

**MASARYKOVA UNIVERZITA V BRNĚ**

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Seminář estetiky

***Příspěvek ke kategorii nonsensu***

*Se zaměřením na vybrané teoretické a umělecké projevy 60. - 70. let 20. století*

*Magisterská diplomová práce*

Autor práce: Bc. Petra Hnilicová

Vedoucí práce: prof. PhDr. Petr Osolsobě, Ph.D.

Brno 2014

## ***Bibliografický záznam***

HNILICOVÁ, Petra. *Příspěvek ke kategorii nonsensu: Se zaměřením na vybrané teoretické a umělecké projevy 60. - 70. let 20. století*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář estetiky, 2014. 80 s. Vedoucí diplomové práce prof. PhDr. Petr Osolsobě, Ph.D.

## ***Anotace***

Magisterská diplomová práce „Příspěvek ke kategorii nonsensu“ s podtitulem „Se zaměřením na vybrané teoretické a umělecké projevy 60. - 70. let 20. století“ nahlíží nonsens z několika úhlů. Pokouší se tak obhájit jeho estetickou platnost. První část je věnována historickému úvodu do problematiky. Analyzovány jsou texty Edwarda Leara, Lewis Carrolla a Christiana Morgensterna. Druhá část ospravedlňuje zájem o nesmysl jeho herní povahou. Následuje výklad *Homo ludens* Johana Huizingy. Rozbor typologie Rogera Cailloise slouží snaze postřehnout podobnosti nonsensu s principy her. Estetický dopad nonsensu v oblasti komična předurčuje další tematické pole práce. Zkoumání se odráží od Aristotelova výkladu komedie. Práce se zaměřuje na teorii smíchu a komična Henriho Bergsona. Poslední kapitola oddílu zpracovává „Anatomii gagu“ Václava Havla. Poznámkami Olega Suse k fenoménu nonsensu se zabývá čtvrtý oddíl práce. Rozebírá zejména Susovy pojmy: „bezpředmětná“ jazyková komika a případkové absurdno. Odbočku tvoří úvaha G. K. Chestertona o údivu z nesmyslna. Oddíl je uzavřen zmínkou o Susově kritickém vlivu na novou vlnu moderní satiry 60. let 20. století. Směrem k definici kráčí její pátá část. Odhaluje také tezi Wima Tiggese o možnostech nonsensu komunikovat. Poslední oddíl hledá prvky bláznovství nejprve v karnevalové kultuře. Odhaluje hodnotu bláznovství v souvislosti s *Chválou Bláznovství* Erasma Rotterdamského. Zkoumání pokračuje analýzou textů komické dvojice Vodňanský a Skoumal. V posledku se práce zabývá možností politické funkce nonsensu.

## ***Annotation***

Diploma thesis “Contribution to the category of nonsense” with subtitle “With a focus on chosen theoretical and artistic expressions of 1960's and 1970's” is looking at nonsense from several angles. It is trying to defend its aesthetical validity. The first part is devoted

to the historical introduction into the issues. The texts of Edward Lear, Lewis Carroll and Christian Morgenstern are analysed. The second part justifies the interest in nonsense by its playful nature. It is continued by the interpretation of *Homo Ludens* by Johan Huizinga. The typology analysis of Roger Caillois is used in the effort to notice the similarities of nonsense with game principles. The aesthetic impact of nonsense in the comical area predetermines other thematic field of this work. The research is focused on the theory of laughter and comedy of Henri Bergson. The last chapter of this unit is processing the Anatomy of Gag by Vaclav Havel. The fourth unit of this work is dealing with the remarks to the phenomenon of nonsense by Oleg Sus. It analyses Sus's ideas: "pointless" linguistic comic and accidental absurdity. The diversion is created by G.K. Cheterton's deliberation about the wonder from nonsense. The unit is closed by the reference about Sus's critical influence on the new wave of modern satire 1960's. In the direction of definition is striding its fifth section. Also, it is revealing the thesis of Wim Tigges about the possibilities of nonsense to communicate. The last unit is initially looking for the elements of foolishness in the carnival culture. It reveals the value of foolishness in the context with *The Praise of Folly* by Erasmus of Rotterdam. The inquiring continues by text analysis of comic couple Vodnansky and Skoumal. In the last part, the thesis deals with the possibility of political function of nonsense.

### ***Klíčová slova***

Nonsens, nesmysl, Lear, Carroll, Morgenstern, hra, smích, komično, Bergson, Sus, bezpředmětná jazyková komika, případkové absurdno, bláznovství, význam, Vodňanský, Skoumal.

### ***Keywords***

Nonsense, Lear, Carroll, Morgenstern, play, laughter, comic, Bergson, Sus, pointless linguistic comic, accidental absurdity, foolishness, significance, Vodnansky, Skoumal.

## ***Prohlášení***

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato diplomová práce byla umístěna v Ústřední knihovně FF MU a používána ke studijním účelům.

V Brně dne 16. 12. 2013

Petra Hnilicová



## ***Poděkování***

*Na místě tomu určeném bych ráda poděkovala panu prof. PhDr. Petru Osolobě, Ph.D. za vedení práce, ale též za laskavý přístup a slova povzbuzení. Děkuji celé své rodině za nikdy nekončící podporu, za každodenní vzpruhu v podobě humorných průpovídek Bc. Zdeňku Šebelovi, za první čtení Mgr. Šárce Kleinové a Ing. Vojtěchu Holíkovi. V neposlední řadě patří můj dík Mgr. Janě Koutné Kostínkové.*

# Obsah

<b>1. Úvod do problematiky</b> .....	<b>11</b>
1.1. K historii nonsensu.....	11
1.2. Od Leara po Carrolla.....	13
1.2.1. Nonsens Edwarda Leara.....	13
1.2.2. Nonsens Lewise Carrolla .....	15
1.3. Typologie nonsensu .....	17
1.3.1. Nonsens Christiana Morgensterna .....	18
<b>2. Hravá povaha nonsensu</b> .....	<b>21</b>
2.1. Hra jako základ kultury.....	21
2.2. Projevy hry.....	22
2.3. Hra a básnictví.....	25
2.4. Ludické aspekty nonsensu podle typologie Rogera Cailloise.....	26
<b>3. Komická stránka nonsensu</b> .....	<b>30</b>
3.1. Komedie.....	30
3.2. Komično .....	32
3.3. Mechanismy smíchu .....	34
3.3.1. Smíchem proti mechanismům .....	34
3.3.2. Komika situační a jazyková .....	35
3.3.3. Komika charakterová .....	36
3.4. Gag jako metafora .....	38
<b>4. Nonsens v pojetí Olega Suse</b> .....	<b>41</b>
4.1. Bezpředmětná jazyková komika.....	41
4.2. DADA .....	44
4.3. Nonsens jako typ absurdna .....	46
4.3.1. Existenciální absurdno .....	47
4.3.2. Koordinované absurdno.....	49
4.3.3. Případkové absurdno .....	50
4.4. Nonsens jako víra .....	51
4.5. Generační kritik .....	53

<b>5. Významová stránka nonsensu .....</b>	<b>56</b>
5.1. Směrem k definici .....	56
<b>6. Nonsens a bláznovství .....</b>	<b>59</b>
6.1. Princip karnevalizace .....	59
6.2. Bláznovství v projevech Vodňanského a Skoumala .....	61
6.3. Nonsens v díle komické dvojice Vodňanský – Skoumal .....	63
<b>Závěr.....</b>	<b>68</b>
<b>Resumé .....</b>	<b>72</b>
<b>Summary.....</b>	<b>74</b>
<b>Literatura.....</b>	<b>77</b>

