intonační, či tempo); a prostředků grafických. (Dvorský, 1984).

Věnovat se podrobně každému z výše uvedených bodů by bylo nad rámec této práce, a tak zde ponecháme pouze výčet s velmi stručným nastíněním toho, v čem může tkvět komický efekt při použití těchto prostředků.

1.5.2 Tematická komika: komika situační a komika charakteru

Henri Bergson ve Smíchu vymezuje tři postupy, které používá situační komika. Jde o opakování, inverzi a vzájemnou spojitost sledu událostí.

Postupem, který Bergson nazývá opakováním, rozumí situaci, která se vícekrát opakuje, čímž se stává výraznější a dostává se do jakéhosi protikladu s běžným životem, který se neustále mění. Opakování vysvětluje Bergson na příkladu s setkáním přítele, jehož už jsme dlouho neviděli. Potkáme-li ho jednou, komické na tom nic není, potkáme-li ho ale v týž den několikrát, již se tomu můžeme zasmát.³¹ Komická nám tato situace bude připadat tím více, čím bude vypadat přirozeněji a čím více bude zároveň komplikovaná.³²

Inverzí Bergson rozumí zkrátka jakousi výměnu očekávaných nebo přirozených rolí. Bergson dává za příklad situaci, kdy dítě poučuje rodiče, či když obžalovaný kárá soudce či když je zloděj okraden.) V souvislosti s inverzí mluví Bergson o „převráceném světě.“³³

Třetí postup, vzájemnou spojitost sledu událostí, definuje Bergson těmito slovy: „*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

Typickým příkladem tohoto třetího postupu je podle H. Bergsona nedorozumění.

Právě v pojednání o komice charakteru, o které se zmíníme nyní, říká Bergson to, co my jsme zmínili už výše: uvádí zde jakousi základní – nutnou – podmínku komického. Říká, že komedie začíná tam, kde nás člověk přestane dojímat. Pokud budeme či začneme s někým soucítit, přestává pro nás být v ten moment komický. Soucit dle Bergsona zcela vylučuje komiku. To je Bergsonova první podmínka i pro komiku charakteru.

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

³² tamtéž

³³ Tamtéž, s. 48

³⁴ tamtéž s. 49

Své pojednání o komice charakteru uvádí H. Bergson slovy o společenském dosahu a významu smíchu a připomenutím toho, že být komickým znamená v podstatě to, že člověk nějak negativně vybočuje z běžného společenského života, běžného jednání, že působí nepřirozeně, nepatřičně, strnule.³⁵ Zároveň však Bergson upozorňuje, že nejde o společenskost ve smyslu morálním. Nezáleží na charakteru, smějeme se přednostem i pokleskům, a nezáleží ani na velikosti provinění, smějeme se malým i velkým.³⁶

*„Komickou je každá osoba, která se běře automaticky svou cestou, aniž by se starala vejíti s ostatními ve styk. Smích je tu, aby opravil její odloučení a vytrhl ji z jejího sna.“*³⁷ Nespolečenskost – ve smyslu strnulosti – vymezuje Bergson jako druhou hlavní podmínku.

Třetí podmínkou komického charakteru je Bergsonovi automatismus: „Není v podstatě směšné, co jest vykonáno automaticky. Na chybě, ba na přednosti, jest komickým to, čím se osoba nevědomky vzdává, nechtěné gesto, neuvědomělé slovo. Každá roztržitost je komická,“³⁸ píše Bergson.

Shrnutu tedy, třemi hlavními podmínkami, aby nám charakter připadal komický, jsou Bergsonovi: naše citová nezaujatost, „nespolečenskost“ (ve výše uvedeném smyslu) osoby, které se máme smát, a její automatismus – její roztržitost.

Vzhledem ke třem výše uvedeným podmínkám upozorňuje Bergson na to, že svým způsobem je komický každý charakter, *s podmínkou, že rozumíme charakterem, co je nehybného v naší osobě.*³⁹ Charakter je totiž to, čím se opakujeme. K tomu dále Bergson poznamenává *„Každá osobnost komická je typ. Naopak každá podobnost s typem má cosi komického.“*⁴⁰

Z výše řečeného pak Bergson vyvozuje, že komická osoba, postava, respektive její komický charakter vychází vždy z reality. To ji odděluje od postavy tragické, jejíž původ vychází z ideálů.⁴¹

³⁵ Bergson, H. Komika charakteru. Praha: Pelcl, 1916, s. 11

³⁶ Tamtéž, s. 20

³⁷ Tamtéž, s. 12

³⁸ Tamtéž s. 20

³⁹ Tamtéž, s. 22

⁴⁰ tamtéž

⁴¹ Tamtéž, s. 33

1.6 Smích a komika

Své pojednání o komice charakteru ukončuje Bergson poznámkami o smíchu. *Smích je především nápravou. Stvořen jest, aby ponížil, musí učiniti na osobu, jež jest jeho předmětem, dojem trapný. Nedosáhl by svého účelu, kdyby nesl známku sympatie a dobroty,*⁴² píše Bergson, pro něhož má lidský smích v první řadě upravovat a napravovat lidské chování. Jiný pohled na smích nabízí ve své knize Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance M. M. Bachtin, který hovoří o *karnevalovém smíchu*, který však není, tak jako u Bergsona, individuálním nástrojem každého z nás k nápravě chování druhých a není mu ani reakcí jednotlivce na setkání s komickým momentem. Karnevalový smích je dle Bachtina *svátečním všelidovým smíchem světa, smíchem univerzálním, který míří na všechny a vše, a smíchem, který je ambivalentní, veselý, radostný a zároveň výsměšný, odmítá a utvrzuje, pohřbívá a ohrožuje. Taková je podstata karnevalového smíchu.*⁴³

1.7 Groteskno

Závěrem tohoto úvodu podávajícím jakýsi teoretický základ pro další části práce se ještě zmíním o grotesknu. M. M. Bachtin ve svém díle Francois Rabelais a lidová kultura středověku nově interpretuje a rozklíčovává Rabelaisovo dílo Gargantua a Pantagruel. Daří se mu to právě díky objevu středověkého karnevalového smíchu, o němž jsem se zmínila v části *Smích a komika*. Tento karnevalový smích M. M. Bachtin spojuje s tzv. groteskním realismem, jímž nazývá zvláštní typ obraznosti, dědictví lidové smíchové kultury, kde hrály důležitou roli (zveličené) obrazy materiálně tělesného životního principu. „*Materiálně tělesný živel vystupuje v groteskním realismu jako hluboce kladný princip [...] pojímá se tu jako všelidový, a právě takový stojí v opozici proti jakémukoli izolování se od materiálně tělesných základů světa, proti vší výlučnosti a uzavírání se do sebe, proti všem nárokům na abstraktní důležitost nezávislou na věcech země a těla. [...] Nositelem materiálně tělesného principu není izolovaný jedinec ani egoistické buržoazní individuum, ale lid, který se stále vyvíjí, roste a obnovuje se. Proto je tu veškerá tělesnost tak grandiózní, zveličená a nesmírná.*⁴⁴

⁴² Bergson, H. Komika charakteru. Praha: Pelcl, 1916, s. 53-54

⁴³ Bachtin, M. M. Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance, Praha: Argo, 2007, s. 18

⁴⁴ tamtéž, s. 24

Za hlavní zvláštnost groteskního realismu považuje M. M. Bachtin snižování, tedy převádění všeho vysokého do materiálně tělesné roviny. *Groteskní obraz*, říká Bachtin, „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 jeho jiný 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.“⁴⁵

V antickém kánonu a v na něj navazujících novodobých kánonech už je groteskní tělo odděleno od ostatního světa, je zcela hotové. Slovy Bachtina: „*Je dále osamocené a jediné, oddělené od jiných těl, uzavřené.*“⁴⁶

Od druhé poloviny 17. Století téměř mizí projevy karnevalového života, tedy i groteskní realismus a sváteční život se postátňuje a zevšedňuje. „*Oslabená lidová sváteční kultura už literaturu těchto století bezprostředně neovlivňuje*“⁴⁷, píše Bachtin. V období preromantismu a raného romantismu se však groteskno začíná znovu objevovat, „*ale získává od základu nový smysl. Grotesknost se stává formou vyjádření subjektivního, individuálního názoru na svět, velmi vzdálenou od lidového karnevalového pojetí světa v minulých dobách. [...] Romantická grotesknost je jakýsi karneval, který každý z účastníků prožívá o samotě a jasně svou samotu pociťuje. [...] Smích byl v romantické grotesknosti zredukován a změnil se v humor, ironii, sarkasmus. Přestává být smíchem radostným a jásavým. Pozitivní obrozující moment smíchového principu se oslabuje na minimum.*“⁴⁸ Rozdíl v romantické a lidové grotesknosti je podle Bachtina dobře vidět na pojetí obrazu d'ábla. Ve středověkých mysteriích, parodických legendách a podobně byl čert *veselým, ambivalentním představitelem neoficiálních hledisek, svatosti naruby ztělesněním materiálně tělesného dole. Není v něm nic strašného ani cizího. [...]* V romantickém groteskně se *d'ábel mění v cosi děsivého, melancholického, tragického. Smích se stává pochmurným a zlomyslným.*“⁴⁹ Dalším rozdílem mezi groteskním realismem a romantickým grotesknem je dle Bachtina fakt, že romantická grotesknost je groteskností noční, naopak lidovou grotesknost charakterizuje světlo. Na romantické

⁴⁵ Bachtin, M. M. Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance, Praha: Argo, 2007, s. 29

⁴⁶ tamtéž, s. 35

⁴⁷ tamtéž, s. 41

⁴⁸ tamtéž, s. 45-46

⁴⁹ tamtéž, s. 48

groteskno pak Bachtinovi zcela navazuje groteskno modernistické, které už *téměř úplně zformovalo karnevalové dědictví motivů a symbolů.*⁵⁰

M. M. Bachtin tedy objevuje dvě linie groteskna. Groteskno modernistické, vycházející z tradic romantického groteskna, a proti němu groteskno realistické, související s tradicemi groteskního realismu a lidové smíchové kultury. A s oběma těmito liniemi se můžeme setkávat i v současné literatuře.

⁵⁰ Bachtin, M. M. Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance, Praha: Argo, 2007, s. 56

2. Recepce Turbiny K. M. Čapka-Choda

Turbina byla poprvé vydána roku 1916 a kritika o ní tradičně hovoří jako o románu popisujícím pád pražské průmyslnické rodiny. Arne Novák vystihuje ve svých Přehledných dějinách literatury České Turbinu jako: „...*improvisovanou románovou epopej o rozkladu pražské průmyslnické rodiny, kde hyne každý vznět, podnikatelský i umělecký, vědecký i mravní, v blátě všednosti a zdravá animálnost vítězí.*“⁵¹

F. X. Šalda se Turbině věnoval v jenom ze svých příspěvků do týdeníku Kmen, v příspěvku s názvem *K. M. Čapkova Turbina*. O tomto románu hovoří F. X. Šalda jako o grotesce a píše: „*Všecko namířené původně k velikosti, síle, kráse, úspěchu, zavrhuje se tu v pitvornost, láme se a hroutí se v rozhodnou chvíli, vykuluje se v klam, mátohu, směšnost a nesmysl.*“⁵² Čapkův styl popisuje Šalda jako *groteskně karikaturní* a k milostným linkám v knize dodává „*láska, v poesii pravidlem pramenem pathosu, síly, krásy radosti nebo tragiky, jest zde zámkou k nejpitvornějšímu klopýtnutí, k nejměšnějšímu zvrhnutí kárky životné k oplzle výsměšné grimasse.*“⁵³ A to stejné podle Šaldy platí pro všechny erotické vztahy v románu. Turbina je Šaldovi románem životního rozčarování. „*Co zbývá ze života, když se vykuklí ze svých ilusí, co jest životní residuum, co jest jeho skutečnost? Jen jakési minus, jen zápor: bídné a tupé živoření.*“⁵⁴

V témže článku dává Šalda, jako úplně první, do souvislosti dílo K. M. Čapka-Choda a F. Rabelaise, když uvádí: „...*Čapek má svůj vlastně výraz; jako každý umělec myslí ve slovech a o jeho obraznosti filologické budou se příště psáti úvahy, jako se dnes píší studie o Rabelaisově tvořivosti. Slovné – to pravím, uvědomuje si jinak všecku distanci mezi obojím zjevem literárním.*“⁵⁵

Slabou stránkou Turbiny je podle Šaldy *nedostatek kladu životného, něco co stojí a přetrvává tisícero nicotnost pouze jevou.*⁵⁶

„Snad básnickým i lidským kladem autorovým měl být kontrast dvojího světa: starého, nahnilého, červotočivého světa úpadkové buržoasie a nového, mladého proletářského světa. Nasvědčovalo by tomu alespoň sem tam chytráctví starého Nezmary a děvky

⁵¹ Novák, A. Přehledné dějiny literatury české. Brno: Atlantis, 1995, s. 1005-1006

⁵² Šalda, F. X. K. M. Čapkova Turbina. Kmen I, 1917, č. 4, s. 7

⁵³ tamtéž

⁵⁴ Tamtéž, s. 8

⁵⁵ tamtéž

⁵⁶ tamtéž

Pečulíkovy, vyzrávající na pány, ale jsou jiné rysy, které to vyvracejí,⁵⁷ uzavírá Šalda své hodnocení.

A. M. Píša ve svém referátu o Turbině píše, že se „Čapkův román jeví rejem či spočinutím lidských figurek, zmítaných či definitivně krácených nesnesitelným veškerenstvím slepé brutálnosti, již je s to vydati se odpoutaná hmota.“⁵⁸

Co se týče komiky v Turbině, píše Píša dále: „...K dobru Čapkova tvůrčího postupu budiž připsána živost, bystrý spád jeho mluvy [...], jež pohybuje se někdy na okraji samoúčelné vtipnosti novinářské.“⁵⁹

František Kovárna píše o Turbině ve svém díle s názvem *K. M. Čapek-Chod* jako o románu, rozkošatělé rámcové novele, o rozvratu měšťanské rodiny a dílo shrnuje jako: „nejhlubší bod tragikomického pesimismu, obraz marného zápasu s drtící hmotou, takřka personifikovanou strojem, proti hmotě, která nechává život nanejvýš jen živořit.“⁶⁰ Ve stejné práci také F. Kovárna říká, že se Turbina, ač vyšla za války, není ozvěnou první světové války, a jde o dílo zcela předválečné. Dokladem k tomuto tvrzení F. Kovárnovi je, že jednak Čapkův pohled a pak také *lhostejnost, s jakou se postavy Turbiny smiřují se svým živořením*. K. M. Čapek-Chod, píše Kovárna, *uchránil svou epiku [myšleno Turbinu, pozn. aut] před moralizováním a nezastřel si přístup k pozitivistickému východisku.*⁶¹ Je třeba zdůraznit, že F. Kovárna chápal *tragikomický pesimismus*, o kterém u Čapka mluvil, jako kladnou hodnotu jeho děl, která společně *s plasticko-vizuálním smyslem a individualismem zvyšuje životnost postav.*⁶²

Pokud jde o literárně směrové zařazení, byl F. Kovárna zřejmě prvním, kdo K. M. Čapka-Choda nebral jako naturalismu, ale píše: „Na závěrečnou otázku Čapkova naturalismu nelze odpovědět jednoznačně. Tragikomický pesimismus, nosná konstrukce rozmachu poledního desetiletí, roste beze sporu z půdy pozitivismu. Ale vedle této souvislosti odvrací básníka od objektivit i v poslední době jeho epická metoda, která

⁵⁷ Šalda, F. X. K. M. Čapkova Turbina. Kmen I, 1917, č. 4, s. 8

⁵⁸ Píša, A. M. Turbina. Kmen IV, 1920/ 1921, č. 42, s. 500

⁵⁹ Tamtéž, s. 501

⁶⁰ Kovárna, F. K. M. Čapek-Chod. Praha: Fr. Borový, 1936, s. 24

⁶¹ Tamtéž, s. 27

⁶² tamtéž, s. 34

vznikala z vyprávění a zůstala základnou i v nejrozvětvenějších epických skladbách [nejrozvětvenější Čapkovou skladbou je právě Turbina, pozn. aut.].⁶³

F. Kovárna se ve své práci zmiňuje také o komice děl K. M. Čapka-Choda a poznamenává: „*Sklon k zábavnosti je vůbec stinnou stránkou epické metody K. M. Čapka-Choda. Sám má působivou rozkoš z vyprávění, baví se a chce pobavit čtenáře. [...] Druhým pramenem zábavnosti je jeho pocit vypravěče, jemuž je líčení příběhu povoláním.*“⁶⁴

Turbině se také věnoval Miroslav Rutte, který napsal: „*Z oněch pepanských typů z periferie, chorobných podivínů a nalíčených hejsků, kteří byli umístěni přímo do středu obrovité fresky, zavála na mě jakási nová odvaha, nový živelný nápor na umění. Bylo v tom cosi ryze českého, ale současně i světově rozmáchlého, neznámá syrová vůně hmoty a těl, z nichž chvíli co chvíli probleskla rabelaisovská smyslnost zkroucená do pitvorné řeči.*“⁶⁵ I Miroslav Rutte tedy v souvislosti s dílem Čapka-Choda, dokonce s Turbinou, stejně jako to učinil F. X. Šalda, zmínil dílo F. Rabelaise.