## Úvod

Na naší cestě za nonsensem se setkáme s fenomény, jakými jsou hra, komično, smích a bláznovství. Diplomovou práci proto rozdělíme do šesti oddílů, jež nám poskytnou prostor pro různá hlediska, ze kterých lze nonsense uchopit. První část věnujeme úvodu do problematiky. Nahlédneme do historického kontextu, zajímat nás budou okolnosti vzniku nonsensevé literatury, její tvůrci a zároveň hlavní představitelé. Interpretace tvorby Edwarda Leara a Lewise Carrolla před nás postaví otázku, zda existuje jeden, jasně vymežitelný typ nonsense, či se variuje do různých druhů. Bude následovat pokus o typologizaci. Zařazujeme i rozbor tvorby Christiana Morgensterna vzhledem k jeho nepřehlédnutelnému vlivu na české prostředí. Všechny příklady jmenovaných autorů předložíme v českých překladech. Důvodem je právě charakter nonsensevé literatury, který vyžaduje od čtenáře plnou jazykovou vybavenost. Předmětem této práce není problematika překladů. Důvěru vložíme do překladatelů, kteří texty převedli do českého jazykového prostředí. Learovo souborné dílo *Velká kniha nesmyslů (The Complete Nonsense of Edward Lear)* přinášíme v překladu Antonína Přidala, Jaroslav Císař nám poslouží svou translací Carrollových textů *Alenčina dobrodružství v říši divů (Alice's Adventures in Wonderland)* a *Za zrcadlem a co tam Alenka našla (Through the Looking-Glass)*. Morgensternovy *Šibeniční písně (Alle Galgenlieder)* použijeme v překladu Josefa Hiršala.

Jedním z pojmů, který se ve strohých definicích nonsense objevuje, je pojem hry. Druhý oddíl se stane místem pro opodstatnění hry v lidském společenství. Půjdeme ve stopách Johana Huizingy, jenž odmítl staré definice považující hru za něco sloužícího biologickému účelu. Budeme pracovat s knihou *Homo ludens*, vyložíme charakteristické prvky hry. Bude nás zajímat, zda je protikladem hry práce či vážnost. V jakých formách se hra může projevit? V čem spočívá hodnota hry pro lidskou kulturu? Udržely všechny její formy ve společenském vývoji kontakt s ní samou? Nalezneme některé vztyčné body s nonsensem? Dále navážeme typologií her od Rogera Calloise a vyzkoušíme se postřehnout podobnosti nonsense s principy her.

Dopad nonsensu v oblasti komična předurčuje další tematické pole. Zkoumání komické stránky nonsensu začneme výkladem Aristotelovy *Poetiky*, lépe řečeno anonymním pojednáním *O komedii (Tractatus Coislianus)*. Budeme hovořit o typu jednání, který komedie zobrazuje. Dále odpovíme na otázky o možnostech katarzního působení a zdrojích směšnosti. Posléze rozšíříme záběr našeho výzkumu na estetickou kategorii komična. Často se potkáme se zdůrazněním blahodárného účinku, který člověku přináší. Z teorií reflektujících komično a smích volíme teorii Henriho Bergsona představenou v knize *Smích (Le Rire)*. Jaká je funkce smíchu? Z čeho se rodí komično? V čem spočívá jazyková komika? Zajímat nás bude komická absurdita, v níž zpozorujeme podobnosti s komikou nonsensu. Úmyslné „znesmyslnění“ je postup využívaný filmovou groteskou, představíme jej prostřednictvím článku „Anatomie gagu“ Václava Havla.

V českém prostředí pohlížel pronikavým způsobem na nonsens Oleg Sus. Primárním zdrojem nám bude soubor úvah *Metamorfózy smíchu a vzteku*. Zaměstnají nás Susovy poznámky k jazykovému komičnu „bezpředmětného“ typu, neboť v něm nonsens nachází prostor k realizaci. Také způsob, jímž se zde plní jedno z původních posláních estetické funkce, nezůstane nepovšimnut. Kde podle Suse pramení komický účinek? Je skutečně „bezpředmětná“ jazyková komika zbavena smyslu? Lze ji ztotožnit s dadaistickým způsobem tvorby? Jakou úlohu v dějinách nonsensu sehrává dadaismus? Představíme Susovu typologii absurdity a k ní přidružené možnosti absurdní komičnosti. Zdůvodníme zařazení nonsensu do komické kategorie absurda případkového. V osvěžující odbočce necháme nonsens obhájit G. K. Chestertonem. V následující kapitole představíme Suse jako generačního kritika.

Nonsens se netěší velké teoretické pozornosti. Zjistíme, že mnohdy dochází k jeho splynutí s jinými pojmy i žánry. S pomocí knihy *An anatomy of literary nonsense*, jejímž autorem je Wim Tigges, nabídneme definici nonsensu jako literárního žánru. Hovořit budeme o významu a absenci významu. Je nonsens skutečně bezvýznamný? Jaké jsou principy nonsensu? S čím pracuje? Může mít nesmysl smysl?

Závěrečná část předkládané práce si povšimne vzájemného vztahu nonsensu a bláznovství. Velmi podnětnou se ukázala být *Chvála bláznovství* Erasma Rotterdamského. Zkoumání začneme u karnevalové kultury středověku a renesance, která byla hojně prostoupena prvky hry a smíchu. Jakou funkci plní v tvorbě komické dvojice Jan Vodňanský

a Petr Skoumal bláznovství? Jakou úlohu zastává nonsens ve společenském kontextu tzv. normalizace?

V diplomové práci pátrající po estetické platnosti nonsensu užijeme metod výkladových, interpretačních a komparačních.

# 1. Úvod do problematiky

## 1.1. K historii nonsensu

Nonsens pochází z anglického *nonsense*, nesmysl. Jedná se o psané či mluvené slovo, které nemá význam nebo nedává smysl. Jde o něco, co je samo o sobě nemyslitelné, co obsahuje samo v sobě zásadní rozpor, co nemá smysl, ani o něj neusiluje.<sup>1</sup> Nonsens vstupuje do literatury v mnoha podobách, může jít o: „...pohádky, bajky, prášilovské příběhy, parodie, palindromy, manýristické kreace, jazykové hříčky, rozpočítadla a dětské verše, výtvary z umělého jazyka, novotvary, permutace, gramatické hry, redukce, fonetickou poezii i počítačovou lyriku.“<sup>2</sup> Kromě těchto výskytů jednorázového typu existuje specifický literární žánr blízký grotesce. Estetického účinku zde bývá dosahováno zdánlivou nelogičností, absurdností, groteskností,<sup>3</sup> estetický dopad je zaznamenáván v oblasti komična.

U zrodu literárního nonsensu stojí anglická lidová poezie. Zvláštní rýmované říkanky pro děti tzv. *nursery rhymes*, které „přenášely ze století do století potměšilé zprávy o létajících čtyřnožcích, oživlých předmětech a všelijakých pitvorných či potrhлých lidech, jejichž kousky se řídily potřebami rýmu a legrace daleko víc než zákony pravděpodobnosti.“<sup>4</sup>

Nonsens neposkytuje pouhou lehkomyšlnou zábavu,<sup>5</sup> ale přináší zvláštní hru fantazie. Je cvičením pro děti v logice, postřehu a obrazotvornosti.<sup>6</sup> V prostředí české dětské literatury patří mezi objevitele kouzla nonsensu Josef Čapek (1887-1945), zejména s knihou *Povídání o pejskovi a kočičce* (1929), a Vítězslav Nezval (1900-1958) s poetickou pohádkou *Anička*

---

<sup>1</sup> SOURIAU, Étienne. *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994, s. 610.