Jan Maur hodnotí Turbinu v díle jako *zdařilý pokus o vylíčení všestranného úpadku pražské měšťanské patricijské rodiny* a hovoří o tomto díle jako o *monumentální grotesce společnosti, jejímž ústředním námětem je rozvrat staroměstského živnostnictva přívalem nových výrobních a hospodářských poměrů.*⁶⁶ Maur poznamenává, že román má dvě paralelní linie: *zvelebení zchátralé knihvazačské továrničky snahu o uvedení podnikatelovy dcery na operní jeviště.*⁶⁷ Oboje, všimá si Maur, má zajišťovat přízeň Čechoameričana Moura a *obojí končí tragikomickým krachem hmotným i uměleckým.*⁶⁸

Aleš Haman se v článku *K. M. Čapek-Chod a český naturalismus* nevěnuje přímo Turbině, ale souhrnně jeho dílům z různých období, a pro Čapkovy pozdní romány (kam Haman řadí jmenovitě i Turbinu), je podle něho typická *cesta parodie obrazných a stylových šablon parnasismu.*⁶⁹ To je podle Hamana jedna ze dvou cest, jak byl

⁶³ Kovárna, F. K. M. Čapek-Chod. Praha: Fr. Borový, 1936, s. 35

⁶⁴ tamtéž

⁶⁵ Rutte, M.: Doba a hlasy: essaye. Turnov, Müller a spol. 1929, s. 97

⁶⁶ Maur, J. Karel Matěj Čapek-Chod: metodický text ke 100. Výročí spisovatelova narození. Plzeň: Krajská lidová knihovna, 1960, s. 6

⁶⁷ tamtéž

⁶⁸ tamtéž, s. 7

⁶⁹ Haman, A. K. M. Čapek-Chod a český naturalismus. Česká literatura 17, č. 4, 1969, s. 358

překonáván český parnasismus (ideální realismus). Druhou cestou překonávání parnasismu je podle Hamana postavit proti němu *skutečnost* – dokumentarizující popisnost, což je dle Hamana způsob, který český naturalismus nikdy nedokázal.

František Všetická o Turbině v článku *Slovesný stavitel Čapek-Chod* uvádí: „*Tématem Turbiny je společenský úpadek patricijské podnikatelské rodiny, který je zachycen a zdůrazněn jako katastrofální, groteskní a paradoxní zároveň.*“⁷⁰ Paradox je pak pro Všeticku jedním ze základních stavebních principů tohoto díla, z něhož podle Všetický udělal Čapek-Chod *kompoziční, tvárný a ideový prostředek prvního řádu.*⁷¹ Paradoxním je podle Všetický v Turbině osud nejedné postavy, a z čehož Všetická vyvozuje, že paradox je v Turbině především záležitostí *životní a osudovou*. „*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.*“⁷² Podobně jako F. Všetická pohlížel na Freyovu postavu také J. L. Fischer, který v jeho smrti viděl *únik konečnému úšklebku osudu*.

Dobrava Moldanová ve svém článku *K. M. Čapek-Chod ve vývoji české prózy (Mezi naturalismem a expresionismem)* píše k Turbině následující: „... *je celkem nasnadě interpretovat Turbinu jako román o úpadku této rodiny (Ullik končí jako bankrotář, Tynda se neprovdá za amerického miliardáře, ani se nestane operní divou, ale vezeme si svého korepetitora. Mánička se provdá za doktora filosofie, který je synem ševce. Armin pak symbolicky umírá v troskách rodného domu) a spojit s typem románu, jaká představují díla Balzacova, Gorkého Podnik Artamonových [...], či Stará rodina A. M. Tischlové. Znamenalo by to však, že bychom pominuli ono groteskní pointování, které znejišťuje hodnocení jednotlivostí i celku. Nelze totiž přehlédnout fakt, že román sice končí tím, že nikdo z rodiny Ullikovy ani jejího okruhu nedosáhl toho, po čem toužil, ale že zároveň končí idylickým obrázkem křtin Zouplnových dvojčat a Tyndinou svatbou. Všechno dopadlo sice jinak, než jak si hrdinové přáli, ale – krom tragédie Arminovi –*

⁷⁰ Všetická, F. Slovesný stavitel Čapek-Chod. Česká literatura 32, č. 4, 1984, s. 309

⁷¹ tamtéž

⁷² tamtéž

se s tím náhradním programem smiřují.“⁷³ Moldanová dále píše, že krom smíření navíc dochází i k dalšímu „zmenšování tragédie“, když obě Ullikovy dcery dostanou i přes krach otcova podniku peníze ze svého podílu na tomto podniku, Tynda sice nebude operní zpěvačkou, ale stane se učitelkou zpěvu, Máňu těší její role Matky a Zouplna se z nepraktického vědce stane velmi praktickým člověkem, který je úspěšný ve svém novém povolání. „Život jde dál, jen v novém stylu, v novém převleku [...]“⁷⁴ Dílo K. M. Čapka-Choda uvádí Moldanová do souvislosti s první vlnou expresionismu na našem území: „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,“⁷⁵ ale postavení kritiky stran zařazení K. M. Čapka-Choda shrnuje takto: „[...] ani Turbina [...] však neotevřela čtenářům oči. Ještě při druhém a dalších vydání pro ni Čapek-Chod zůstává naturalistou [...]“⁷⁶

Na D. Moldanovou, která K. M. Čapka-Choda spojuje s expresionismem, navázal Martin Tomášek v knize *Labyrintem díla K. M. Čapka-Choda*, zřejmě nejrozsáhlejší publikaci týkající se díla K. M. Čapka-Choda. V kapitole s názvem *Na vrcholu Tvůrčích sil* (sem řadí také Turbinu), upozorňuje Tomášek, že *K. M. Čapek-Chod sám se přímo k žádným literárním směrům, explicitně nehlásil, a pokud na ně ve své tvorbě odkazoval. Činil tak natolik demonstrativně, aby se nezastrěl jeho úmysl danou poetiku parodovat nebo alespoň ironizovat. Něco jiného samozřejmě bylo izolované využití některých tvůrčích postupů a podnětů v kombinaci s dalšími zcela odlišného původu. Zdá se, že právě tento rys sblízuje Čapka s expresionisty, stejně jako zdánlivě chaotická kompozice, v níž se odráží po ztrátě řádu, postavy, které se vzpírají jednoznačnému výkladu, či obecně groteskní pohled na realitu.*“⁷⁷ V Závěru *Labyrintu* pak Tomášek k literárně směřovému zařazení K. M. Čapka-Choda pak píše: Čapek s některých

⁷³ Moldanová, D. K. M. Čapek-Chod ve vývoji české prózy. Česká literatura 33, č. 3., 1985, s 230-231

⁷⁴ tamtéž, s. 231

⁷⁵ tamtéž, s. 233

⁷⁶ tamtéž, s. 231

⁷⁷ Tomášek, M. *Labyrintem díla K. M. Čapka-Choda*, Ostrava: Ostravská univerzita, Filosofická fakulta: 2006, s. 52

naturalistických postupů nevzdává ani ve své pozdější tvorbě. [...] S jistotou můžeme pouze říci, že přinejmenším od poloviny 90. let 19. století Čapek není programovým naturalistou [...] a ukázali jsme také, že konkrétní Čapkova díla [např. Turbina, pozn. aut.] nesou znaky moderní prózy, a že právě proto nezřídka narážela na nepochopení dobové kritiky“.⁷⁸ Jak už je uvedeno výše, do kapitoly na Vrcholu tvůrčích sil (kde Tomášek hovoří o znacích moderny – expresionismu – v díle K. M. Čapka-Choda), zařadil autor také Turbinu.

Při interpretaci Turbiny si Tomášek všímá, že: „*Ve sporu Armina s Ullikem se neseťkávají dvě odlišné generace, nýbrž dva světové názory: humanitní, lpící na tradici, a technický, žijící s vidinou průmyslového pokroku. [...] I přes rozdílnost obou konceptů přichází zkáza teprve zvenčí. Oněmi cizorodými prvky [...] jsou právě technokratická víra v samospasitelnost vědy a techniky zosobněná turbinou a „amerikánské“ chování a jednání skrývající v sobě bezohledné kořistnictví, tak jak jej představuje čechoamerický milionář, jenž po krachu turbiny nesplní ani jeden ze svých závazků, nevezme si Tyndu a nezaplátí svůj podíl v „akciové společnosti Turbina.“*⁷⁹ Ohledně celkového vyznění díla pak Tomášek píše: „Turbina má jistě daleko k idyle, ale přesto je v ní zachycen „starý dobrý“ svět, jehož obyvatelé sice narážejí na svá vlastní omezení i omezení společnosti, v níž žijí, ale neztrácejí se dosud v odosobnělém víru válek, nacionálních a sociálních revolucí. Ohroženy jsou stále jen jejich sny, nikoli jejich existence.“⁸⁰ To je velký posun ve vnímání, podíváme-li se například na to, jak Turbinu hodnotil např. A. M. Píša...

V části věnované Turbině se Tomášek věnuje zejména historické recepci díla, jíž dává největší prostor a podává stejné závěry, které jsme v úvodu kapitoly avizovali i my: „Většina dobové kritiky hodnotila zvraty [v Turbině, pozn. aut.] jako vítězství všednosti, průměru a hmoty či groteskní karikaturu všeho velkého, silného, krásného a úspěšného, projev materialistického determinismu či zlomyslného fatalismu.“⁸¹ Postupem času však kritika mění svůj pohled a do zorného pole kritiky se dostává také výstavba románu (viz. Všetička a paradox jako podstatný prvek výstavby díla) až k bodu, kdy kritika začala vnímat fakt, jak se hrdinové se svými osudy srovnali

⁷⁸ Tomášek, M. Labyrintem díla K. M. Čapka-Choda, Ostrava: Ostravská univerzita, Filosofická fakulta: 2006, s. 124-125

⁷⁹ Tamtéž, s. 64 -65

⁸⁰ Tamtéž, s. 65

⁸¹ Tamtéž, s. 64

(Moldanová), začali si všimat *dvojsečného, groteskního pointováním, které znejišťuje hodnocení jednotlivostí i celku* (Moldanová).

V Článku *Osobnost: Nahá skutečnost K. M. Čapka-Choda* se o Turbině zmínil také Milan Dřevojánek. Jeho přístup k Turbině patří k těm vůbec nejkritičtějším, není-li Dřevojánekův článek vůbec tím nejkritičtějším, který byl o tomto románu napsán. Dřevojánek o Turbině hovoří jako o románu vycházejícím z dělnického prostředí a zkoumajícímu společenské problémy, kterému však chybí kultivovanost a grotesknost, s níž ovšem autor koketuje (jmenované podle Dřevojánka naopak nechybí filmové verzi). Jedinou zábavnou postavou díla je Dřevojánkovi Armin Frey.⁸² Ve svém příspěvku rozebírá autor všechny „pády“ v knize, aby pak své úvahy shrnul v hodnocení: „*Obraz zkázy buržoazní rodiny je dovršen, naštěstí ale i tato třídně-bojovná etapa tvorby Karla Matěje Čapka-Choda.*“⁸³

Nejnovější publikací, která se zabývá dílem K. M. Čapka-Choda, je dílo Miroslava Vejlupeka Čerchovského s názvem *Okrajem k románové tvorbě K. M. Čapka-Choda*. Turbině se Vejlupek primárně věnuje v oddíle Spisovatel Čapek-Chod a démon bizarnosti. Turbina podle Vejlupeka ukazuje pesimistické nazření života individuální lidské bytosti i života kolektiva lidských bytostí. Je zde podle něho vše od ironie a výsměchu, přes grotesknost až k bizarnosti dekorované tragikomikou. Čapkův *fabulační systém* dle Vejlupeka graduje Turbinu od ironického výsměchu, přes grotesknost a okázalou bizarnost až k sarkastické tragikomedii.⁸⁴ Za nejsilnější autorův prvek (nejen) v Turbině považuje Vejlupek právě grotesknost.

Závěr Turbiny pak Vejlupek ohodnotil takto: „*...posledních dvacet třicet stran románu jakoby nedopsala spisovatelova tvůrčí invence, ale rutinně popisné pero novináře.*“⁸⁵

Vejlupek se ve svém textu vyjadřuje i k literárně-směrovému zařazení Turbiny, když píše, že se Čapek v tomto díle *pohybuje na vlastním osobitém výhonku existencialismu.*⁸⁶ V tomto ohledu tak Vejlupek navazuje na Moldanovou a Tomáška.

⁸² Dřevojánek, M. OSOBNOST: Nahá skutečnost Karla Matěje Čapka-Choda. Neviditelný pes. [online]. [cit. 8. 7. 2017], dostupné z: http://neviditelnypes.lidovky.cz/osobnost-naha-skutecnost-karla-mateje-capka-choda-f7h-/p_kultura.aspx?c=A071102_103524_p_kultura_wag

⁸³ tamtéž

⁸⁴ Vejlupek, M. Okrajem k románové tvorbě K. M. Čapka-Choda. Písek: Miradix, 2013 s. 22

⁸⁵ tamtéž

⁸⁶ Tamtéž 31

Jak dalekou cestu urazilo od svého vzniku do dnešních dní dílo K. M. Čapka-Choda v očích kritiky, se ukazuje například v publikaci *V Perspektivě desetiletí*. Oleg Malevič se zde o Čapku-Chodovi zmiňuje v kapitole *Tvárnosti smíchu aneb po stopách české humoristické povídky a novely*. Malevič sice o sice o Čapku-Chodovi hovoří jako o naturalistovi (ovšem zmiňuje i Sezimovu poznámku, že Čapek-Chod měl stejně blízko k Dickensovi jako k Zolovi⁸⁷), když píše, že právě, on byl jedním z naturalistů osmdesátých a devadesátých let, který *rozbořil představu o patriarchální vesnické idyle*⁸⁸, ale to, že je Čapek-Chod uváděn zrovna v kapitole týkající se smíchu, je velká – ačkoli i podle výše citovaných kritik naprosto pochopitelná – změna. Ačkoli Malevič hovoří o povídkách a novelách, říká, že podobné postupy, o kterých hovoří, používal Čapek i ve svých velkých epických dílech. „Čapek-Chod [...] zdůrazňuje především nejruznější specifické detaily z běžného života. Právě nadsázka, hyperbolizace, je způsob, jakým Čapek-Chod dosahuje komičnosti. A jiskřičky smíchu srší i ze samotné jazykové materie.⁸⁹“

Pokud se zaměříme na to, co je tématem této práce, a tedy komika v díle, je z výše uvedeného patrné, že si kritika od počátku všímala komických momentů v *Turbině*. Zatímco, většina kritiků, například Arne Novák, František Kovárna a částečně i A. M. Píša a F. X. Šalda Čapkovi jeho snahu o zábavnost vytýkají (*Dřevojánek* pak zábavnost *Turbině* – až na výjimky – upírá), jiní kritikové, počínaje Hamannem, který o Čapkově metodě „cesty parodie“ hovoří jako jednom ze způsobů překovávání parnasismu, vidí často právě v komice silnější stránku *Turbiny*. M. Tomášek, který se na komiku v Čapkově díle zaměřil více než kritikové a literární vědci před ním, pak ve svém příspěvku *Rabelaisovský smích K. M. Čapka-Choda* vnímá právě Čapkovu komiku jako poetický prvek, který ho pojí s F. Rabelaisem. Sám Tomášek v úvodu svého příspěvku odesílá, že mu jde zejména o určitou podobnost vypravěčského typu Rabelaisova a Čapkova. Prvním, kdo uvedl tato dvě jména v souvislost, byl F. X. Šalda ve své výše citované kritice *Turbiny*. Po něm tak učinil i Miroslav Rutte.

Tomášek ve svém příspěvku došel k tomu, že K. M. Čapek-Chod ve své tvorbě využívá groteskních prvků k tomu, aby znejistil víru čtenáře v existenci *na okolnostech*

⁸⁷ Malevič, O. *V perspektivě desetiletí*, Praha: Karolinum, 2015, s. 27

⁸⁸ tamtéž, s. 26

⁸⁹ tamtéž

*nezávislého modelu chování zaručujícího úspěch a bránícího výsměchu okolí.*⁹⁰ Čapkovo groteskno je, říká Tomášek, spoluvytvářeno ironií. Grotesknem zde Tomášek podle vlastních slov rozumí to, co vzniká v okamžiku, kdy se slučují neslučitelné kategorie vnímání, komické s tragickým v poměru, který vylučuje převahu jednoho nad druhým, čímž vytváří otřes čtenářova vědomí, jak jeho emocionální, tak intelektuální stránky.⁹¹

Společné dílům F. Rabelaise a K. M. Čapka-Choda je podle Martina Tomáška to, že v obou případech spojení grotesky s ironií osvobozuje rozum ze zajetí myšlenkových schémat. [...] Středověce renesanční Rabelais i konzervativní modernista Čapek coby intelektuálové s širokým polyhistorickým závěrem budují ve svých knihách velkolepou grotesku předvádějící relativnost lidského poznání a nesmyslnost lidského počinání, pokud se míjí se životem a nesměřuje k životní radosti.⁹²

Po M. Tomáškově se Komice v díle K. M. Čapka-Choda, přesněji v Turbině, zabývala ve své bakalářské práci Andrea Malecká. Ta došla k závěru, že interpretuje-li se Turbina s důrazem na komiku v tomto díle, zachází-li se s komikou jako s rovnocenným interpretačním postupem, je možné toto dílo pojmout plněji a nově interpretovat. Malecká o Turbině hovoří jako o díle *tragikomicky optimistickém*⁹³, spojuje toto dílo s groteskním realismem a vysvětluje, že komika je v Turbině „nedílnou a velmi podstatnou součástí vnímání světa.“⁹⁴ K. M. Čapek-Chod podle Malecké v Turbině nevykresluje pád člověka, ale naopak ukazuje „obraz lidské neporazitelnosti tkvějící v nesmrtelnosti lidstva.“⁹⁵

Jak je vidět, vnímání Čapkova díla, a jmenovitě Turbiny, nebylo nikdy jednoznačné, a postupem času se pochopení tohoto románu (a obecně Čapkova díla), poměrně razantně mění. A je také vidět, že čím víc se při hodnocení Čapkova díla přihlíží ke komice v díle obsažené, tím optimističtější pak Čapkovo dílo vyznívá. Pokud se podíváme, co bývá přítomno shodně téměř v každém hodnocení Turbiny, jde právě o pojmy související

⁹⁰ Tomášek, M. Rabelaisovský smích K. M. Čapka-Choda. In: Karel Poláček a podoby českého humoru v české literatuře 19. a 20. století: sborník příspěvků ze symposia... Rychnov nad Kněžnou: květen 2004, s. 219

⁹¹ tamtéž

⁹² tamtéž, s. 221

⁹³ Malecká, A. Komika v Turbině K. M. Čapka-Choda. Praha, 2012. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze. Pedagogická fakulta, s. 44

⁹⁴ tamtéž

⁹⁵ tamtéž

s komikou. A těmito pojmy jsou nejčastěji groteska, tragikomedie, parodie, satira či karikatura.

3. Recepce Havlíčkova Muže sedmi sester

Novelu Muž sedmi sester napsal Jaroslav Havlíček mezi lety 1927 - 1928⁹⁶, poprvé však byla vydána až v roce 1999. To je také důvodem, proč je většina ohlasů knihy až z roku 1999 a let následujících, a nelze tak představit vývoj vnímání Muže sedmi sester od dobových ohlasů a hodnocení knihy až do současnosti, tak jako tomu bylo v případě Turbiny.

V podstatě jediným dobovým ohlasem Muže sedmi sester je dopis, který Jaroslav Havlíček poslal spolu s rukopisem do nakladatelství Družstevní práce: „*Mám již dost svých pochybností, ať si tedy běží tento „román“, v němž jsem se namáhal o smích, který mi nesvědčí. Co vzniklo, je nejspíše nekonečně nesmyslné, nevtipné a nemravné. Měla to být ovšem jen groteska několika pestrých vztahů mezi osobami.*“⁹⁷

Dalším, kdo novelu Muž sedmi sester hodnotil ještě před rokem jejího vydání, byl Jaroslav Rumler, který se o ní zmínil v knize Epik Jaroslav Havlíček, kde v kapitole *Rok 1927* píše: „*Havlíčkoví se nepodařilo zvládnout motiv zklamání mladého muže v manželství – zklamání ne z darů, které manželství přináší, ale z povinností, jež mladého manžela sevrou do svých klepet – a je konec volnosti svobodného muže. [...] Karikatura, groteska, mezní situace, absurdita, to jsou jistě termíny, které přiléhavě charakterizují tento hyper-erotický naturalistický rukopis.*“⁹⁸ Ovšem i Rumlerovo hodnocení přichází téměř 50 let po vzniku Muži sedmi sester.

Posledním, kdo se knize Muž sedmi sester věnoval před jejím vydáním (krátce), byla N. Mlsová ve svém příspěvku „*Velké dílo Emila Škvora,*“ se kterým vystoupila na konferenci *Neznámí autoři, neznámé texty*. Úvod svého příspěvku věnuje Mlsová časovému zařazení Muže sedmi sester do Havlíčkovy tvorby a vydavatelským osudům Muže sedmi sester (o knize hovoří jako o *groteskním románu*), v další části příspěvku se pak věnuje námětu díla a zejména vlastní interpretaci a hodnocení Muže sedmi sester. „*Havlíček už se svým raným románem vřazuje do linie uměleckých děl, která odhalují, ukazují a do značné míry předznamenávají problémy a vize moderního člověka – člověka 20. století.*“⁹⁹ Muže sedmi sester Mlsová významově spojuje s prožitkem první

⁹⁶ Rumler, J.. Epik Jaroslav Havlíček, Praha: Československý spisovatel, 1973. s. 79

⁹⁷ tamtéž, s. 80 – 81

⁹⁸ tamtéž 79 - 80

⁹⁹ Mlsová, N. „Velké dílo“ Emila Škvora. In: Neznámí autoři, neznámé texty, (sborník příspěvků z III. literární laboratoře konané v Hradci Králové 29. – 30. ledna 1998, Hradec králové: Gaudeamus, 1999, s. 294

světové války, jež *poprvé uceleně a nepokrytě demonstrovala existenciální otázky a vyhrotila hledání člověka 20. století.*¹⁰⁰ Tato zkušenost vedla podle Mlsové ke *ztrátě vnějšího řádu a ztrátě jistoty víry v Boha. „Člověk se ocitá na jevišti světa, mnohdy bezmocný, sám sobě problémem.“*¹⁰¹ Právě na tomto principu vnímání světa jako jeviště, na němž plní každý člověk určitou roli – mnohdy absurdní – a je pouze na něm, jak se své role zhostí, je podle Mlsové vystavět také román – groteska *Muž sedmi sester*.

Emil podle Mlsové představuje člověka, který nechce být pouze pasivním vykonavatelem role (Mlsová hovoří o tom, že takový postoj je mu přímo odporný), *o jejímž tvůrci nic neví, ale chce se stát spolutvůrcem hry, ba co více, přímo jejím autorem i režisérem.*¹⁰² Z herce se chce Škvor podle Mlsové proměnit v Boha. Emil se podle ní snaží vytvořit své „velké dílo“, jímž by obhájil smysl své vlastní existence.¹⁰³ Škvor je podle ní jakýmsi *Sisyfem moderní doby. „Aby Emil mohl do důsledků realizovat svou hru, a nalézt tak smysl svého bytí,“*¹⁰⁴ píše Mlsová, *„nemůže na ní být citově zainteresován. [...] Hra, kterou stvořil, vítězí nad ním, sám se stává její obětí, neboť zapomíná, že na rozdíl od Boha je nejen jejím autorem, ale i účastníkem. Pravidla, která nastolil, se díky neuvěřitelné adaptabilitě jeho spoluhráčů mohou otočit proti němu samotnému a také se tak stane.“*¹⁰⁵ Matku a dcery představuje Havlíček podle Mlsové pouze jako prosté naplňovatelky svých rolí, *kteřé nepřemýšlejí, pouze se své role intuitivně zmocňují na základě odvěké životní zkušenosti či ji aktualizovaně přizpůsobují momentální situaci, nejsou utápěny pochybnostmi, za každou cenu přežívají.*¹⁰⁶ Matka Kostková podle Mlsové reprezentuje obecně mateřský princip a každá z dcer představuje jeden umocněný ženský charakter: *modlilka, kuchařka, žena chorobně čistotná, žárlivá, frivolní, naplněná iluzemi a nesnášenlivá manželka*, a tyto ženy svou pasivitou Emila podle Mlsové zničí.¹⁰⁷ Obraz ženy v *Muži sedmi sestrách* hodnotí Mlsová jako negativní – ženy v *Muži sedmi sester* muže poutají a až fyzicky likvidují. Pro Mlsovou je zkrátka vztah mezi Emilem a jeho ženami jakýmsi symbolem mužské manželské

¹⁰⁰ Mlsová, N. „Velké dílo“ Emila Škvora. In: Neznámí autoři, neznámé texty, (sborník příspěvků z III. literární laboratoře konané v Hradci Králové 29. – 30. ledna 1998, Hradec králové: Gaudeamus, 1999, s. 294 -295

¹⁰¹ tamtéž, s. 296

¹⁰² tamtéž

¹⁰³ Tamtéž, s. 297

¹⁰⁴ Tamtéž

¹⁰⁵ Tamtéž

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 298

¹⁰⁷ tamtéž

nesvobody, a tento pocit podle ní Havlíček v díle převádí do *groteskní stylizace vyjadřující naopak absenci jakékoli citlivosti*.¹⁰⁸ Muž sedmi sester podle Mlsové ukazuje absurditu životního směřování a nemožnost se z ní jakkoli vymanit. „*Namísto „velkého díla“ Emila Škvora před námi vyrůstá spíše obraz jeho bezbřehého zoufalství. Zoufalství Emila Škvora, ale i všech jeho souputníků, kteří se znovu a znovu vydávají na cestu životem, tápají, touží, hledají, ale nenalézají.*“¹⁰⁹ Jak je vidět, je pro N. Mlsovou muž sedmi sester obrazem děsu. Tímto pojetí trochu navazuje na J. Rumlera.

Další hodnocení přicházejí až po vydání knihy v roce 1999, tedy téměř sedmdesát let poté, co Havlíček toto své dílo napsal.

Po vydání knihy se Muži sedmi sester věnovali Jaroslav Richter, Milan Jungmann, Daniela Macháčková, Pavel Mandys, Michal Jareš, a také Martin Hybler a znovu i Nella Mlsová.

Jaroslav Richter v článku *Jaroslavu Havlíčkovi vyšla dosud nevydaná prvotina* píše o Muži sedmi sester takto: „*Muže sedmi sester popíšeme jako románovou hříčku, groteskním způsobem odhalující společenské a sexuální tabu prvorepublikového maloměsta*.¹¹⁰ Na jiném místě svého textu Richter zmiňuje, že Muž sedmi sester je humoristickým románem¹¹¹, a dočítáme se, že groteskní ladění nedokáže překrýt krkolomnost celého příběhu, „*a tak vypravěči nezbyvá než čtenáře ujišťovat, že jde opravdu o velký vtip, mistrovské dílo Emilovo, legraci legrací. Umělecky nejlépe vyznívá závěr celé knihy. Souzvukem hrůzy, grotesky, tragédie a komiky prosvítá budoucí velký autor. [...]. Koneckonců, s trochou nadsázky můžeme říci, že románem o vtipu předběhl Havlíček o pár desetiletí Kunderův Žert.*“¹¹²

Milan Jungmann o Muži sedmi sester v článku *Mrazivý šprým ze spisovatelova kufru* říká, že „*prokazuje důležitý rys autorova talentu, totiž jeho sklon ke grotesce nelítostnému výsměchu,*“¹¹³ a dodává, že Jaroslav Havlíček se nespokojil s náročnou humoreskou, ale do příběhu se snažil dostat také dobové klima a zkarikovat maloměsto

¹⁰⁸ Mlsová, N. „Velké dílo“ Emila Škvora. In: Neznámí autoři, neznámé texty, (sborník příspěvků z III. literární laboratoře konané v Hradci Králové 29. – 30. ledna 1998, Hradec králové: Gaudeamus, 1999, s, 299

¹⁰⁹ tamtéž, 300

¹¹⁰ Richter, J. Jaroslavu Havlíčkovi vyšla dosud nevydaná prvotina. In: Lidové noviny 12, č. 132 (8. 9. 1999), s. 12

¹¹¹ Viz tamtéž

¹¹² tamtéž

¹¹³ Jungmann, M. Mrazivý šprým ze spisovatelova kufru. In: Nové knihy 39, č. 25 (23. 6. 1999), s. 1

s jeho typickými figurkami. Ve druhé části knihy pak, píše Jungmann, *rozvíjí Havlíček typický rys svého talentu: groteska spěje ke smrti.*¹¹⁴

Daniela Macháčková ve svém článku *Jaroslav Havlíček šlape na paty Milanu Kunderovi* píše: „*Příběh vypráví o nehezkém mladíkovi Škvorovi, který je nepoučitelným šprýmařem a který chce vejít v historické anály města největším vtípem všech dob. [...] Celý příběh je pak mistrnou konstrukcí tohoto plánu.*“¹¹⁵ Macháčková ve svém článku uvádí, že podle jejího názoru se poetika Muže sedmi sester neblíží poetice Kafkově, jak naznačoval Rumler, ale naopak „ohrožuje“ výsadní postavení takových knih, mezi něž patří například Kunderův Žert. A dále říká, že jde o *mistrný příběh, [...] a vtipnost na hranici snesitelnosti, je formálně ještě scelenější tím, že spěje od komedie a tragikomedie k závěrečné tragédii na relativně malém prostoru příběhu.*“
116

Macháčková také, stejně jako N. Mlsová, hovoří o podstatném motivu postavy jakéhosi režiséra, který ve svých rukou drží celý průběh hry, stejně jako je tomu podle Macháčkové u M. Kundery.¹¹⁷

„*Havlíček se posmrtným vydáním Muže sedmi sester zařadil mezi nejmodernější autory 20. století a dokázal v syžetové výstavbě i v tématu o mnoho desetiletí předstihnout postupy, které se v naší literatuře objevily až v 60. letech.*“¹¹⁸

Pavel Mandys o Muži sedmi sester hovoří jako o *lechtivé humoresce*¹¹⁹ a děj popisuje jako příběh šprýmaře Škvora, který kvůli svému největšímu vtípu (Populační vtíp! Matematický vtíp! Devítiměsíční vtíp!) v jediném týdnu svede a obtěžká sedm různě starých panen, dcer maloměstského profesora matematiky, lze brát i jako spisovatelské cvičení, přípravu na pozdější romány, na nichž byla ceněna Havlíčkova schopnost charakterizovat ženskou psychiku. Každá ze sedmi sester Kostkových je totiž vystižení jednoho z ženských typů, s nimiž bylo možno setkat se počátkem minulého století či v období první světové války, kam autor děj umístil. Postavy jsou podle Mandyse vykresleny v mnoha situacích: nejpodrobněji ve chvílích, kdy je Škvor svádí a pokaždé musí zvolit odlišnou taktiku. Podobně, jako o přípravě na pozdější díla, hovoří o Muži

¹¹⁴ Jungmann, M. Mrazivý šprým ze spisovatelova kufru. In: Nové knihy 39, č. 25 (23. 6. 1999), s. 4.