<sup>2</sup> HIRŠAL, Josef. *Nonsens: [parafráze, paběrky, parodie, padělky]*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 10.

<sup>3</sup> SOURIAU, Étienne. *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994, s. 610.

<sup>4</sup> PŘÍDAL, Antonín. Doslov. In LEAR, Edward. *Velká kniha nesmyslů*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 232.

<sup>5</sup> HIRŠAL, Josef. *Nonsens: [parafráze, paběrky, parodie, padělky]*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 10.

<sup>6</sup> BRUKNER, Josef a Pavel ŠRUT. *Ostrov, kde rostou housle*. 1. vyd. V Praze: Albatros, 1987, s. 16.

*Skřítek a Slaměný Hubert* (1936).<sup>7</sup> Stali se inspirátory mnohých autorů pohádek tvořících od druhé poloviny 20. století.<sup>8</sup>

Ze společenského hlediska lze nejspíše nejlépe vysvětlit objevení nonsensu v polovině 19. století a jeho přetrvání do naší doby tím, že jej vidíme jako reflexi a reakci na průmyslový kapitalismus a jeho vnitřní napětí. Jeho počátky musí být především spojovány se vzestupem romantismu a jím představeným individualismem. Přinesl upravený pohled na dětskou povahu, vznik a vývoj imaginativní, ne-didaktické a ne-mravoučné dětské literatury. Pro děti psal Edward Lear (1812 - 1888). Jeho dílo přesáhlo dětskou říši. První (1846) i druhé vydání (1856) *Knihy nesmyslů* (*The Book of Nonsense*) se stalo nedostupnějším než nejstarší výtisky Shakespearových her.<sup>9</sup> Současně rostl zájem o filologii a jazyk, došlo k novým objevům v oblasti vědy a techniky. Výskytem v době relativního míru a prosperity spíše než ve válce a krizi, stává se najednou vzpourou a rezignací na velmi napjatý stav společnosti, vedoucí k únikovým návratům do dětství s jeho bohatstvím nevinností, nedostatkem morální zodpovědnosti, jeho imaginací, kouzlem jazyka a hry.<sup>10</sup>

Nonsens jako žánr byl tady často spojován s romantismem. Zájem nonsensové literatury o věci jazyka může souviset s rozvojem filologie právě během éry romantismu. Na konci 18. století a počátku století 19. počali filozofové i lingvisté zkoumat jazyk jako fenomén se svými vlastními pravidly. Romantičtí básníci a umělci nepoužívali jazyk a obrazy k analýzám jako v předešlých letech osvícenství rozumu, ale za účelem syntetizace a zejména k vyvolání emocí.

Jedná se o typický anglický fenomén. Viktoriánská epocha, prodchnutá duchem racionalismu, vyzdvihovala hodnoty utilitarismu a podporovala rozvoj průmyslu. Dobu, s atmosférou sentimentálního a melodramatického rozpoložení, charakterizuje oslabení forem krásna, respektive vznešena. Literární nonsens lze považovat za post-romantickou reakci. Lze ji chápat jako uzavřenou reakci, v níž jednotliví autoři vytváří vlastní pravidla a vymezují se proti konvenčnímu romantismu. Oba, Edward Lear i Lewis Carroll (1832 -

---

<sup>7</sup> LEDERBUCHOVÁ, Ladislava. O pohádkových nesmyslech a chytrých dětech [online]. Knihovnický zpravodaj Vysočina. [vid. 2013-12-10]. Dostupné z <http://kzv.kkvysociny.cz/archiv.aspx?id=1072&idr=8&idci=22>.

<sup>8</sup> Miloš Macourek, Josef Hanzlík, Alois Mikulka, Petiška, Zdeněk Svěrák apod.

<sup>9</sup> PŘÍDAL, Antonín. Doslov. In LEAR, Edward. *Velká kniha nesmyslů*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 232.

<sup>10</sup> TIGGES, Wim. *An anatomy of literary nonsense*. Amsterdam: Rodopi, 1988, s. 258.



1898), představují nonsens, jenž je svým způsobem blízký parodii.<sup>11</sup> Někteří literární kritikové spojují nonsens zejména s romantickou ironií, definovatelnou neustálým bojem dvou protikladných principů: chaosu a pořádku. V obou případech, v romantické teorii jazyka i ironie, můžeme sledovat stopy vedoucí do moderní doby. Diskuzi o problémech jazyka přebírá lingvistická filozofie Ludwiga Wittgensteina (1889 - 1951) a strukturalismus. Vývoj romantické ironie může být sledován směrem k existencialismu a absurdismu.<sup>12</sup>

## **1.2. Od Leara po Carrolla**

### **1.2.1. Nonsens Edwarda Leara**

Nonsens se variuje do široké škály nejrůznějších typů, od přísně logicky vystavěných po groteskní, nepředvídatelné nonsensy se závanem exotiky. Jedním z pólů této škály je typ, který vytvořil Edward Lear: „Byla jedna dáma z Liberce, / která měla silně hlavu do čtverce. / A pakliže nepršelo, vetkla do ní zlaté péro, / čímž osnila všechny z Liberce.“<sup>13</sup> Zvolil literární formu zvanou limerick<sup>14</sup>, jehož ale nebyl vynálezcem. Sám svou tvorbu označoval jako nonsens a myslel tím cokoli nevážného. Bývá však považován za jeho „otce“ pro způsob, jak s ním nakládal. Vnesl do něj nevídanou rozmanitost námětů, zřymoval málo známá i vymyšlená slova, čímž rozšířil nejen paletu místních údajů používaných na konci prvního verše, rozvíjel dialogičnost ve vnitřních verších.<sup>15</sup> Learovy groteskní postavy pochází z nejrůznějších koutů světa: Břeclav, Paříž, Addis Abeba. Přesné zeměpisné určení zde není podstatné, namísto zákonů determinace zde platí zákony rýmu. „Místní názvy posloužily Learovi jako odrazový můstek k asociacím zvukovým a slovním, nikoli historickým nebo mravoličným... [Zeměpisný název] je základem rýmu, jehož nečekanost a obsahová

---

<sup>11</sup> TIGGES, Wim. *An anatomy of literary nonsense*. Amsterdam: Rodopi, 1988, s. 234-235.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 236.

<sup>13</sup> LEAR, Edward. *Velká kniha nesmyslů*. Přel. Antonín Přidal. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 158.

<sup>14</sup> Jedná se o pěti veršové říkanky rýmované stylem aabba.

<sup>15</sup> PŘIDAL, Antonín. Doslov. In LEAR, Edward. *Velká kniha nesmyslů*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 232-234.

nesourodost představují první stupeň rozvíjeného vtipu, situačního a zároveň jazykového.<sup>16</sup> Situační vtíp pro vytríbený limerick nestačí, je zapotřebí vtipu jazykového. „Námětem limericku – ne výslovně, ale názorně – se tedy stal také jazyk: jeho šaškovství i marnivost, jeho dlouhý nos i krátká logika, jeho anomálie a podivínství.“<sup>17</sup>

Sbírka podivínů zahrnuje kromě bizarně vyhlížejících dam také pány chodící nejraději celý život po patách: „Byl jeden dědeček pod Karlovým Týnem, / chodíval po patách a po ničem jiném. / Když se ptali ‚Ale proč?‘ / neřekl jim ani kvoč, / ten tajemný dědeček pod Karlovým Týnem.“<sup>18</sup> K přepravě volí mimo jiné želví hřbet<sup>19</sup> a vůbec celý způsob jejich existence se vymyká normálu: „Jeden děd u Bodamského jezera / na jedné noze četl Homéra. / Když mu strnula, / skočil dědula / navždy do bodamského jezera.“<sup>20</sup> Může to být způsobeno dětstvím, které někteří prožili v čajníku,<sup>21</sup> mezi jejich zájmy patří učení kachen valčíku.<sup>22</sup>

V Learově světě nepřestávají platit všechny zákony logiky. „Mezi jeho novotvary a novotvary však končí jen některé zákony formální logiky, nikoli celý známý svět. Viktoriánské rekvizity a zvyky přetrvávají vedle jevů nových, bytosti s komickými těly a jmény trpí i tady steskem, nevyslyšenou láskou, či samotou smrtelníků...“<sup>23</sup> Žijí zde snílci věřící, že v balónu doletí až k Oriónu,<sup>24</sup> někteří se snů záhy vzdávají,<sup>25</sup> jiní raději úplně zůstávají v nečinnosti: „Byl jeden dědeček pod Paříží, / nechtěl se dostat do potíží. / I sedal s chodidly / vysoko nad židli, / ten strašmózní dědeček pod Paříží.“<sup>26</sup> Nejedná se o svět jiný, diametrálně odlišný od toho našeho, ale spíše o náš svět hravě doplněný a dotvořený o další hlediska. „Fantazijní tvořivost schopná osvobodit tělo, mysl a jazyk od jejich automatismů

---

<sup>16</sup> PŘIDAL, Antonín. Doslov. In LEAR, Edward. *Velká kniha nesmyslů*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 241.

<sup>17</sup> LEAR, Edward. *Velká kniha nesmyslů*. Přel. Antonín Přidal. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 234.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 169.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 167. „Byl jeden dědoušek z Předmostí, / nesnášel vysoké rychlosti. / Proto jel k tetě / na želvím hřbetě, / ten zasněný dědoušek z Předmostí.“

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 44.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 143. „Jeden starý člověk z nezvyku / spadl v dětství dovnitř čajníku. / Rostl den co den, / až nemohl ven, / a tak prožil celý život v čajníku.“

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 140. „Byla jedna stará dáma v Balčíku, / která chtěla učit kachny valčíku. / Když jim řekla ‚Tak a tak!‘ / odvětily pouze: ‚Kvak!‘ / což bolelo babičku v Balčíku.“

<sup>23</sup> PŘIDAL, Antonín. Doslov. In LEAR, Edward. *Velká kniha nesmyslů*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 239.

<sup>24</sup> LEAR, Edward. *Velká kniha nesmyslů*. Přel. Antonín Přidal. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 50. „Byl jeden starý pán z Břeclavi, / který měl mlhavé představy. / Myslel, že na balónu / doletí k Oriónu, / ten starý bludař z Břeclavi.“

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 148. „Byl jeden dědoušek od Jevan, / chtěl přeplout na huse oceán. / Po míli plavby / pravil, že rád by / zamířil zase do Jevan.“

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 57.

a zacházet s nimi jako s inspirující zásobnicí tvarů a tónů a kombinací, je něčím daleko aktivnějším než únikem do útěšného neskutečna. Je cestou k nadhledu, k očistnému sebeuvědomění a moudré sebeironii.“<sup>27</sup> Nadhled může být motivací pro náš další život, kde nestačí se litovat,<sup>28</sup> ale je zapotřebí nalézt způsob, jak překonat těžké časy: „Byl jeden dědeček smutný tak velice, / že ve své depresi koupil si zajíce. / Na zající zrána / odjel do neznáma, / takže už nebýval smutný tak velice.“<sup>29</sup>

Nadčasovost této literatury je způsobena tím, že limericky většinou nenabývají satirického rázu, spadají do čistého nonsensu. „Je univerzální v tom, že se dotýká věčného rozporu mezi systematizovaným jazykovým znakem a skutečností, která se svými proměnami ustálenému systému vzpírá.“<sup>30</sup>

Pro typ, který představuje Edward Lear, je typická hra s jazykem, absurdní uvažování, nadsázka a zveličování, logická a materiální netečnost, volné asociace a úplný nedostatek směru či kontroly.<sup>31</sup> Odlišný typ nabízí nonsensová próza Lewise Carrolla.

### **1.2.2. Nonsens Lewise Carrolla**

Metodičností matematika konstruuje pohyby malého zvědavého děvčátka, jež se vydá králičí norou a také za zrcadlo, kde se setkává s nesmyslnými situacemi. Mizející kočka, sama o sobě překvapující záležitost, mizí postupem, který zaráží: „Nu, viděla jsem už často kočku bez šklebu, pomyslela si Alenka, ale škleb bez kočky! To je nejpodivnější věc, jakou jsem viděla ve svém životě.“<sup>32</sup> Některé jsou vyvolány neustálými změnami její velikosti, jiné způsobuje setkání s nevšedními tvory. Carrollovo umění „... charakterisační komiky, jeho sympatickému pohledu, jeho netendenčnosti a oproštění od vší snahy ponaučovat, a nade

---

<sup>27</sup> PŘIDAL, Antonín. Doslov. In LEAR, Edward. *Velká kniha nesmyslů*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 240.

<sup>28</sup> LEAR, Edward. *Velká kniha nesmyslů*. Přel. Antonín Přidal. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 41. „Byl jeden dědeček z Daffodil, / litoval, že se kdy narodil. / Sedl si za plůtkem / a umřel zármutkem, / ten bolestný dědeček z Daffodil.“

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 170.

<sup>30</sup> PŘIDAL, Antonín. Doslov. In LEAR, Edward. *Velká kniha nesmyslů*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 234.

<sup>31</sup> TIGGES, Wim. *An anatomy of literary nonsense*. Amsterdam: Rodopi, 1988, s. 83.

<sup>32</sup> CARROLL, Lewis. *Alenčina dobrodružství v říši divů*. Přel. Jaroslav Císař. Praha: Fr. Borový, 1931, 69.

vše a přede vším jeho mistrovské znalosti těch nejrozkošnějších krajin rozsáhlého *Nesmyslna*, která ho opravňuje k titulu *předchůdce moderního dadaismu...*<sup>33</sup>