¹¹⁵ Macháčková, D. Klasik Jaroslav Havlíček šlape na paty Milanu Kunderovi. In: Host 15, č. 6. (1999), s. 1

¹¹⁶ tamtéž

¹¹⁷ tamtéž

¹¹⁸ tamtéž

¹¹⁹ Mandys, P. Literární poklesek Jaroslava Havlíčka. In: Týden 6, č. 37 (6. 9. 1999), s. 56

sedmi sester většina z těch, kteří této knize věnovali alespoň recenzi. I to je možná důvodem, proč se knihou detailněji zabývala pouze N. Mlsová.

„Text na Havlíčka prozrazuje, že oplýval velkou slovní zásobou a smyslem pro výstižnou metaforu a parodii. Muž sedmi sester je napsán lehkou rukou (v dobrém i špatném slova smyslu) a tato lehkovážnost při práci s překvapivě velkým množstvím nápadů někdy připomene Jaroslava Haška,“ píše ve své recenzi Mandys, který své hodnocení končí: „Muž sedmi sester je půvabný humoristický román z počátku století, který se dobře a rychle čte. O mnoho více v něm ale hledat nelze.“¹²⁰

Michal Jareš ve svém článku s názvem Havlíček – Vátsjájana? píše: „Muž sedmi sester je příběh úředníka Emila Škvora, který je po svém otci obdařen smyslem pro humor poněkud zabijácký, hraničící s pošklebkem“, a poznamenává: „Škvor je nedůsledný, místo aby vtip, který je šklebem, dokázal nadstavit, zkalme a jeho poslední žert je křečovitý – ze zoufalství se oběsí.“¹²¹

Jareš dále uvádí, že pokud dojde k samotnému popisu děje, může se zdát, že tato Havlíčkova novela se podobá Kunderovu Žertu. Nicméně dodává, že srovnávat Muže sedmi sester a Žert je poněkud přitažené za vlasy. „U Havlíčka je všechno rozšklebené a příbuzné spíše expresionismu než Kunderovu mykání. [...] mají-li oba něco společného, tak je to „vtip“ – ale každý z nich je úplně někde jinde. [...] Havlíček někde v prostředí drsně buranského vtipkování.“¹²²

Nejpodrobněji se Mužem sedmi sester zabývala Nella Mlsová v knize Člověk na rozhraní (příspěvek k interpretaci prozaického díla Jaroslava Havlíčka), což je společně s Rumlerovou knihou Epik Jaroslav Havlíček zřejmě nejucelenější prací o díle Jaroslava Havlíčka. Z velké části zde Mlsová navázala na svůj příspěvek z konference Neznámí autoři, neznámé texty, který jsme zmínili výše. V kapitole Bůh, respektive v její podkapitole „Hra na Boha“ Mlsová ukazuje, že v Muži sedmi sester se rýsuje jedna z podstatných linií Havlíčkovy prozaické tvorby, a to *zobrazení vzdorné snahy postav vymanit se ze závislosti na Bohu*. Postavy tuto svou snahu podle Mlsové projevují „otevřenou či skrytou (blasfemickou) polemikou s jeho „velkým dílem“ – snahou stát se

¹²⁰ Mandys, P. Literární poklesek Jaroslava Havlíčka. In: Týden 6, č. 37 (6. 9. 1999), s. 56

¹²¹ Jareš, M. Havlíček Vátsjájana? In: Tvar 10, č. 14 (9. 9. 1999), s. 20

¹²² tamtéž, s. 21

Bohem.“¹²³ Mlsová také znovu upozorňuje na první světovou válku, která ovlivnila lidské uvažování a znovu v této souvislosti upozorňuje na koncept člověka – pouhého herce na jevišti života.

*„Marnost veškerého Škvorova počínání je vyústěním „ubohosti“ jeho „velkého díla“ a zároveň nebezpečnosti a zrádnosti society, která ho obklopuje a jež nikomu nedovolí, aby se vymanil z jejich osidel,“*¹²⁴ shrnuje Mlsová.

Oproti příspěvku z konference Mlsová na adresu Emila dodává, že je předurčen k tomu, aby byl v životě a ve svém snažení neúspěšný už svými výchozími životními atributy. (připomíná jeho narození, vzrůst, zaměstnání). O novele Muž sedmi sester hovoří Mlsová opět jako o grotesce, ovšem nyní už jako o novele, a uvádí: *„Způsoby zobrazení jednotlivých postav i jejich komunikačních vazeb jsou v duchu expresionistických postupů modelové.“*¹²⁵

Pokud Mlsová hovoří o grotesce, uvádí ve své práci, že pokud hovoří o grotesknosti v novele Muž sedmi sester, nemá na mysli groteskní realismus, jemuž rozumí jako specifickému typu obraznosti vlastnímu lidové smíchové kultuře, ale vychází z romantické grotesknosti, *kteřá se stala formou vyjádření subjektivního, individuálního náhledu na svět, velmi vzdálenou od lidového karnevalového pojetí v minulých dobách.*¹²⁶

Jak je vidět z výše uvedeného, komika je výraznou součástí novely Muž sedmi sester a kritika si této součásti také bez výjimky všímá. O smíchu hovoří i sám Havlíček v dopise, kterým provází svůj rukopis zasláný do nakladatelství. J. Rumler píše, že dílo charakterizují pojmy *karikatura, groteska, (mezní situace), absurdita*¹²⁷, Richter o knize hovoří jako o humoristickém románu a mluví o *souzvuku hrůzy, grotesky, komiky a tragédie*¹²⁸. M. Jungmann v Muži sedmi sester vidí autorův *sklon ke grotesce a výsměchu*, Macháčková píše o vtipnosti na hranici snesitelnosti a zmiňuje, že v Muži sedmi sester komedie a tragikomedie směřuje k tragédii. A Mlsová, jak už je uvedeno výše, hovoří o Muži sedmi sester jako o novele-grotesce.

¹²³ Mlsová, N. Člověk na rozhraní (Příspěvek k interpretaci prozaického díla Jaroslava Havlíčka), Hradec Králové: Gaudeamus, 2005, s. 101

¹²⁴ tamtéž, s. 113

¹²⁵ Tamtéž, s. 117

¹²⁶ Tamtéž, s. 105-106

V hodnocení Muže sedmi sester se objevují pojmy: groteska, vtip, žert, šprým, komedie, humor, absurdita, tragikomedie, karikatura, výsměch, parodie či škleb.

4. Shrnutí recepce Turbiny a Muže sedmi sester

Dílo K. M. Čapka-Choda a Jaroslava Havlíčka bývá často dáváno do vzájemné souvislosti jako dílo dvou velkých naturalistů a autorů zaměřujících se na psychologii postav. Upozorňuje na to například N. Mlsová, která o Havlíčkovi píše: „*V literárněhistorické recepci dominují tendence, které opakovaně označují Havlíčka za představitele naturalismu [...] a mistrného tvůrce psychologického románu. Z tohoto úhlu pohledu nejčastěji srovnávají jeho dílo s tvorbou K. M. Čapka-Choda.*¹²⁹ Dále pak Mlsová připomíná Moldanovou a píše, že Čapek-Chod bývá stále častěji, stejně jako J. Havlíček, spojován s expresionismem.

O podobné spojitosti těchto dvou autorů mluví také Josef Fulka, který v úvodu *Fascinace neviditelností* uvádí, že bylo „*několikrát upozorněno na rezonance, které Havlíčkovo dílo spojují s naturalismem zejména v podání K. M. Čapka-Choda [...]*¹³⁰, ačkoli je Čapek-chod naturalistou sporným.

Mohli bychom najít více příkladů, kde je obecně tvorba K. M. Čapka-Choda a J. Havlíčka dávána do souvislosti, ale pro tuto práci bude perspektivnější, zaměříme-li se rovnou na to, jak rozdílně či podobně byla hodnocena konkrétní díla, jimiž se tato práce zabývá.

Když se podíváme, jak kritika hodnotí Havlíčkova *Muže sedmi sester* a *Turbinu* K. M. Čapka-Choda, najdeme mnoho podobností. A to ať už ve vnímání obou děl jako naturalistických, později děl nesoucích znaky expresionismu. Viz Rumler, který hodnotí *Muže sedmi sester* jako hyper-erotický naturalistický rukopis, a pozdější kritika až k Mlsové, která *Muže sedmi sester* spojuje s expresionismem. Ještě viditelnější je to u Čapkovy *Turbiny*, která, ač ani v době svého vzniku nebyla zcela jednoznačně vnímána jako dílo náležející naturalismu, viz připomínané hodnocení F. Kovárny, jenž psal, že závěrečnou otázku Čapkova naturalismu nelze odpovědět jednoznačně¹³¹, u níž časem postupně docházelo a dochází ke změně pohledu kritiky, která se stále více odklání od naturalismu ve prospěch expresionismu.

¹²⁹ Mlsová, N. *Člověk na rozhraní* (Příspěvek k interpretaci prozaického díla Jaroslava Havlíčka), Hradec Králové: Gaudeamus, 2005, s., 14

¹³⁰ Fulka, J. *Fascinace neviditelností* (Studie k interpretační rozmanitosti Jaroslava Havlíčka). Praha: Togga, 2009, s. 7

¹³¹ Kovárna, F. *K. M. Čapek-Chod*. Praha: Fr. Borový, 1936, s., 24

Jestliže se například podíváme, jak Muže sedmi sester interpretuje Nella Mlsová, tedy jako jakýsi obraz zoufalství lidí, kteří ve svém životě snaží nalézt cestu, smysl, ale nedaří se jim to, obraz nemožnosti vyvázat se s absurdity života, je to pohled velmi podobný tomu, který má na Turbinu například F. X. Šalda, jenž o tomto díle píše, jak je uvedeno výše, jako o *románu životního rozčarování*.¹³²

Pro nás je však v této práci, která se týká komiky v obou dílech, nejpodstatnější to, že kritika se při hodnocení Turbiny a Muže sedmi sester velmi nápadně shodovala co do používání pojmů souvisejících s komikou.

V hodnocení obou děl se shodně objevovaly a objevují pojmy: groteska, parodie, karikatura či tragikomédie a další. Pokud bychom vzali v potaz hodnocení Malecké (předznamenané už M. Tomáškem), která v Turbině vidí jisté dědictví groteskního realismu, a hodnocení Moldanové, která jasně uvádí, že groteskno v Muži sedmi sester vychází nikoli z groteskního realismu, ale z grotesknosti romantické, o níž jsme se, stejně jako o groteskním realismu, zmínili blíže v kapitole Komika. Proti sobě by mohla stát, přes všechny podobnosti, díla z opačných konců groteskna, jedno spojeno s karnevalovou kulturou a jedno spíše se satirou. A, jak Bachtin poznamenává: „*Pravá grotesknost nemá snad k ničemu tak daleko, jako k satiričnosti*.“¹³³ Vedla sebe tak mohou stát díla na první pohled si v mnohém podobná, ale se zaměřením na komiku v nich pak jeví se jako díla na hony si vzdálená.

Otázkou této práce je, do jaké míry, zaměříme-li se na komiku v obou dílech, jsou si Turbina a Muž sedmi sester díly podobnými a nakolik se od sebe liší. Zda se potvrdí spíše blízkost děl, kterou ukazuje například interpretace významu obou děl v očích Šaldy a Mlsové, nebo ona vzdálenost obou děl, kterou značí interpretace Turbiny, již navrhuje Malecká a interpretace Muže sedmi sester, kterou navrhuje například Mlsová, nebo opět blízkost, a to z toho důvodu, že také Muže sedmi sester bude možné interpretovat s důrazem na komiku v tomto díle podobně novým způsobem, jako to bylo možné u Turbiny.

¹³² Šalda, F. X. K. M. Čapkova Turbina. Kmen I, 1917, č. 4, s.7

¹³³ Bachtin, M. M. Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance, Praha: Argo, 2007, s. 60

5. Srovnání Turbiny a Muže sedmi sester

S Emilem Škvorem, hlavní postavou Muže sedmi sester, se, stejně jako s většinou postav v Turbině, setkáváme ve chvíli, kdy mají jasně dané své životní cíle a kdy se zdá, že by se jim jejich plány mohly vydařit. A s Emilem i většinou postav Turbiny se loučíme s tím, že se jim jejich vytyčeného cíle dosáhnout nepodařilo, v Emilově případě tedy nejspíše nepodařilo.

Emil je rozhodnut udělat veliký vtíp – největší, nepřekonatelný vtíp – vypadá to, že je mu vše nakloněno a vše mu vyjde. Dokázal se seznámit s dívkou, která má šest sester, dokázal se s ní oženit a dokázal se i dostat do přízně ostatních šesti sester a už v úvodních kapitolách knihy je prozrazeno, že Emilovi se zdaří i jeho plán mít s každou ze sedmi sester jednu dceru, a to tak, aby se první z nich narodila v pondělí 1. dubna (apríl) a další se rodily po jednom každý den onoho týdne. Vypadá to, že nepřekonatelný vtíp se podařil.

„Emilovi se povedlo vše, co si předsevzal, vtíp, který byl jeho snem, se zdařil přesto, že byl založen na tolika věcech pochybných.“¹³⁴

V Turbině jsou také postavy představeny jako krácející po nejlepší cestě ke svým cílům:

Tynda si přeje stát se operní zpěvačkou a podle toho, co o ní řekla její učitelka zpěvu, se zdá, že se jí opravdu musí stát.

„Já vás už ničemu nenaučím, umíte víc, než já sama kdy uměla a slyšela, vy jste dnes největší hlasový fenomén na celém kontinentě...“¹³⁵

Máňa, studentka dokončující lékařskou fakultu, dostává od strýce nový mikroskop, díky kterému bude moci pokračovat ve svých histologických výzkumech, které ji na fakultě „proslavily“. Císařskému radovi Ullikovi se pomalu plní jeho sen o instalaci vodní turbíny, Arnošt Zouplna je představen jako nadějný vědec na počátku své kariéry. Věna Nezmara zachrání Tyndu před znásilněním a získává si i její náklonnost.

Jak v Emil Muži sedmi sester, tak postavy v Turbině, „padnou“ pomocí toho, co je mělo dostat blíže k cíli.