Stejně tak čelí nesmyslným konverzacím a argumentacím. Carrollova „Nesmyslnost vyplývající z mechanického a nekontrolovaného užívání jazyka dává podnět k šaškovinám logickým, vyplazujícím jazyk na přísnou logickou stavbu výpovědi.“<sup>34</sup> Jisté premisy, sledovány logicky, vedou k jistým závěrům. Na pobídku Březňáka, aby si nalila více čaje, uraženě odpovídá, že si nemůže nalít více, neboť zatím žádný neměla. Na což reaguje Kloboučník: „Chcete říci, že si nemůžete nalít méně, ...nalít si *více* než nic, je velmi snadné.“<sup>35</sup> Na otázku „proč“ pátrající po alespoň malém náznaku smyslu dostává odpovězeno „proč ne“.<sup>36</sup> Ve chvílích strachu, pochybách, snaží si vybavovat věci, říkanky, které se naučila v „normálním světě“. V tomto nesmyslném světě se hodinám ve škole, jako je například „čpění a spaní...a pak různé druhy počtů, jako trojčení, čtveračení, zlomeniny a podobné (neboli) ‚motyka‘“<sup>37</sup>, říká hodiny, neboť se jimi nakonec hodí. I soudní proces probíhá potrhlym způsobem, král užije výrazu „důležité“ namísto „nedůležité“, jako kdyby žádné slovo nemělo význam. Když se Alenka dožaduje vysvětlení smyslu, vysvětlí jí král, že není-li přítomen smysl, ušetří se námaha z jeho hledání.<sup>38</sup> Otázkami o smyslu slov si lámala Alenka hlavu i při četbě v zrcadlové knize, která obsahovala neexistující slova znějící jako skutečná, nic neznamenající, ale naplňující Alenku pocitem, že jim rozumí. Hupity Dupity, jenž vládne schopností „přimět slova, aby znamenaly různé věci“<sup>39</sup>, se ujme výkladu básně Žvahlav: „*‚smažno‘* znamená půl dvanácté dopoledne - doba, kdy se začínají *‚smažit‘* věci k obědu“, ... Nu, *‚tlové‘* jsou všechna zvířata, která končí na *‚tl‘*, ... Nu a dále *‚chrudošivý‘* je slovo velmi staré a znamená hrubý a neurvalý a vrtošivý a nevraživý.“<sup>40</sup>

Carroll uvádí v život Houpacího Koníčka ze dřeva, Mouchu Chlebařku, jejíž tělo se skládá z bochníků a křídla z krajíců s máslem, ve světě za zrcadlem je všechno jinak, život jde pozpátku - Bílá královna prožívá události, které se teprve stanou. Celá řada dětských říkadel

---

<sup>33</sup> CÍSAŘ, Jaroslav. Doslov. In *Alenčina dobrodružství v říši divů*. Praha: Fr. Borový, 1931, s. 134.

<sup>34</sup> SUS, Oleg. *Metamorfózy smíchu a vzteku*. 2. rozš. vyd. Brno: Blok, 1965, 26.

<sup>35</sup> CARROLL, Lewis. *Alenčina dobrodružství v říši divů*. Přel. Jaroslav Císař. Praha: Fr. Borový, 1931, s. 77.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 78.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 102.

<sup>38</sup> *Ibidem* s. 128.

<sup>39</sup> CARROLL, Lewis. Za zrcadlem a co tam Alenka našla. Přel. Jaroslav Císař. Praha: Fr. Borový, 1931, s. 88.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 91-92.

zde žije svým životem. Carroll, zabývající se spíše myšlenkami než jednáním, vytváří rozumový nonsens. Představuje typ, který nese nonsensovou pointu, přitom je cvičením v logice.

### 1.3. *Typologie nonsensu*

Je patrné, že v případě nonsensu se nejedná o jednolitý fenomén. V bádání o literárním nonsensu nelze z kánonu vyloučit ani Leara ani Carrola, ačkoli jeden se od druhého výrazně liší. První,<sup>41</sup> kdo skutečně provedl srovnání dvou velkých mistrů nonsensu, byl Gilbert Keith Chesterton (1874 - 1936) v „Obraně nonsensu“. Zatímco v Carrollově říši divů vidí čistě intelektuální záležitosti, Lear podle něj představuje prvek básnický a dokonce citový.<sup>42</sup> Oba stvořitelé nonsensu přináší diametrálně odlišný nonsens, nelze však jeden upřednostňovat. Oba autory spojuje společné východisko – nursery rhymes, se kterým naložili rozdílně. „Hlavní distinkcí mezi carrollovským a learovským typem nonsensu je pravděpodobně ta, že v dříve jmenovaném typu jsou výraznými prvky číslo a logika, zatímco druhý typ je více snový, a i když ne nezbytně hrůzostrašný, je více fantastický a okázale groteskní.“<sup>43</sup>

Kritikové, kteří počítají oba, Leara i Carrola, k otcům a mistrům nonsensu, vnímají částečně psychologický původ podobností i rozdílností. Mnozí ustanovili rozdíl mezi dvěma základními druhy nonsensu. Jeden představuje čistě intelektuální, matematická a sémantická próza Lewise Carrola. Druhou stranu reprezentuje citově, melodicky, foneticky poetický nonsens Edwarda Leara. Je tato dvojí typologie nutná?

Ve skutečnosti se při distinkci na literární nonsens „learovský“ a „carrollovský“ jedná o volbu, která je alternativní. Wim Tigges (nar. 1947) se domnívá, že literární nonsens pramení či se inspiruje ve dvou dřívějších typech nonsensu, které jsou hůře časově vymežitelné. První *lidový* druh (popular) iracionálního nonsensu nacházíme v dětských

---

<sup>41</sup> TIGGES, Wim. *An anatomy of literary nonsense*. Amsterdam: Rodopi, 1988, s. 81.

<sup>42</sup> CHESTERTON, K. G. *Obrana nonsensu*. In: *Ohromné maličkosti: Obrany*. Praha: Vyšehrad, 1976, s. 101.

<sup>43</sup> TIGGES, Wim. *An anatomy of literary nonsense*. Amsterdam: Rodopi, 1988, s. 83. „Perhaps the main distinction between the Carrollian type of nonsense and that of Lear is that in the former the elements of number and logic are more prominent, whereas the latter is more dreamlike and, if not necessarily nightmarish, is more fantastic and occasionally grotesque.“

říkankách (nursery rhymes), v příbězích postavených na hlavu a podobných prastarých příkladech nelogičnosti, kde se zvuk často vůbec nestará o smysl. Druhý *dekorativní* (ornamental), racionální druh nonsensu si rád pohrává s logikou jazyka a projevuje se především různými způsoby hry se slovy a písmeny. Konkrétní příklady z obou typů byly představeny v předcházejících kapitolách.

Z hlediska literárně estetického je významné druhé dělení nonsensu na *lingvistický* (linguistic) a *situační* (situational). Lingvistický nonsens zahrnuje oba druhy nonsensu, ve kterých napětí mezi významem a ne-významem je tvořeno prostřednictvím hry s jazykovými prvky a v nichž je jazyk vlastně vytvořen. Situační nonsens spočívá ve vytvoření nesmyslného světa (nonsense-world): říši divů (Wonderland), zemi za zrcadlem (the land beyond the Looking-Glass), Morgensternův svět Palmströma a von Korfa. Na rozdíl od světů z fantasy literatur neexistuje v nonsensových žádná soudržnost sloužící čtenáři jako opora. Světy Franze Kafky (1883 - 1924) a Samuela Becketta (1906 - 1989) překračují zase hranici nonsensu, z důvodu jejich silného satirického a symbolického přídechu. Umění spočívá v kombinaci lidového a dekorativního, lingvistického a situačního nonsensu takovým způsobem, aby vzniklo takové napětí, dokonale nevysvětlené, což je tímto žánrem požadováno.<sup>44</sup>

Existuje skupina, která by mohla být nazvána „částečný nonsens“ („partial nonsense“). Tento výraz Tigges ponechává literárním dílům, kde zaujímá nemalou, ale nedominantní část. Nejčastěji v těchto dílech nonsensové prostředky slouží praktickému cíli. Částečný nonsens se může vyskytovat v parodiích, satirách atd.<sup>45</sup>