¹³⁴ Havlíček, J. Muž sedmi sester. Praha: Jonathan Livingston, 2014, s. 40

¹³⁵ Čapek-Chod, K. M. Turbina. Praha: SKNLU, 1964, s. 46

Emil trpí tím, že jeho vtíp, který měl být jeho mistrovským dílem, jeho největším dílem, které by ho učinilo nezapomenutelným, byl překonán, a vymýšlí a realizuje další vtíp. Tyndě pomáhala v cestě za kariérou její tělesná krása, a díky ní také Čechoameričan Mour, a její tělesná přitažlivost i Mour jí pak zřejmě pomohli k nezdaru. Život Máni i Zouplny změnila chybná diagnóza, již Máňa učinila díky novému mikroskopu, který jí měl pomoci v lékařském výzkumu. Císařského radu Ullika stálo první spuštění turbiny celou jeho společnost. (Ač je dobré připomenout, že Papírka se potýkala s finančními problémy delší dobu, což kritika nikdy nereflektovala.)

Poněkud jiný je konec další z hlavních postav, a sice konec Armina Freye. Ten je sice způsoben také zprovozněním špatně nainstalované vodní turbiny, jejíž činnost pomohla k sesuvu jedné ze stěn Arminova obydlí, ale je třeba stále vidět, že Armin spadl ze střechy, kam vylezl, aby sundal mňoukající kotě. Jeho smrt je tedy zejména dílem náhody.

Malecká v Komice v Turbině uvádí, že Tyndu, Máňu (i Arnošta Zouplnu), císařského radu Ullika a Armina Freye spojuje také fakt, že k obratu v jejich životech, respektive ke konci života v případě Armina, došlo z těch důvodů, jichž se obávali a které předpovídali nebo jim byly předpovídány.¹³⁶ I to mají tyto postavy společné s Emilem Škvorem. I jemu se ve snu zjevil jeho otec, který zpochybnil, že Emil se svým vtípem bude mít úspěch a varoval ho.

„...Nábožná bude chtít svá náboženská tajemství, vášnivá tě nenávidí a doufá se pomstít a idealistka – kdo ví, přemýšlí třeba také, jak tě vzít za slovo. A možná ještě jiná (na tom slově si pochutnal) nebezpečí číhají v záloze.“¹³⁷

Rozdílem, který je v Emilově příběhu a příběhu postav z Turbiny, jimž se životní cesty mění „shora dolů“, jak to vnímá tradiční kritika, je ten, že v Turbině se s touto změnou postavy smiřují (až na Armina Freye, který umírá) a přijímají své nové životní pozice kladně. Emil se na rozdíl od nich nespokojí s tím, že jeho největší životní dílo by mělo být překonáno a připravuje své další „náhradní dílo“, jehož realizací – sebevraždou – kniha končí.

¹³⁶ Malecká, A. Komika v Turbině K. M. Čapka-Choda. Praha, 2012. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze. Pedagogická fakulta, s. 28

¹³⁷ Havlíček, J. Muž sedmi sester. Praha: Jonathan Livingston, 2014, s. 103

Jedinou smrtí, která se nastane přímo v časovém úseku, ve kterém sledujeme životní osudy postav Turbiny, je smrt Armina Freye. (Ačkoli je zde zmíněna také smrt matky tří dětí císařského rady Ullika). Emil je proti tomu také jediným mrtvým Muže sedmi sester (ačkoli je zmíněna smrt jeho otce i smrt jeho matky). To, že oba hrdinové zemrou, však není jediné, co je spojuje.

Protože, na rozdíl od Turbiny, která je románem osudů několika postav, je Muž sedmi sester, jak už napovídá název, zaměřen zejména na činy a osudy Emila Škvora, zastavíme se v první řadě u Emilovy postavy a pokusíme se ji porovnat s postavou Armina Freye, která se Emilu Škvorovi podobá nejen v tom, že v knize zemře, ale jeví se Škvorem, jak už stojí výše, i mnoho dalších podobností. To by nám mělo pomoci najít v obou těchto dílech, skrze hlavní postavy, které jsou si v lecčems podobné, ale vykazují i rozdíly, nalézt podobnosti a rozdílnosti, které obě díla vykazují a také ukázat základní myšlenky obou děl.

Emil Škvor a Armin Frey se jeden druhému podobají v mnoha ohledech a kromě smrti je další podobností tělesná nedokonalost. Armin byl hrbáčem a Emilovy tělesné kvality byly takového druhu, že se mu díky nim podařilo i vyhnout narukování do probíhající světové války.

„...brzy se ukázalo, že je-li Emil kudličkou co do těla a ufňukánkem co do výrazu tváře, chová ducha probudilého a náklonného k žertování.“¹³⁸

„Svatba se odbyvala už ve válce (kobyličí struktura zachránila ho před vojančinou...)“¹³⁹

O Freyově vzhledu se zase dočítáme:

Pleť tváře byla jen tak ruměná, aby to snesla světlost vlasů, vůbec byl obličej tak ušlechtilě stylisován, aby tím patrnějším byl krutý vtíp přírody, která jen za cenu zkřivené šije vytvořila hlavu tak dekorativní. Armin Frey vyrovnal se se svým osudem tím, že vtíp přijal a přestupňoval, co na něm bylo sličného, rafinovanou úpravou zevnějšku do té míry, že i své obydlí držel jako interiér nejranější renesance.“¹⁴⁰

¹³⁸ Havlíček, J. Muž sedmi sester. Praha: Jonathan Livingston, 2014, s. 13

¹³⁹ Tamtéž, s. 17

¹⁴⁰ Čapek-Chod, K. M. Turbina. Praha: SKNLU, 1964, s. 20

Oba dva se tedy se svou tělesnou nedokonalostí nejen smířili, ale dokázali ji využít. Arminovi byl jeho vzhled dle výše citovaného inspirací k úpravě celkového životního stylu. Emil svou tělesnou konstituci využíval při svých žertech (k příjmení Škvor držel dokonce také dva tenké prameny vousů), a navíc se díky ní ještě odkázal vyhnout narukování do první světové války. Tím, že ostatní muži odešli do války, získal Emil výhodnou pozici pro zahájení boje vlastního, boje o realizaci největšího vtípu.

„Pro svůj vtíp zvolil Emil také velmi vhodnou dobu. Za jiných okolností byl by mohl v cestě jeho plánů stát sok. [...]. Válka však odstranila z cesty všechny podobné statisty...“¹⁴¹

Oba, Emil i Armin, jsou postavami zaměřenými na efekt a pro své umění byli ochotni přinášet značné oběti.

„Pan Armin Frey [...] srdnatě, ač nemilosrdně mrzl, neboť velkolepý krb, v jeho rytířském sále byl pouhou imitací bez kamen jako všecek jinak ryzí, ale do poslední nábytkové římsičky falšovaný styl celého interiéru. Leč Arminovi byl styl vším a raději snášel zuřivý chlad [...] než by byl udělal dva kroky [...] a otočil tu ventilem ústředního topení...“¹⁴²

„[Emil, pozn. aut] mistrovsky simuloval zapomnětlivého po celý měsíc jen proto, aby mohl před obecnstvem svíjejícím se smích skočit zúplna oblečený z hráze do rybníka. [...] Políčil na sebe sama potkaní past na své zahradě, vykřikuje pak opravdovou bolestí a triumfuje ve skrytu srdce před vyjevenými tvářemi tisknouchými se k plotu. Říkali o něm, že je blázen a smáli se shovívavě jeho výmyslům, nechápajíce jeho obětavost a lásku k umění.“¹⁴³

U Emila je pak jeho zaměření na efekt dokonce na tolik silné, že ve jménu svého umění spáchá sebevraždu.

Z předchozího úryvku se dozvídáme, že lidé o Emilovi říkali, že je blázen. Té samé pověsti se těšil také Armin Frey:

¹⁴¹ Havlíček, J. Muž sedmi sester. Praha: Jonathan Livingston, 2014, s. 35

¹⁴² Čapek-Chod, K. M. Turbina. Praha: SKNLU, 1964, s. 127

¹⁴³ Havlíček, J. Muž sedmi sester. Praha: Jonathan Livingston, 2014, s. 17-18

„Já budu muset toho blázna dát přece jenom dát zavřít do blázince! [...] Tak, pane inženýre, sám vidíte, co umí. To jsou rozkoše.“ Řekl [rada Ullik, pozn. aut] to docela zbytečně, nebylo i šíře neznámo, že pod střechou Papírky mají podivína, výstředníka, originál anebo také rapla.“¹⁴⁴

Společný Arminovi a Emilovi je i jejich vztah k ženám. Oba se těší jejich společností, nicméně Emil, ani Frey nejsou žádnými romantickými milovníky, ale zejména milovníky tělesných aktivit. (Ačkoli součástí Freyovy změny je fakt, že se zamiluje.)

„...[Emil, pozn. aut.] vychodil střední školu. V tomto období si oblíbil vtípkovat s mladými děvčaty. (Zálību v nich zdědil asi po svém otci.) Vystihl brzy výhodu těchto žertíků a dovedl z nich těžit v míře co největší.“¹⁴⁵

„Prej svatej Ivan!“ proběhlo mezi děvčaty, a dělnice, mezi nimiž měl Armin velmi určité renomé, zasmály se sborem a pošťouchaly se lokty.“¹⁴⁶

Oba dva jsou také otci: Frey nastávajícím otcem dítěte Žofky Pečulíkovy, do které se krátce před smrtí zamiloval a které odkázal všechny své peníze, a Emil je otcem sedmi dcer sedmi sester, z nichž jedna je jeho ženou.

Armin i Emil jsou, zdá se, oba postavami, které se neumí šťastně smát. U Emila se dokonce zdá, že, sic má být veselý a vtípaček, nesměje se vůbec.

„Armin, osaměv spráskl rukama a dal se do smíchu nejbolestivějších, jakým se kdy smál ve svém životě, šťastně nesmál se v něm snad nikdy, ať se smál jiným, anebo sám sobě.“¹⁴⁷

„Dlužno podotknout, že ať byly jeho žerty jakkoliv neodolatelné, šprýmař [Emil, pozn. aut.] se nikdy nesmál. Pln ušlechtilé ctižádosti spokojoval se s pouhým úspěchem a dával svou spokojenost najevo hlasitým pobrukováním.“¹⁴⁸

V kapitole Komika, v části věnované groteskně bylo připomínáno, co M. M. Bachtin uvedl o romantickém groteskně a čím ho oddělil od groteskního realismu. Mimo jiné napsal, že smích v romantické grotesknosti přestává být *smíchem radostným a*

¹⁴⁴ Čapek-Chod, K. M. Turbina. Praha: SKNLU, 1964, s. 39

¹⁴⁵ Havlíček, J. Muž sedmi sester. Praha: Jonathan Livingston, 2014, s. 16

¹⁴⁶ Čapek-Chod, K. M. Turbina. Praha: SKNLU, 1964, s. 39

¹⁴⁷ Čapek-Chod, K. M. Turbina. Praha: SKNLU, 1964, s. 316

¹⁴⁸ Havlíček, J. Muž sedmi sester. Praha: Jonathan Livingston, 2014, s. 15

*jásavým.*¹⁴⁹ Emil se nesmál vůbec, natož aby se smál radostně, a Armin se sice smál, a to i sám sobě, ale radostný – pozitivní smích – mu také v repertoáru chyběl. Tento fakt obě tyto postavy odlišuje od ostatních – ať v *Muži sedmi sester*, nebo v *Turbině*.

Armina i Emila spojuje také nedostatek mateřské lásky.

*„Poznal vůbec kdy lásku ženy? Ani vlastní matky, která nevhledného synka svého nejvýše ještě jen povrchně pohladila a dost,“*¹⁵⁰ dočítáme se o Arminovi.

*„V devíti letech ztratil Emil svou neustále zkormoucenou matku. Ubohá žena odešla do končin věčné blaženosti, zapomenuvši se alespoň jednou usmát na svého jedináčka.“*¹⁵¹

Společným znakem obou postav je také fakt, že jejich smrt budila či měla budit smích. Pro Armina ronil slzy pouze jeho obchodní partner Leib Blumenduft – a i jeho pláč by se dal nazvat velmi ambivalentním, a ti, kteří našli jeho mrtvolu, se při nálezů smáli. Emil svou smrt dokonce použil jako pointu pro svůj „náhradní“ vtip a chtěl, aby se lidé jeho skonu smáli a pamatovali si jeho smrt jako jeho vtip. (Reakcí sedmi sester, matek jeho dětí, když ho viděli oběšeného, byl ovšem výkřik.)

Armina našli dělníci v soukolí vodní turbíny, a to s tváří rozsekanou od stroje a do smíchu jim nebylo. *„Ale když v křečovité sevřených prstech nebožtíkovy pravice objeveno bylo utopené kotě, dali se všichni do smíchu – surovci. To proto, že neznali Aristotela, jenž na komickém žádá „milý dojem“.*

Je velmi nepravděpodobné, že by člověk při pádu ze střechy, a dokonce dopadu přímo do útrobu turbíny, udržel v ruce kotě, které na střeše zachytil. Přesto však autor chtěl, aby Armin v ruce ono mrtvé kotě držel, a zmínil tak hrůzu, kterou dělníci prožívali, když spatřili jeho turbinou rozsekaný obličej. Tím Čapek-Chod proměnil hrůzu ve smích nad tím, pro jak malou věc „kočičář“ Frey zemřel. Nález kotě ve Freyově ruce přesunul Freyovu smrt z oblasti tragické do oblasti komické, kotě dovolilo soustředit se zejména na gesto. Jeho smrt byla zlehčena jednak obrazem toho, že v ruce držel mrtvé kotě, toho, že pro něho nikdo (výjimka Leiba, o kterém se však nedá říci, zda byl spíše šťasten, nebo nešťasten) neplakal a také tím, že současně s jeho pádem rodila se zrovna

¹⁴⁹ viz výše

¹⁵⁰ Čapek-Chod, K. M. *Turbína*. Praha: SKNLU, 1964, s. 258-259

¹⁵¹ Havlíček, J. *Muž sedmi sester*. Praha: Jonathan Livingston, 2014, s. 15

Máně dvojčata (ačkoli, jak si všiml Všeticka, byla Máňa správně teprve v šestém měsíci). Smrt jediné postavy, která v Turbině zemřela, tedy měla budit smích.

Emil matkám svých sedmi dcer a jejich rodičům nachystal jakousi křížovou cestu, na jejímž konci na ně čekal i se svou pointou. „*To, co našli na označeném místě, způsobilo, že se dívky svorně zapýřily. Tichý a studený mohutný a vypínavý ležel tam lidský trus [...] a v jeho středu zapíchnutý papír s pobuřujícím nápisem: „Tady dole je hovno. Já jsem nahoře.“ [...] Vysoko na borovici visel Emil Škvor v kličce důmyslně spletené ze sedmi párů ženských punčoch. [...] Na prsou jeho byla zavěšena úhledná tabulka s latinkou psaným nápisem: „Můj poslední vtip.“*¹⁵²

Pokud se podíváme, jak byla hodnocena postava Armina Freye, Všeticka na Freyovu adresu poznamenává, že *k němu byl autor tak milosrdný, že jej nechal zemřít, a připomněl slova J. L. Fischera, který v souvislosti s Arminovou smrtí hovořil o úniku konečnému úšklebku osudu.*¹⁵³ Tomášek v souvislosti s Freyem psal: „*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.*“¹⁵⁴ Malecká o smrti Arminově uvedla, že tato postava musela zemřít, neboť byla statická a státnost se neslučuje s vývojem.¹⁵⁵

Domnívám se, že nejbližší pravdě byl Tomášek. Armin Frey byl v Turbině postavou v lecčems výjimečnou, a tak k ní také kritika přistupovala. Ovšem pokud například Všeticka či Fischer mluvili o tom, že Armin byl smrtí zachráněn či unikl konečnému posměšku osudu, nehodnotí Freye podle toho, jak žil a jaké bylo jeho směřování.

Zásadní problém Arminova „úniku“ je v tom, že on neměl před čím utíkat: Jeho podnikání – padělaní starých tisků – by krach Papírky nijak neohrozil, a jemu se v tomto podnikání dařilo tak dobře, že měl více peněz než císařský rada Ullik, majitel továrny, jehož děti si chodily od Freye půjčovat peníze a dostávaly od něho hodnotné dary, jež si Ullik nemohl dovolit. A nakonec Armin Ullikovi poskytl také peníze, aby mohl zaplatit dluh, který udělal syn císařského rady Boud'a.

¹⁵² Havlíček, J. *Muž sedmi sester*. Praha: Jonathan Livingston, 2014, s. 206

¹⁵³ Viz výše

¹⁵⁴ Tomášek, M. *Labyrintem* díla K. M. Čapka-Choda, Ostrava: Ostravská univerzita, Filosofická fakulta: 2006, s. 64

¹⁵⁵ Malecká, s. 39

Naopak, vzhledem k napjatým vztahům mezi Arminem a císařským radou Ullikem, se Armin z Ullikova krachu těšil. Ovšem hněval se za zničení Papírky.

„...že jste mě připravil o otcovské dědictví, o prvorozenectví, o závod, o jeho šéfovství, o císařské, komorní a obecní radovství, to všechno bych vám mile rád odpustil, dostalo se mi za to zadostiučinění, že jste závod dostal na všemožně nejdůkladnějšího psa. Ale že jste mi zničil mou Papírku, že jste mi pod nohama podkopal mé doupě, to ti neodpustím nikdy...“¹⁵⁶

V magazínu The Bibliophile bylo sice zveřejněno Freyovo jméno s tím, že má co dělat s falešným výtiskem Řádu svatého Ducha – což by mu další obchody mohlo poněkud zkomplikovat, ale on nepřemýšlel o nové kariéře, naopak se rozhodoval, zda vyrazí i to, že padělal i jiné výtisky Řádu svatého Ducha.

„...Aby tak proslulý učenec, háje pravost jedněch Statut a dokazuje nepravost druhých, vstoupil do šraňků učeného kolbiště, aby se potom ukázalo, že autorem obou falsifikátů je Armin Frey – potom – pak ovšem by se jméno toto odělo slávou a v rouchu jejím by navštívilo všechny díly světa. [...] V Arminu Freyovi se hnulo něco herostratské touhy po slávě, již se musí zřící každý umělec „imitátor“ pracující pro umělecký průmysl antický, aby stačil poptávce amatérů.“¹⁵⁷

A „pošklebku“ od Žofky také neunikl, protože si uvědomoval, že se v ní spletl a že ho Žofka ve skutečnosti nemilovala.

„...Tentokráte pocítil s vysmívaným, to jest sám se sebou, hořkotrpce lítostivou soustrast. Po prvé uvěřil v ženskou lásku a po prvé se v ženské zklamal.“¹⁵⁸

Pravdou ovšem je, že Frey je v knize postavou nejstarší a svým zjevem, bydlením, svými zájmy v historii, ale i svým povoláním – uměleckého knihvazače – plagiátora – reprezentuje staré časy obecně i staré časy Papírky, která se má po instalaci turbíny obrábět dřevo a později vyrábět klavíry – knihvazačství odsud má úplně vymizet. Poslední tečkou za historií knihvazačských dílen je právě pád části Arminovy věže a jeho pád ze střechy.

¹⁵⁶ Čapek-Chod, K. M. Turbina. Praha: SKNLU, 1964, s. 293

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 134

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 316

V tom ohledu, že Frey představuje jakési „staré časy“, je skutečně postavou statickou, ale Malecká při svém hodnocení Freyovy statickosti také nepřihlédla ke všem reáliím, které jsou v Turbině uvedeny. Frey sice bydlí ve věži z 16. století a k obrazu tohoto století také upravuje svůj zevnějšek a interiér svého obydlí, je uměleckým knihvazačem, což je zaměstnání, které reprezentuje zejména historii Papírky, ale i Frey například podepsal žádost ke svolení ke stavbě Turbiny, ač proti této stavbě pak protestoval.

„Dnes ráno došel zákaz stavby naší turbíny na základě protestu přátel staré Prahy a víte, kdo je podepsán na prvním místě?!... Pan Armin Frey! Ten člověk! Napřed podepíše jako spoluhajitel Papírky žádost ke stavbě a potom proti stavbě protestuje. [...] Jako pokrokový člověk a jako průmyslník prý musí jít s duchem doby [...], ale jako umělec a vzdělaný člověk musí se prý postavit proti ničení památek v Praze...“

Frey navíc ani neměl možnost prokázat, jak by se byl s novým stavem věcí vyrovnal, protože mu v jakémkoli dalším počínání zabránil pád ze střechy jeho věže.

Není tedy pravda, že by Frey unikl jakémukoli pošklebku osudu. Žádný takový pošklebek na něj nemířil, snad kromě pošklebku Žofky, kterému však neunikl.

Na rozdíl od Máni, Tyndy, Zouplny či císařského rady nám Armin Frey nebyl představen jako postava, která míří k nějakému cíli, jehož dosažení mu bylo znemožněno. Ale nedá se proto jednoznačně říci, že Frey byl postavou statickou. Dá se tedy souhlasit s tím, co řekl Tomášek: Armin Frey byl postavou reprezentující staré časy a spolu s nimi také odešel. A mohli bychom – pokud se budeme soustředit na okolnosti Arminovy smrti a na smích, který ji provázal – uvést i nový záměr, nový důvod jeho smrti. Armin zemřel tak, jak zemřel, aby smrt mohla být ukázána jako maličkost. Jako něco, co je zkrátka součástí života. Pokud něco Arminova smrt v knize určitě nebyla, nebyla děsivá, na tom si dal Čapek-Chod záležet – a právě taková také nikdy nebyla v groteskním realismu, jak upozornil M. M. Bachtin: *„V systému groteskní obraznosti jsou smrt a obnovení celku života vzájemně neoddělitelné a tento celek není vůbec schopen vzbuzovat strach.“*¹⁵⁹

Arminova smrt ve svém kontextu a vyznění potvrzuje závěry Malecké týkající se celé Turbiny. Jeho smrt je v knize zobrazená ve své strach nevyvolávající podobě, a překrývá se se zrozením. Slzy, které po Arminovu skonu nepřicházejí, neznamenají

¹⁵⁹ Bachtin, M. M. Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance, Praha: Argo, 2007, s. 58

lidskou bezcitnost, ale právě obrovskou sílu života, *nesmrtelnost rodového těla*¹⁶⁰, o níž hovoří Bachtin. Arminova smrt určitě v příběhu zobrazuje smrt starého (už jen to, že starý Frey spadl přímo do nové turbíny), jak říká Tomášek, ale zejména je zde proto, aby zde mohl být poskytnut obraz světa v jeho celistvosti a aby vyniklo, že smrt jednotlivce v dějinách „*lidského rodu*“ není tragickou událostí, ale přirozeností a v podstatě přirozenou a komickou maličkovostí – a jako takovou ji také postavy v Turbině berou. M. M. Bachtin hovoří i o tom, že právě v *rozporné a podvojně plnosti života zahrnující negaci a zničení (smrt starého), která je však nezbytným a neoddělitelným momentem od vzniku nového a lepšího*¹⁶¹, leží základ groteskního realismu. A právě i to je zobrazováno v Turbině, když Frey umírá a Máňa rodí dvojčata.

Jelikož je Emil Škvor nesporně hlavní postavou Muže sedmi sester, stýká se často hodnocení knihy právě s hodnocením životní cesty Emila Škvora, a proto také Rumler v souvislosti s Mužem sedmi sester píše o zklamání mladého muže v manželství, které učinilo konec jeho svobodě. Nella Mlsová o Muži sedmi sester hovoří jako o díle, které zobrazuje bezmocného člověka, jenž je sám sobě problémem. Emilův život pak podle ní končí, neboť hlavní hrdina zapomněl, že není pouze tvůrcem hry života, ale také jejím účastníkem¹⁶², a zároveň se Mlsová připojuje k Rumlerovi a hovoří o Emilových vztazích jako o symbolu mužské nesvobody v manželství, a celkově dílo pojímá jako zobrazení *absurdity lidského života, nemožnosti se z ní vymanit a z toho plynoucím lidském bezbřehém zoufalství*.¹⁶³ D. Macháčková hovoří o Emilovi, stejně jako Mlsová, jako o režisérovi svého příběhu, pro Michala Jareše je Emil Škvor *málo důsledným, a proto se oběsí*.¹⁶⁴ Emilovu smrt tedy kritika hodnotí jako útěk, únik – stejně jako tomu bylo v případě tradiční kritiky u Armina Freye. Ovšem Arminův pád je hodnocen jako milosrdenství osudu (či autora), které Freye chrání před úpadem do bahna všednosti, Emilův jako únik z jinak bezvýchodné situace života.

Zatímco Armin ze střechy prostě spadl, když zachraňoval kotě, Emil svou sebevraždu plánoval a inscenoval, tedy promýšlel. A tak jeho smrt, na rozdíl od pádu ze střechy, skutečně mohla být i aktem zoufalství a reakcí na bezvýchodnost nesvobody v

¹⁶⁰ Bachtin, M. M. Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance, Praha: Argo, 2007, s. 304

¹⁶¹ Tamtéž, s. 73

¹⁶² Viz výše

¹⁶³ Viz výše

¹⁶⁴ Viz výše

manželství, jak to pojímá Rumler, či reakcí na nemožnost vymanit se z absurdity života obecně, jak o tom hovoří Mlsová.

Kritika však zatím shodně vůbec nevzala v potaz, že Emilova sebevražda byla součástí jeho vtipu, ale zejména ten bod, že tento jeho vtip přišel jako reakce na jiný vtip (Výjimkou je Michal Jareš, který v tomto ohledu hodnotí Emilovu sebevraždu jako výraz Emilovy nedůslednosti a neschopnosti překonat Kostkův vtip.)

Jak J. Rumler, tak Nella Mlsová, zdá se, ve svém hodnocení zcela opomněli, že Emil nebyl nešťastný, když se k němu a k jeho ženě nastěhovalo jejich šest sester i s Emilovými dětmi. Emil nejprve snášel nově nastalou situaci statečně a skutečně nešťastný začal být z celé věci až tehdy, když mu jeden z místních obyvatel řekl, že ho profesor Kostka se svými dcerami svým vtipem doběhl a překonal.

„...Myslím,“ vysvětloval první, „že tě doběhli, protože udělali lepší vtip než ty, Po celém městě se o tom povídá a každý říká totéž co já. Ty jsi začal, ale oni to dokončili. Zbavili se svých kyselých okurek jednou ranou. Zbavili se tedy ostudy tvého vtipu a dali ti ji zpátky i se svým požehnáním. [...] Je mně líto, z tebe tak surově převtipili.“ Večer šel Emil domů smuten a zničen. [...] Tento muž, [...] jenž snášel s filosofickým klidem jek sedmi dětí a bitky sedmi žen, jenž vzdoroval růženci, vodě i ohni, literatuře a hudbě, zlobě i lásce, cítil se ztracen a zničen nyní, když poznal, že jeho sláva byla ukradena a dílo překonáno.“¹⁶⁵

O týdnu, který následoval bezprostředně po vtipu, se přitom dočítáme, že byl Emil dokonale šťastný.

„V historii Emilova života možno nazvat tento prvý týden po velikém vtipu dokonale šťastným.“¹⁶⁶

Nedá se tak snadno říci, co říká Rumler, tedy že důvodem Emilovy sebevraždy byla jeho nesvoboda v manželství – či v násobném otcovství, do kterého vstoupil s různými ženami. Bylo to spíše něco jiného.

¹⁶⁵ Havlíček, J. Muž sedmi sester. Praha: Jonathan Livingston, 2014, s. 194

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 179

„Každý solidní člověk pokouší se dokázat ve svém životě něco význačnějšího než obvyklé skutečnosti všedních dnů, něco, co by převyšovalo všechno ostatní, co dosavad vykonal, svoje mistrovské dílo, svoje největší dílo.“¹⁶⁷

Emil, chtěl, zdá se, překonat nejen sám sebe, chtěl vykonat čin, který překoná všechny jeho dosavadní činy, ale zejména chtěl udělat čin, který ho učiní nezapomenutelným. I Armin Frey měl takovou možnost, kdyby se přiznal k tomu, kolikeré Statuty svatého Ducha vlastně padělal a kdo mu pomáhal – nicméně on od svého nápadu ještě před svou smrtí odstupuje.

„Jednalo se mu o to, aby co nejčistěji provedl rasmus onoho místa v čistopise své polemiky proti Mr. Terriedovi pro Bibliophila přichystaném, kde prozrazuje jméno Leiba Blumendufta. Stud jej pálil z toho, že mohl i jen okamžik vážně na to pomýšleti, ba dokonce to i provést.“¹⁶⁸

Armin neměl nepřekonatelnou touhu vykonat své velké dílo. A nebyl ani představen jako postava, která by takovou touhu měla. Na rozdíl od rady Ullika, na rozdíl od Tyndy, na rozdíl od Zouplny a vlastně i na rozdíl od Máni, která chtěla být jednou z prvních lékařek. A také, a v tomto případě zejména, na rozdíl od Emila Škvora, jehož touha po překonání sebe sama a o nesmazatelném zapsání svého jména do historie je v *Muži sedmi sester* tematizována. To je největší – můžeme snad říci i, na základě srovnání výše – téměř jediný – rozdíl mezi Emilem a Arminem. A to je také to, co odděluje Armina od dalších hlavních postav *Turbiny*, které, jak už je uvedeno výše, touhy překonat samy sebe, měly.

Při povrchním porovnání Emila a Armina se opravdu zdá, že před sebou máme jednu a tu samou postavu, snad pouze jiného věku, a že je možné interpretovat Emila stejně jako Armina. Ale touha po velkém díle (které tradiční kritika podsouvá i Arminovi) je něco, co obě tyto zásadně odlišuje a co je nedovoluje interpretovat stejně. Avšak nám toto zjištění, že právě touha po překonání sebe sama je tím v podstatě jediným, co od sebe obě postavy odlišuje, pomůže posunout se dále.

¹⁶⁷ Havlíček, J. *Muž sedmi sester*. Praha: Jonathan Livingston, 2014, s. 31

¹⁶⁸ Čapek-Chod, K. M. *Turbina*. Praha: SKNLU, 1964, s. 295

Touhou přesáhnout sám sebe totiž Emil není podobný Arminovi (ačkoli mu tradiční kritika také přisuzovala podobné touhy), ale jiným, výše jmenovaným, postavám Turbiny. V tomto ohledu je dokonce Emil naprostým opakem zobrazení Arminova.

Srovnávací analýzou postav Emila a Armina jsme se dopracovali až k bodu, že žádná ze shod mezi těmito postavami, ač jich je dost a dost, není tak podstatná jako jediný rozdíl mezi nimi: snaha překonat sám sebe, snaha nechat po sobě něco památného, něco velkého, největšího.

Jak je uvedeno v úvodu kapitoly, ambice udělat něco velkého mají kromě Emila i některé hlavní postavy v Turbině. A postavám v Turbině, stejně jako Emilu Škvorovi, jejich původní záměr nevychází. Rozdílem mezi Emilem a postavami z Turbiny je ten, že ony se se svým nezdarem zcela přirozeně vyrovnávají a přizpůsobují a tvoří si zcela novou životní cestu a na své minulé „vysoké“ sny rezignují. Emil se naopak svého původního plánu, který už už se zdál být naplněným, vzdát nedokáže a plánuje překonat nejen sám sebe, ale také profesora Kostku, který mu původní vtíp „ukradl“, a tak si tvoří nový plán.