### ***1.3.1. Nonsens Christiana Morgensterna***

Nepřehlédnutelně ovlivnil české prostředí Christian Morgenstern (1871 – 1914), zakladatel německé nonsensové poezie a předchůdce moderních směrů dadaismu

---

<sup>44</sup> TIGGES, Wim. *An anatomy of literary nonsense*. Amsterdam: Rodopi, 1988, s. 85-86.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 86.

a surrealismu.<sup>46</sup> Jeho tvorbu, nejčastěji považovanou za groteskní, nelze jednoznačně přiřadit k jednomu z pólů. Hrou s logikou jazyka sblízuje ho s Carrolllem. Lyrická stránka, slova podléhající požadavkům rýmu, staví ho k Learovi. Morgenstern považuje za svůj hlavní smyslový orgán oko, jímž do něj vše vchází<sup>47</sup>, proto také jeho tvorba vyvolává obrazové představy. Básně tvoří z interpunkčních znamének nebo obrazový vjem z básně například o dvou trychtýřích podpoří jejím zužujícím se tvarem. „Veliké lalulá“ představuje báseň složenou ze slov, která svým zvukem vnuknou člověku představu, že rozumí, co se za nimi skrývá. „Kra... / Lulu lulu lulu la!“<sup>48</sup> Vykazuje to podobnost s Carrollovým „Žvahlavem“, ten ale slova skládal ze slov již existujících, čímž vznikla nová, s novým významem viz „smažno“. Za Morgensternovými slovy se význam neskrývá, ačkoli by se mohlo zdát, že ano.

I v díle Morgensternově se uplatňuje personifikace. Hlemýžď se natolik zaplétá do svých úvah, zda má vylézt z domečku či nikoliv, že další rozhodování není možné „Jen na krok ven? / Ne na krok ven? / Ne teď ven - / jen ne ven? / Ne tenden? / Nejenven?...“<sup>49</sup> V básni o třepetavé košili slova svým zněním vnuknou čtenáři obrazovou představu, jak se „Třepetatá, třepetatá. / ... Teď třeská a pleská v ní vánek. / Vichryvanou, vichryvanou.“<sup>50</sup> Houpací židle se kolébá na opuštěné terase v melancholickém rozpoložení a zamýšlí se nad touhou žít, která snad je pouhým váním. Dokonce části lidského těla ožívají ve svém příběhu, jako koleno, které jediné vyvázlo z války bez šrámu, „Od těch dob samo světem jde. / Jen koleno, víc nic. / Není to strom, stan taky ne. / Jen koleno, víc nic.“<sup>51</sup>

Jakýsi manifest Morgensternovy poezie, nebo lépe návod, jak ji číst, nalzáme v básni „Tři zajíci“. Pod stříbrnou lunou tancují tele, sele a kuna. „Ten, kdo se ptá, ten se i doví, / tady se nevykládá děj, / tady se básní, kouzlí slovy; / cítíš-li se však nucen – kdo ví? - / čtveřici z těch tří udělej: / doplň je pampou z pampelišky / a lišku vyžeň někam ven, / vylisuj celek v deskách knížky / a extrakt vnímej jako sen.“<sup>52</sup> Sáhodlouhé interpretace o smyslu jeho básní by vedly na scestí, neboť vše je podřazeno potřebám rýmu, ať už se jedná o lasičku sedící

---

<sup>46</sup> TIGGES, Wim. *An anatomy of literary nonsense*. Amsterdam: Rodopi, 1988, s. 174.

<sup>47</sup> MORGENSTERN, Christian. *Bim, bam, bum*. Přel. Josef Hiršal. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 119.

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 22.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 44.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 31.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 29.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 39.

kvůli rýmu na kraji lesíčka, nebo o pana Korfa: „Palmström jede, s ním jistý v. Korf, / do španělské vsi (böhmisches Dorf). / Nechápe tu absolutně nic / od A do Z, rub anebo líc. / Také v. Korf (jenž jen kvůli rýmu / provází jej), sotva poradí mu.“<sup>53</sup>

Že si Morgenstern uvědomuje dichotomii objektu a jeho pojmenování, značí báseň „Bezejmenná“. Básní o bytosti, kterou nikdo doposud nepoznal, nepojmenoval, a přesto existuje, smyslově vnímá, „Nic neví o jménech a slovech, / aniž i sama sebe zná. / A žije – bytost bezejmenná / ve vesmíru též bez jména.“<sup>54</sup> Čili že objekt žije nezávisle na slovu, které ho pojmenovává.

O povznášejícím pohledu z výše hovoří v předmluvě k Šibeničním písním: „Šibeniční poezie je kus světového názoru. Je to bezvýhradná svoboda oproštěného, odhmotněného, které v ní promlouvá... šibeničnický je závidění hodný mezistupeň mezi člověkem a vesmírem. Nic více. Ze šibenice se hledí na svět jinak a vidí se jinak a jiné věci.“<sup>55</sup> V konečném důsledku se Morgenstern hrou s jazykem a zvukomalbou blíží typu Edwarda Leara, ale je více lingvisticky orientovaný.

---

<sup>53</sup> MORGENSTERN, Christian. *Bim, bam, bum*. Přel. Josef Hiršal. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 87.

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 54.

<sup>55</sup> MORGENSTERN, Christian. *Šibeniční písně*. Přel. Josef Hiršal. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, 36.



## 2. Hravá povaha nonsensu

### 2.1. Hra jako základ kultury

Johan Huizinga (1872 - 1945) v knize *Homo ludens* odmítá staré definice, které hru považují za něco, co slouží k biologickému účelu, například za způsob vybití přebytku životní síly, uspokojení potřeby uvolnění, cvičení v sebeovládání či snaha soutěžit. Huizinga vnímá hru jako kulturní jev. Spatřuje její podstatu zakotvenou hluboko v estetice, ve schopnosti pobláznit. „Zdá se logické, že příroda by byla přece mohla vybavit své děti všemi oněmi užitečnými funkcemi, jako je vybití přebytečné energie, uvolnění po vypětí sil, ... Ale příroda nám dala právě hru s jejím napětím, s její radostí a s jejím vtipem.“<sup>56</sup>

Podle Huizingy se uplatnily všechny základní prvky hry již ve hře zvířat. Schopnost hrát povyšuje zvíře nad mechanický předmět. Hra je v podstatě nerozumná.<sup>57</sup> Propojení s hrou spatřuje ve velkých původních činnostech lidského společenství. Z řeči, mýtu a kultu jsou to posledních dva jmenované, z nichž vycházejí další významní hybatelé kulturního života: právo, doprava, průmysl, řemeslo a umění, básnictví, učenost a věda, jejichž kořeny klíčily taktéž v půdě hravosti. Huizingovým záměrem je prokázat, že hra je skutečným základem a činitelem kultury.

Při výkladu pojmu hra narážíme na potřebu stanovit její opak. Protiklad vážnost - nevážnost nás nutí přiřadit hru pod pojem nevážnosti spolu se smíchem, zábavou, žertem, komičnem a bláznovstvím. Zatímco smích patří výhradně člověku, smysluplnou funkci hraní sdílí člověk i zvíře. Zatímco smích na hru vázán není, o provázanosti smíchu a komična není pochyb. Komično vyvolává smích. Těsně souvisí taktéž s bláznovstvím. Hra sama o sobě smích nevyvolává, není komická, ani bláznivá. Navíc, hra leží mimo kontradikce moudrost -

---

<sup>56</sup> HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Vyd. 2., V edici Studie 1. Praha: Dauphin, 2000, s. 11.

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 12.

bláznovství, pravda - nepravda, dobro - zlo. Nezasahuje do oblasti etiky: „Ačkoli hraní je činnost duchovní, není v něm samém obsažena žádná morální funkce, ani ctnosti, ani hřích.“<sup>58</sup>

Jednoznačně se nejeví ani přiřazení hry do sféry estetická. Hra se také nachází mimo protiklad krásný - ošklivý. „Hra sama o sobě není krásná, má však sklon přibírat nejrůznější prvky krásy.“<sup>59</sup> Na hru v jejích primitivnějších formách se váže radost a půvab, ve vyvinutějších formách hry pak rytmus.

## 2.2. *Projevy hry*

Charakter hry lze dobře pozorovat u her společenské povahy. Huizinga hledá spojující znaky u přírodních národů, zkoumá místo hry v archaických kulturách, poté upozorňuje na její modifikace v kulturách vyspělejších až po jeho současnost.

Prvním charakteristickým rysem hry je *dobrovolnost*. V nacházení potěšení vidí Huizinga svobodu dítěte a zvířete. Dospělý člověk ji většinou považuje za nadbytečnou. Dále se hra typicky odlišuje od obyčejného života, „...stojí mimo proces bezprostředního uspokojování nezbytných potřeb a žádostí, dokonce tento proces přerušuje.“<sup>60</sup> Může být považována za „time out“ v běžném životě a neboť se tato doba, určená pro oddech, opakuje, stává se tím přímo jeho součástí. Huizinga hru pokládá za nezbytnou kulturní funkci. Vyšším formám lidské hry, která nese nějaký význam, či oslavuje, přisuzuje místo v oblasti posvátné - v oblasti slavnosti a kultu.

Od obyčejného života se hra různí místem a trváním. V dočasném světě hry platí stanovená pravidla, hra vytváří řád, je tím řádem. „Do nedokonalého světa a zmateného života vnáší dočasně omezenou dokonalost.“<sup>61</sup> Toto vnitřní sepětí s řádem ji pokládá do estetické oblasti. Slova, která pojmenovávají účinky krásy, se používají i v hovoru

---

<sup>58</sup> HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Vyd. 2., V edici Studie 1. Praha: Dauphin, 2000, s. 16.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 19.

<sup>61</sup> *Ibidem*, s. 21.

o prvcích hry: „napětí, rovnováha, vyváženost, střídání, kontrast, variace, spojování a odlučování, rozkládání.“<sup>62</sup> Důležitou roli zastává prvek napětí. Ten hře, která sama o sobě leží mimo protiklad dobro - zlo, uděluje etický dosah. „Napětí podrobuje zkoušce hráčovy schopnosti: jeho tělesnou sílu, vytrvalost, důvtip, odvahy, schopnost vydržet, a zároveň síly duševní, neboť při veškerém úsilí o vítězství ve hře musí zachovat předepsané hranice dovoleného.“<sup>63</sup> Pravidla hry jsou platná závazně a bezpodmínečně. Společenská skupina pak je obklopena tajemstvím, které se projevuje například maskováním, což zajišťuje vybočení z každodennosti.

Huizinga vidí dva aspekty hry. Aspekt zápasu, kdy se hraje o něco, nebo se něco představuje, něco například krásnějšího, než nacházíme v běžném životě. Při posvátných obřadech archaických kultur se objevuje duchovní prvek, jde o realizaci mystickou. Na prvotní hru se narouboval kult jako dramatické představení. Jeho konáním se uskutečňuje nadpozemský řád. Tedy že hra vyjadřuje nějakou představu života. Proto hra nevyklučuje hlubokou vážnost. Divoch při posvátném obřadu tančí, předstírá, bere na sebe nejrůznější podoby, masky. Podobnost nalézáme u hry, kultu, obřadů, slavností. „Je to svatá hra nezbytná pro blaho společnosti, naplněná pocitem vesmíru a sociálním rozvojem, ale je to stále hra, činnost, která - jak chápal Platón - probíhá mimo sféru a nad sférou střízlivého života nezbytných potřeb a vážnosti.“<sup>64</sup> I dospělý, civilizovaný člověk, pohlédne-li na maskovaného člověka, je vytržen z běžného života do „...sféry divocha, dítěte a básníka, do sféry hry.“<sup>65</sup>

Huizinga upozorňuje na problém s abstraktem pojmu hra. Při snaze najít v různých jazycích pojem pro činnost, jím definovanou, zjišťuje, že různé jazyky znaly hru v různých formách a tedy i vyjádření různými slovy. Významově se pod slovy skrývaly činnosti jako dětská hra, zápas, rychlý pohyb, boj, lov, obřad, hra na hudební nástroj, hra v erotickém významu. Například řečtina rozlišovala hraní (slova zakončená *-inda*), dětskou hru (*paidia*), zápas (*agon*). Jedině v latině existuje slovo *ludus- ludere* spojující hlavní funkce hry. Do románských jazyků neproniklo, zatímco jiné slovo *iocus, iocari* - žert, rozšířilo svůj

---

<sup>62</sup> HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Vyd. 2., V edici Studie 1. Praha: Dauphin, 2000, s. 21.

<sup>63</sup> *Ibidem*, s. 22.

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 41.

<sup>65</sup> *Ibidem*, s. 42.

významový rozsah na hru. Jiné jazyky nedisponovaly žádným společným slovem pro hru a hraní.

Ani ve snaze stanovit abstrakci pojmu protikladného ke hře nedochází k jednoznačnému výsledku. Odmítá vážnost a práci, neboť protikladem vážnosti je též žert. Navíc pojmový pár hra - vážnost si není rovný. „Obsah pojmu vážnost je určen a vyčerpán negací hry... Obsah pojmu hra není naproti tomu nikterak definován nebo vyčerpán nevážností... Pojem hry je vyššího řádu než pojem vážnosti. Neboť vážnost vylučuje hru, hra však může vážnost do sebe velmi dobře pojmout.“<sup>66</sup>

Huizingovým záměrem není dokázat, že to, co bylo dříve hrou, se postupem času přetavilo v kulturu, ale že kultura ve svých počátečních fázích je typická jistou hravostí, „že kultura je zpočátku hrána.“<sup>67</sup> Hra se stává o to významnější a hodnotnější, čím více je do ní zapojen lidský duch a společnost. Hra v kostky nedokáže zintenzivnit život jedince nebo skupiny, jiné je to například v případě zápasu. Prvotní motivací podle Huizingy je touha překonat jiné, získat vážnost a čest. Hovoří o antagonistické skladbě archaické společnosti, kdy každé bytosti je vlastní, že se rozhodne přidat k jedné či druhé skupině, a tak se se celý kosmos ocitá v této klasifikaci. Proto i hra může nabýt sakrálního významu. „Každé vítězství zpřítomňuje, tj. uskutečňuje pro vítěze triumf dobrých mocností nad zlými a blaho skupiny, která vítězství dosáhla.“<sup>68</sup>

Hru Huizinga nachází v právním sporu pojímaném jako zápas. V případě války označuje regulérní boj za hru. Mnohé jí vděčí i filozofie. Na jejím prahu stála hádanka. Zpočátku byla chápána jako posvátná hra, jejímž prostřednictvím si lidé předávali moudrosti o základech všeho bytí. Řekové si oblíbili aporie a dialog. Herní forma zde ukrývala vážný smysl. Mnohé podoby hry ztratily ve vývoji kontakt s ní samou. To neplatí pro básnictví. „...zatímco náboženství, věda, právo, válka a politika postupně ztratily, jak se zdá ve výše organizovaných formách společnosti své spojení s hrou, ...zůstává básnictví, ve sféře hry zrozené, v této oblasti stále doma. *Poiesis* je funkcí hry.“<sup>69</sup> Odehrává se v duchovní sféře, kde věci nepodléhají logickým vazbám. Oproti „obyčejnému životu“ stojí na straně

---

<sup>66</sup> HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Vyd. 2., V edici Studie 1. Praha: Dauphin, 2000, s. 67.