„Předně musí výt vtíp v úzké souvislosti k tomu, co zde bylo. Zadruhé musí zastínit vtíp tchánův. Za třetí musí být takový, aby ho už nikdy nemohlo nic předstihnout. Nikdy nic? Udeřil se vzrušeně do čela a počal rychle dýchat....“¹⁶⁹

Je to markantní rozdíl mezi jeho jednáním a konáním postav v Turbině. Tynda se po svém nezdaru v prvním operním představení dále nepokoušela stát se operní zpěvačkou, a to přesto, že podle toho, co řekla její učitelka zpěvu Mourovi, měla šanci: *„Ale at' si nikdo nemyslí, že zvítězí-li tahle ženská [konkurenční operní zpěvačka, pozn. aut.], že je Tynda zkažená. My už se o ni v Německu postaráme, já a dr. Prinz.“¹⁷⁰* Tyndě přitom hlas ještě zkrásněl, ale návrhy své učitelky zpěvu, stejně jako ostatní návrhy na zahájení operní kariéry, odmítala: *„...vzepřela se Tynda každému pomýšlení na jeviště co nejrozhodněji a tuto svou rezoluci opakovala vždycky, kdykoli ji někdo přišel s operní kariérou, a to se stávalo zhusta po jejích opětných koncertních a oratorních triumfech.“¹⁷¹* Podobně, také Arnošt Zouplna, na němž je „obrat od idejí k životu“ patrný nejvíce ze všech, nevrátil už se nikdy ke „své nepraktické“ vědě, ale změnil se

¹⁶⁹ Havlíček, J. Muž sedmi sester. Praha: Jonathan Livingston, 2014, s. 198

¹⁷⁰ Čapek-Chod, K. M. Turbina. Praha: SKNLU, 1964, s. 305

¹⁷¹ tamtéž, s. 336

v člověka využívajícího své schopnosti v praktickém životě a užíval si života plnými douškami: „*Mánička hleděla dýmem doutníků na svého muže a náhle podivila se, že on, druhdy nejzarputilejší abstinent ode všech narkotik a výslovný protialkoholik, kouří nyní o závod a pije jako do důchodu a všecek růžový a rozjařený vyměňuje si nejmělcí banality s ostatními čtyřmi pány, stejně blaženými v dýmu doutníků a oparu plzeňského jako on.*“¹⁷²

Emil odmítl přijmout situaci, tak jak ji nově nastavil vývoj událostí. Nechtěl svým vtipem překonat pouze sám sebe (to se mu jistě podařilo), ale také všechny ostatní. A z tohoto svého cíle odmítl ustoupit, nechtěl zahodit všechno své dosavadní snažení. A sám si k dosažení svého cíle opět sestrojil nová pravidla hry, na jejímž konci měl on vyniknout jako největší vtipálek. Sám si určil, že jeho vtip musí reagovat na vtip původní, musí zastínit vtip profesora Kostky a sám si určil i interpretoval podmínku, že tento vtip nesmí nikdy nic překonat.

Pokud tedy Mlsová píše o tom, že *societa Škvorovi brání, aby se vymanil z jejích osidel*,¹⁷³ zcela pomíjí to, že pravidla Škvorovi nedala společnost, ale napsal si je on sám, a ne proto, aby se vymanil z jejích osidel, ale proto, aby ho jeho čin učinil ve společnosti nesmrtelným: nechtěl se ze společnosti vymanit, chtěl v ní zůstat navždy nezapomenutý a nepřekonaný. Společnost naopak Emilovu jeho hru přijala a hrála ji s ním. Profesor Kostka má ke Škvorovi řeč, v níž uvádí:

„„*Za prvé: obšťastnil jste nás vnuky v termínech, které překvapily kde koho, a po přípravě, již možno nazvati velkolepou. Za druhé: Znásobil jste – ano, zcela správně jste znásobil, tuto chválu vám musím vzdát – aritmetickou řadu. Za třetí: Učinil jste nás všechny účastníky svého epochálního vtipu. Přemýšleje o tom, jak bychom se vám odvděčili, vzpomněl jsem oněch zlatých, galantních časů, kdy bylo slušnost odpovědět na žert žertem, na smích smíchem. To mně přivedlo k rozhodnutí revanšovat se vám v obrysech vašeho skvělého příkladu.*““¹⁷⁴

Emil nezemřel, protože by ho někdo jiný drtil a ničil, ale zejména proto, že se snažil vše podříditi tomu, aby sám sebe, a hlavně všechny ostatní překonal a dostal se do povědomí

¹⁷² Čapek-Chod, K. M. Turbina. Praha: SKNLU, 1964, s. 337

¹⁷³ Mlsová, N. Člověk na rozhraní (Příspěvek k interpretaci prozaického díla Jaroslava Havlíčka), Hradec Králové: Gaudeamus, 2005, s. 113

¹⁷⁴ Havlíček, J. Muž sedmi sester. Praha: Jonathan Livingston, 2014, s. 185

každého jako ten největší vtipálek, co kdy žil. Sám si zvolil cestu i způsob, jak chtěl ostatní překonat.

F. X. Šalda o Arminu Freyovi napsal: „*Stary hrbáč, mystifikátor, šarlatán, samoherec – nejpůvodnější postava románu Čapkova – [...] umírá, jak žil. Pro chiméru....*“¹⁷⁵ Daleko spíše než pro Armina však toto hodnocení platí právě pro Emila Škvora. Emil Škvor nebyl hrbáč, ale stejně jako Frey byl mystifikátor, šarlatán i samoherec, ale – a to na rozdíl od Freye – on skutečně zemřel pro chiméru: a tou je dle vyznění knihy touha po překonání všech ostatních – touha dostat se v kolektivním vědomí nad všechny ostatní lidi a tam jednou provždy setrvat.

Skoro by se zdálo, že Emil je člověkem, kterého tradiční kritika marně hledala v Turbině. Že kvůli absenci typu „Emila Škvora“ psal Arne Novák o hynutí v blátě všednosti a vítězství zdravé animálnosti¹⁷⁶, F. X. Šalda o změně směřování k velikosti a kráse na pitvornost, směšnost a nesmysl¹⁷⁷ atd. Emil Škvor se skoro zdá být postavou, kterou tradiční kritika přála vidět v Arminu Freyovi, ten jí ale, jak je ukázáno ve srovnávací analýze, nebyl.

Bylo by však velmi nesprávné hned interpretovat hned Muže sedmi sester protikladně k Turbině, tedy jako přitakání „tomu nahoře“ a odmítnutí „toho dole“, odmítnutí materiálně tělesných hodnot života. Mohlo by se sice zdát, že Emil svým: „Tady dole je hovno“, odmítá ono materiálně tělesné dole, a svým: „Já jsem nahoře“, jakoby říkal, že nahoře je něco více než a něco jiného než dole. Všimněme si však, jak Emil své „Já jsem nahoře!“ provedl.

Emil je v knize sice celou dobu zobrazován jako člověk, který věří, že jeho nepopiratelné nadání a jeho píle mu pomohou trvale stanout všemi ostatními lidmi. Svým „posledním vtipem“, tedy nikoli nejlepším, ale posledním, jak sám na tabulce, kterou si před oběšením pověsil na krk, však jakoby ukázal, že pochopil, že nad ostatní lidi se „navždy“ dostane pouze fyzicky, jinými slovy můžeme uvést: v materiálně tělesné rovině, tedy, že zdvihát hlavu k němu lidé budou (tak jako k Bohu, jak o Emilovi uvažuje N. Mlsová) jen tehdy, stane-li nad ostatními fyzicky: třeba tak, že se nad ostatními pověsí.

¹⁷⁵ Šalda, F. X. K. M. Čapkova Turbina. Kmen I, 1917, č. 4, s. 8

¹⁷⁶ Viz výše

¹⁷⁷ Viz výše

Způsobem svého „já jsem nahoře“ – které se ale, jak už je uvedeno – děje pouze ve fyzické, materiálně tělesné rovině – naprosto odmítá existenci čehokoli jiného než materiálně tělesného dole: v podstatě říká: nahoře je to samé co dole – a právě díky převaze materiálně tělesných hodnot může být Emilův poslední vtíp skutečně vtípem. Zřejmě poprvé se tak vysmívá také sám sobě a svému přání ostatní překonat velkým činem.

„*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 zde ovšem není hrůzná, ale komická.*“¹⁷⁸ Píše o Osudech dobrého vojáka Švejka Přemysl Blažíček. A tento citát s Osudy spojuje nejen Turbinu, jak upozornila Malecká,¹⁷⁹ ale on spojuje s Osudy a společně s nimi i s Turbinou, také Muže sedmi sester. A v Muži sedmi sester je to, co říká Blažíček, vidět ještě patrněji než v Turbině.

Spolu s Emilem se na realizaci jeho původního největšího vtípu, ač nezáměrně, podílely také jeho žena a jejích šest sester. Nella Mlsová o ženských postavách v Muži sedmi sester píše jako o *prostých naplňovatelkách své role, o níž nepřemýšlejí, pouze se jí intuitivně zmocňují (na základě jakéhosi pudového instinktu), „a přitom ji aktuálně přizpůsobují momentální situaci. [...] Neutápějí se v pochybnostech, za každou cenu přežívají.*“¹⁸⁰

Její hodnocení se vcelku nápadně podobá hodnocení, které v případě Turbiny vynesl Arne Novák, a to v bodě: „...*na konec hyne každý vznět podnikatelský i umělecký, vědecký i mravní, v blátě všednosti a zdravá animálnost vítězí.*“¹⁸¹ I v případě Emilových žen vítězí, slovy A. Nováka, *zdravá animálnost*. A to dokonce na několikrát: Prve, když šest sester Emilovy ženy podléhá Emilovým svodům, ačkoli jsou si vědomy (a v jednom případě právě pro to), že spí s manželem své sestry. Podruhé tehdy, když ženy (každá sama) zjistí, že jsou těhotné s manželem své sestry a že je dokonce těhotná i jeho žena, že se jejich „poklesek může provalit“ – ovšem přesto si každá z nich dítě

¹⁷⁸ Blažíček, P. *Knihy o epice. Naši/ Švejky/ Zbabělci*. Praha: Triáda, 2014, s. 348

¹⁷⁹ Malecká, A. *Komika v Turbině*. K. M. Čapka-Choda. Praha, 2012. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze. Pedagogická fakulta, s. 41

¹⁸⁰ Mlsová, N. *Člověk na rozhraní (Příspěvek k interpretaci prozaického díla Jaroslava Havlíčka)*, Hradec Králové: Gaudeamus, 2005, s. 115

¹⁸¹ Viz výše

nechá a s postupujícím těhotenstvím se se svým osudem – matky nemanželského dítě, kterou obtěžkal manžel jejich sestry, každá z nich smiřuje.

„Výčitky, útoky a dotazy ze strany děvčat byly řidší a řidší. Jen Zdenka se mu občas ještě podívala výsměšně do očí a ptala se ho, kdy se hodlá pochlubit svou věcí.“¹⁸²

Emilovy ženy se se svým osudem smiřily tak snadno, jako se to podařilo postavám Turbiny, které také zcela samozřejmě přijaly změnu směru svého životního směřování, a daly před přerušáním těhotenství (jehož se Emil, stejně jako A Zouplna u Máni, obával) – které by před veřejností skrylo jejich poklesek – přednost životu.

Každá ze sester měla jinou motivaci, proč se s Emilem vyspala (Cilka byla jeho ženou, Zdena byla prostě vášnivá, Milena chtěla ponížít Cilku i ostatní sestry, Sláva byla opilá a zmatená, Lidka byla přátelská, Terežka se domnívala, že soulož je aktem zasvěcení, které jí pomůže stanout nad běžnými věřícími, a Božku Emil prostě znásilnil – ovšem toto znásilnění bylo ihned zmírněno tím, že Božka se do Emila zamilovala. Každá ze sester také měla jinou motivaci, proč si Emilovo dítě nechala. Podstatné však je, že přes různé povahy a různé motivace Emilovým svodům a svému tělesnému založení podlehly všechny – a dítě (které bylo cílovým produktem Emilova vtupu) si také nechaly všechny.

Nella Mlsová postřehla, že Emil si vlastně „hraje na Boha“. Stejně jako Bůh také Škvor v sedmi dnech tvoří své velké dílo. Ovšem Emilovo dílo není, říká Mlsová, *naplněno úctou a posvátností roste do nesmyslných rozměrů a tím se stává karikaturou*. Svým konáním podle Mlsové Škvor odhaluje pokrytectví ve společnosti.¹⁸³

Emilovo dílo skutečně není naplněno úctou a posvátností, za to je opravdu převedením, snížením, božského díla do materiálně tělesné roviny. Takové snižování je, jak upozornil Bachtin a jak jsme uvedli v kapitole Komika, základním principem groteskního realismu. Nella Mlsová ono tvoření pojala pouze jako Emilův soukromý karneval – a podle toho také hovořila o realismu romantickém a groteskní vyloučila. Skutečnost je taková, že Emil chtěl svým vtípem bavit ostatní a také bavil, ale chtěl bavit takovým způsobem, aby se stal velkým a nezapomenutelným. Společnost Emilův vtíp nadšeně přijala.

¹⁸² Havlíček, J. Muž sedmi sester. Praha: Jonathan Livingston, 2014, s. 160

¹⁸³ Mlsová, N. Člověk na rozhraní (Příspěvek k interpretaci prozaického díla Jaroslava Havlíčka), Hradec Králové: Gaudeamus, 2005, s. 111-112

Když Emil kráče městem a oznamoval lidem, že to on je otcem sedmi dcer sedmi sester, lidé mu aplaudovali. „Dav za ním řval: „Huráá! – Hurá! – Hurá...! [...] Kdosi [Emilovi, pozn. aut] bušil na domovní dveře. Musil vstát, musil mluvit k lidu, načež byl odnesen na ramenou k Červenému bažantu, kde zůstal jako oslavenec do bílého rána. [...] Nikdo nemůže být překvapen velikostí obdivu, jímž byl Šprýmař zahrnován. Manželé, kteří po padesáti letech manželství s bídou poslali na svět jednoho nebo dva potomky, ubohé jalové paničky, které se musily spokojovat po léta s bezvýslednou snahou a mlácením prázdné slámy, byli omráčeni touto plodností, vypočítanou na efekt, tímto nadlidským výkonem, tak ukázněným. Mladé dívky vycítily v tomto skromném úředníkovi pravého muže a nemohly než kořit se erotickému námětu jeho díla, jakož i preciznosti s jakou bylo provedeno. Junáci, pokud byli pod odvodní věk anebo stížení kreténstvím a nezhojitelnými nemocemi [...] snili o chrabrosti, jejíž příklad jim byl právě Emilem předveden. Impotentní starci plakali nad tím, že jejich mládí a mužnost prchly, aniž zanechaly tak slavnou vzpomínku v jejich srdcích“¹⁸⁴

Emilův materiálně tělesný vtip jeho „...životní vtip! Největší a nejsložitější vtip! Slavný vtip! Aprílový vtip! Erotický vtip! [...] Obětavý vtip! Populační vtip! Válečný vtip! [...] Matematický vtip! Devítiměsíční vtip! Melancholický vtip! [...] Královský vtip! Historický vtip!“¹⁸⁵ byl oceněn celým městem a skutečně se nedá říci, že by smích města byl negujícím výsměchem pokleslosti dcer Kostkových a jejich ostudě nebo že by byl karikaturou, o níž hovoří Mlsová, či že by šlo o satirický obraz.

Naopak, dle výše citované ukázky, lidé – okolí Emila Škvora – oceňovali právě ono materiálně tělesné: a to zcela bez morálních odsudků sester Kostkových či Emilových, ale z prosté radosti z plodnosti a plození.

Stvoření sedmi dcer v sedmi dnech sedmi sestrami a jedním mužem je nadsázkou a hyperbolizace je jedním z hlavních, i když ne nejpodstatnějším, znaků groteskna a jedním ze znaků, který dle Bachtina novému tělesnému kánonu zcela chybí.¹⁸⁶ A zde je hyperbolizace spojena ještě se snižováním božského tvoření do materiálně tělesné roviny a s veselostí, která toto tvoření, o němž jsme hovořili výše, provází.

Plozením se nejméně ve čtyřech případech bavil i sám Emil, který však svým vtipem sledoval zejména svou vlastní slávu. Například o večeru s Lidkou se dočítáme:

¹⁸⁴ Havlíček, J. Muž sedmi sester. Praha: Jonathan Livingston, 2014, s. 173 – 176

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 172

¹⁸⁶ Bachtin, M. M. Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance, Praha: Argo, 2007, s. 304

„Postačilo, když ji několikrát obrátil ze zad na bok a z boku na břicho, aby ji polechtal na všech stěnách její rozsáhlé spižírny, když jí vychvaloval její nehoráznou zadnici a nadité měchy a doškrábal prstem, co nezastalo jeho opotřebované struhadlo. Ona zase jako řádná hospodyňka nabídla k pečení plotnu dobře vytopenou a nešetřila omastkem. Vůbec možno říci, že tento den nebyl z nejhorších, jaké dal poťouchlému vtipálku jeho bizarní týden [...] a produkce byla přijata s kamarádkou roztomilostí.“¹⁸⁷

V ostatních třech případech se Emil možná nebavil, nicméně komično sexuální scény nepostrádaly. Takto jsou popsány okamžiky obklopující početí jediné Emilovy manželské dcery: *„Jako roztoužený don Juan [...] táhl za sebou svou nevzhlednou kořist. [...] Hnětl její hadrovité prsy, hryzl jí do hubené šije a dovedně jí lechtal pokožku v místech nejkritičtější intimity, přivíraje oči, aby nepřerušil neopatrným pohledem na její kreténskou nahotu zoufalé kejkle této samohany.“¹⁸⁸*

J. Rumler jako první (a nebyl jediný) hovořil při hodnocení Muže sedmi sester o díle Franze Kafky, když psal, že si je jist, že obdivovatelé Kafkova díla by po Muži sedmi sester sáhli jako po geniálním objevu.¹⁸⁹ A zdá se, že pokud se zaměříme na komiku Muže sedmi sester, tuto novelu s Kafkovým dílem skutečně něco pojí. A to je zobrazení sexuality tak, jak to popsal Milan Kundera v *Kastrujícím stínu svatého Garty*. M. Kundera zde zpochybňuje Brodovo čtení a vidění Kafky a ukazuje, že Kafka nebyl tím světcem – Gartou – jakého nám ho servíruje romantik Max Brod. Kafka byl dle Kundery pravým opakem Broda, antiromantikem, jehož antiromantismus se projevuje ve všem a jehož prapůvod leží dle Kundery možná právě v *Kafkově vidění sexuality*.

„V prvních desetiletích našeho století vystupuje sexualita z mlhy romantického toužení. Kafka byl jeden z prvních [...], který ji objevoval ve svých románech. [...] Kafka odhaluje existenciální aspekty sexuality: sexualita jako protiklad lásky, cizota druhého jako předpoklad, požadavek sexuality; paradoxní mnohoznačnost sexuality: její schopnost vzrušovat tím, co jinak odpuzuje; její strašná bezvýznamnost, která nezmenšuje nijak její moc atd.“¹⁹⁰ Kafka byl podle Kundery prvním, kdo objevil komično sexuálního smutku „každý tvor je po pohlavním styku smutný“ (podle Kundery plyne z objevené bezvýznamnosti toho, co se dělo nebo děje, a vůbec komično

¹⁸⁷ Bachtin, M. M. Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance, Praha: Argo, 2007, s. 80

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 55

¹⁸⁹ Rumler, J. Epik Jaroslav Havlíček. Praha: československý spisovatel, 1973, s. 80

¹⁹⁰ Kundera, M. Kastrujícím stín svatého Garty, Brno: Atlantis, 2006, s. 22

sexuality – a i z toho pak vyvozuje, že „*Kafka pro nás netrpěl. Kafka se pro nás bavil!*“¹⁹¹

Se zobrazením sexuální bezvýznamnosti a komična sexuality se v plné míře setkáváme i v *Muži sedmi sester*. A ani zde se nedá mluvit o zobrazení utrpení, ale, v tomto ohledu pouze, o zábavě. Celý *Muž sedmi sester* vyrůstá ze zobrazení lidské sexuality a její komičnosti. Právě sexualita je podmínkou k provedení Emilova vtipu, ale všeobecně sdílená radost ze sexuality, veselost sexualitu obklopující a provázející (klidně můžeme říci i přitakání materiálně tělesnému principu: zdá se, že Kafka podle Kundery v tomto ohledu objevil něco, co bylo grotesknímu realismu velmi dobře známo) a všeobecné chápání sexuality jako komické, je podmínkou k tomu, aby Emilův vtip mohl být pochopen a s nadšením přijat.

Z lidské sexuality vyrůstá z velké části také *Turbina*. Právě sexualita (či jak říká A. Novák animalita) je tou silou, která mění plány několika osob, zejména Tyndy, Máni, A. Zouplny.

Zatímco v *Muži sedmi sester* je lidská sexualita tematizována přímo, v *Turbině* je se s ní setkáváme zejména přes její popírání a potírání.

Tynda i Máňa, ale vlastně také Zouplna, se mají co nejvíce bránit projevům své sexuality a pudům nepodléhat, aby dosáhli cílů, které si vytyčili. Tedy aby se Tynda stala operní zpěvačkou, aby Máňa dostudovala a stala se jednou z prvních lékařek a Zouplna zase proto, aby se mohl zcela oddat vědě. Dá se říci, že nad sebou mají v tomto ohledu určitou klatbu.

Partnerský vztah Máni a Zouplny zrál vcelku dlouho, protože „*Aby se na něm [vztahu, pozn. aut.] něco změnilo, na to byli oba přesvědčení dobrými studenty.*“¹⁹² Máňa se bránila myšlenkám na Zouplnu „*vědět, že erotika jest největším nepřítelem studující ženy...*“¹⁹³ A nejsilnější, respektive nejexplicitněji vyjádřená, klatba týkající se vystříhání se tělesnosti je uvalena na Tyndu: „*Je to slib, jaký skládá*

¹⁹¹ Kundera, M. *Kastrující stín svatého Garty*, Brno: Atlantis, 2006, s. 224

¹⁹² Čapek-Chod, K. M. *Turbina*. Praha: SKNLU, 1964, s. 70

¹⁹³ tamtéž, s. 71

jeptiška, vstupujíc do řádu, je to slib ustavičné čistoty, který jsem musela dáti svoji profesorce zpěvu, paní Maynau, abych nepřišla o hlas. ¹⁹⁴

Nicméně i v Turbině nakonec postavy dají své sexualitě či animálnosti, jak píše Arne Novák, volný průchod, aby se právě animálnost velkým dílem zasloužila o změnu životních drah jmenovaných osob, ale aby také právě ona byla tou silou, díky níž se ony osoby s novými výzvami svého života velmi snadno sžijí a jsou ve svých „nových životech“ šťastné.

V Turbině fungovala lidská tělesnost – spojená s potřebou přežití a zachování lidského rodu – jako jednoznačně kladný princip, který všem postavám, které byly „sníženy“ či převráceny od idejí k životu (Zouplna, Tynda, Máňa, ale i Ullik), pomohl spokojeně přijmout svá nová životní směřování. I smrt zde byla zobrazena jako něco zcela nepatrného v porovnání se silou života a i smrt zde byla ihned vyvážena porozením dvou dětí. Také v Muži sedmi sester funguje tělesnost jako kladný princip – a vysmívány jsou zde naopak hodnoty, které tělesno přesahují: a tyto hodnoty představuje Emil Škvor se svým cílem všechny překonat a zastínit. Emil sice ostatní probouzí ke karnevalu, ale sám jej s ostatními žít nedokáže.

¹⁹⁴ Čapek-Chod, K. M. Turbina. Praha: SKNLU, 1964, s. 123

Závěr

Cílem této práce bylo zjistit jaké společné a rozdílné znaky nesou Muž sedmi sester a Turbina, interpretujeme-li je zejména z hlediska jejich komiky. Dosavadní interpretace těchto děl nabízely nejvíce možnost, že proti sobě stojí dvě díla groteskní, ovšem jedno jako dědictví groteskního realismu, jak Turbinu interpretovala Malecká, a druhé jako dědictví groteskna romantického, jak o Muži sedmi sester hovořila Mlsová.

Srovnáním dvou sobě zdánlivě nejpodobnějších postav obou děl, Armina Freye, jedné z hlavních postav Turbiny, a Emila Škvora, hlavní postavy Muže sedmi sester, jsme se dopracovali k tomu, že základním prvkem pro porovnání obou děl je vztah postav (nejen těchto dvou) k „vysokým cílům,“ kdy v Turbině buď postavy žádné „vysoké cíle“ nemají, nebo se jich vzdávají – ale netruchlí pro ně a naopak jsou bez vysokých cílů zobrazení spokojenější, než když se snažili jich dosáhnout, což připisujeme kladné síle: síle lidského života, kdežto Emil Škvor si svůj deklarovaný vysoký cíl spíše navyšuje a nehodlá se ho vzdát.

V obou dílech se podařilo najít prvky groteskního realismu, a s přihlédnutím k tomuto zjištění jsme dále vyvodili, že komika je nedílnou součástí obou děl, v nichž je prostřednictvím komiky zobrazovaná obrovská síla lidského života, v němž je tělesnost čistě pozitivním jevem majícím obrozující sílu.

V Turbině toto zjištění prožíváme společně s postavami, v Muži sedmi sester k tomuto poznání naopak docházíme sledováním interakce Emila Škvora, který se odmítá smát spolu s ostatními, ale neúnavně se snaží vztyčit svou osobu nad všechny ostatní, aby se pak svému snažení sám vysmál definitivním – a velmi tělesným – způsobem, a jeho okolí, ve kterém Emil dokázal karneval zažehnout.

Turbinu i Muže sedmi sester tedy shodně vnímáme jako díla, která přitakávají materiálně tělesným hodnotám lidského života, kde jedno (Turbina) zobrazuje lidskou nezdolnost tkvějící v nesmrtelnosti lidského rodu, který se pohybuje stále kupředu, a druhé (Muž sedmi sester) pak zejména komickou snahu tuto nesmrtelnost překonat.

Seznam použité literatury, pramenů a informačních zdrojů

Knihy

Čapek-Chod, K. M. Turbina. Praha: SKNLU, 1964, 448 s.

Havlíček, J. Muž sedmi sester. Praha: Jonathan Livingston, 2014, 209 s.

Bachtin, M. M. Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesanc, Praha: Argo, 2007, 489 s.

Bergson, H. Smích, Praha: Naše vojsko, 1993, 96 s.

Bergson, H. Komika charakteru, Praha: Pecl, 1916, 56 s.

Blažiček, P. Knihy o epice: Naši/ Švejkl/ Zbabělci, Praha: Triáda, 2014, 583 s.

Borecký, V. Teorie komiky, Praha: Hynek, 2000, s. 210

Borecký, V. Imaginace, hra a komika, Praha: Triton, 2005, 352 s.

Brouk, B. Jazyková komika: [Estetická studie], Praha: Václav Petr, 1941, 120 s.

Dvorský, L. Repetitorium jazykové komiky. Praha:Novinář, 1984, 205 s. 205

Dvořák, J. ed. A Mlsová, N., ed. Neznámí autoři, neznámé texty (sborník příspěvků z III literární laboratoře, konané v Hradci Králové 29. – 30. Ledna 1998), Hradec Králové: Gaudeamus, 1999, 423 s.

Fulka, J. Fascinace neviditelností? Studie k interpretační rozmanitosti díla Jaroslava Havlíčka, Praha: Togga, 2009, s. 181

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.

Havlíčková, M. Jaroslav Havlíček: Neklidné srdce: vzpomínky, reflexe, literární místopis, korespondence, Liberec: Odkazy, 2006, 143 s.

- Kovářna, F. K. M. Čapek-Chod. Praha: Fr. Borový, 1936, 34 s.
- Krátký, F. Hodnota a skutečnost humoru. Praha: Orbis, 197, 285 s.
- Kundera, M. Kastrující stín svatého Garty, Brno: Atlantis, 2006, 72 s.
- Kundera, M. Slova, pojmy, situace, Brno: Atlantis, 2014, 90 s.
- Kundera, M. Nechovejte se tu jako doma, příteli, Brno: Atlantis, 2006, 80 s.
- Lehár, J a kol. Česká literatura od počátků k dnešku. Praha: Lidové noviny, 2008, 1082 s.
- Malecká, A. Komika v Turbině K. M. Čapka-Choda. Praha, 2012. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze. Pedagogická fakulta, 50 s.
- Malevič, O. V perspektivě desetiletí, Praha: Karolinum, 2015, s 399 s.
- Maur, J. Karel Matěj Čapek-Chod: metodický text ke 100. Výročí spisovatelova narození. Plzeň: Krajská lidová knihovna, 1960, 14. 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.
- Mlsová, N. Člověk na rozhraní : (příspěvek k interpretaci prozaického díla Jaroslava Havlíčka). Hradec Králové: Gaudeamus, 2005, 204 s.
- Novák, A. Přehledné dějiny literatury české. Brno: Atlantis, 1995, s. 1005-1006
- Opelík, J., ed et al. Lexikon české literatury, Praha: Adademia, 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.
- Pešta, P. Satirik převratu Jiří Hausmann, Brno: Atlantis, 1999, 285 s.
- Pirandello, L. Humor. Praha: Havran, 2006, 223 s.
- Propp, V. J. Rituál 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.
- Rumler, J. Epik Jaroslav Havlíček, Praha: Československý spisovatel, 1973, 304 s.
- Rutte, M. Doba a hlasy: essaye. Turov: Muller a spol., 1929, 208 s.
- Tomášek, M. Labyrintem díla K. M. Čapka-Choda, Ostrava: Ostravská univerzita, Filosofická fakulta: 2006, 140 s.
- Vejlupek. M. Okrajem k románové tvorbě K. M. Čapka-Choda. Písek: Miradix, 2013 63 s.
- Vlašín, Š. Slovník literární teorie, Praha: Československý spisovatel, 1984. 465 s.

Periodika

- Jareš, M. Havlíček Vátsjájana? In: Tvar 10, č. 14 (9. 9. 1999), s 20-22
- Jungmann, M. Mrazivý šprým ze spisovatelova kufru. In: Nové knihy 39, č. 25 (23. 6. 1999), s. 1 a 4
- Haman, A. K. M. Čapek-Chod a český naturalismus. Česká literatura 17, č. 4, 1969, s. 348 – 360
- Macháčková, D. Klasik Jaroslav Havlíček šlape na paty Milanu Kunderovi. In: Host 15, č. 6. (1999), s. 1
- Mandys, P. Literární poklesek Jaroslava Havlíčka. In: Týden 6, č. 37 (6. 9. 1999), s. 56
- Moldanová, D. K. M. Čapek-Chod ve vývoji české prózy. Česká literatura 33, č. 3., 1985, s. 223 – 233
- Píša, A. M. Turbina. Kmen IV, 1920/ 1921, č. 42, s. 500 – 501
- Richter, J. Jaroslavu Havlíčkovi vyšla dosud nevydaná prvotina. In: Lidové noviny 12, č. 132 (8. 9. 1999), s. 12

Šalda, F. X. K. M. Čapkova Turbina. Kmen I, 1917, č. 4, s. 7-8

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

Internetové zdroje

Dřevojánek, M. OSOBNOST: Nahá skutečnost Karla Matěje Čapka-Choda. Neviditelný pes. [online]. [cit. 8. 7. 2017], dostupné z: http://neviditelnypes.lidovky.cz/osobnost-naha-skutecnost-karla-mateje-capka-choda-f7h-/p_kultura.aspx?c=A071102_103524_p_kultura_wag