<sup>67</sup> *Ibidem*, s. 69.

<sup>68</sup> *Ibidem*, s. 83.

<sup>69</sup> *Ibidem*, s. 166.

nevážnosti. „Stojí na druhé straně hranice vážnosti, na oné původnější straně, kam patří dítě, zvíře, divoch a věštec, v oblasti snu, stavu vytržení, opojení a smíchu.“<sup>70</sup> Proto také pro její přijímání se musí člověk proměnit v dítě: „Abychom chápali poezii, musíme být schopni přijmout dětskou duši jako kouzelnou košili a dát přednost moudrosti dítěte před moudrostí dospělého.“<sup>71</sup>

### **2.3. Hra a básnictví**

V archaických kulturách plnilo básnictví nikoli jen estetickou funkci. Huizinga hovoří zejména o funkci vitální, sociální, liturgické. Zpočátku nešlo čistě o uspokojování potřeby krásy, ale o posvátnou hru, stále však na hranici nevázanosti, žertu a veselí. Na počátku literatury stál mýtus, který je podle Huizingy vždy poezií.<sup>72</sup> „Básnickou formou a obraznými prostředky vypráví o věcech, které jsou představovány jako skutečné události. Může být naplněn nejhlubším a nejposvátnějším smyslem. Může vyjadřovat souvislosti, které vůbec nejde rozumově popsat.“<sup>73</sup> Stejně jako mýtus, tedy i básnictví vyrostlo ze hry. Huizinga si klade otázku, zda při rozvoji a narůstající komplikovanosti kultury si básnictví uchová kvalitu hry. Pozůstatky spatřuje v poetických formách, které jsou vždy formami hry. „Je stěží možno neuznat, že všechny činnosti poetického ztvárňování, symetrické nebo rytmické členění mluvené nebo zpívané řeči, spojování rýmem nebo asonancí, zahalování smyslu, umělecká výstavba věty, patří svou povahou do sféry hry.“<sup>74</sup>

Huizinga si všímá rozdílností mezi běžnou praktickou mluvou a řečí básnickou, která hovoří v ne každému srozumitelných obrazech. „Zatímco řeč všedního života jako praktický a použitelný nástroj postupně obrušuje obrazný charakter všech slov a nabývá zdánlivě přísné logické samostatnosti, básnictví i nadále úmyslně propracovává obrazný

---

<sup>70</sup> HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Vyd. 2., V edici Studie 1. Praha: Dauphin, 2000, s. 166.

<sup>71</sup> *Ibidem*, s. 166.

<sup>72</sup> *Ibidem*, s. 179.

<sup>73</sup> *Ibidem*, s. 179.

<sup>74</sup> *Ibidem*, s. 183.

charakter řeči.“<sup>75</sup> Způsob, jímž básnická řeč s obrazy pracuje, je hrou. „Pořádá je do stylových řad, vkládá do nich tajemství, takže každý obraz dává jakoby ve hře odpověď na nějakou hádanku.“<sup>76</sup> Za věrné pokračovatele považuje moderní lyrické směry, které si libují v tom, že „se úmyslně pohybují v oblasti, jež není obecně přístupná, a s oblibou zaklínají smysl do slova, zůstávají přesto naprosto věrné podstatě svého umění.“<sup>77</sup> Otázkou podle Huizingy zůstává, vzhledem k úzkému okruhu čtenářů tohoto typu literatury, zda v současné kultuře může plnit vitální funkci, která je důvodem její existence.

Souvislost s nonsensem naznačuje následující výzkum. U obyvatel Malajského souostroví sociálně agonální poezie, sice zjemněle, přesto se stále uplatňuje ve své specifické funkci jako kulturní hra. A to způsobem zpěvů za doprovodu bubínku střídajících se mužů a žen sedících proti sobě. Slavnostní zpěv zvaný *inga fuka* má pět druhů. Realizuje se formou improvizace nebo reprodukce. Formálním básnickým prostředkem je asonance. Jde o spojení teze a antiteze (otázky a odpovědi, úderu a protiúderu), opakování téhož slova či slovním obměňováním. „Poetickým momentem je ironie, nápad, narážka, slovní hříčka nebo i hra se zvukem slov, při níž je dovoleno úplně obětovat smysl. Tuto poezii je možno popsat pouze slovy z oblasti hry.“<sup>78</sup> Připravujeme si půdu pro nonsense. Uplatněny jsou zde zásady podobné těm, které (ačkoli se nejedná o agonální poezii) využívali například Christian Morgenstern v básni „Veliké Lalulá“ a Lewis Carroll v básni „Žvahlav“.

#### **2.4. Ludické aspekty nonsensu podle typologie Rogera Cailloise**

Než se budeme věnovat samotné typologii nonsensu, pokusíme se nalézt podobnosti nonsensu s principy her. Roger Caillois (1913 - 1978) rozděluje hry do čtyř základní kategorií podle převahy principu soutěže, náhody, chování „jako by“ a závratí. Pojmenovává je následovně: Agón, Alea, Mimikry, Ilinx. Uvnitř každé skupiny vládne jeden princip. Každá dále podléhá hierarchii, na jejímž jednom pólu sídlí nebrzděná fantazie, *padia*. Opačný pól se

---

<sup>75</sup> HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Vyd. 2., V edici Studie 1. Praha: Dauphin, 2000, s. 184.

<sup>76</sup> *Ibidem*, s. 184.

<sup>77</sup> *Ibidem*, s. 186.

<sup>78</sup> *Ibidem*, s. 170.

vyznačuje umírňováním anarchické povahy, sklonem k podrobování se konvencím. Tuto druhou tendenci nazývá *ludus*.

Ze základních kategorií je *agón* skupinou her, které se projevují jako soutěž. Soupeři se utkávají v zápase s uměle rovnými šancemi. Vítězí ten, který bez pomoci zvenčí prokáže svou určitou vlastnost jako nejlepší. Důležité hledisko rovnosti výchozích šancí přiřazuje této agonální hře kromě variací sportu také šachy či kulečnick. Soutěžící motivuje síla vyniknout. S daným principem se lze setkat u kulturních jevů, jako jsou soutěže, turnaje, rytířské boje, ale také v zábavných soutěžích, kde se nesoupeří tváří v tvář, například v lovu, alpinismu, luštění křížovek, šachových úlohách. Celý příběh Alenky Za zrcadlem je hrou v šachy. Pohybuje se po šachovnici, aby dospěla k cíli a stala se královnou. Kromě toho sama povaha luštění a hádání je nonsensu blízka. Nonsens tedy může být postaven na agonálním principu.

Pojem *alea* latinsky značí hru v kostky. Jedná se o protiklad ke hrám agonálním, neboť v aleatorických hrách neleží výsledek na hráči, není jím vůbec ovlivnitelný. „A tak nejde tolik o výhru nad protivníkem, nýbrž hlavně o hru vybojovanou na osudu... Štěstěna je jediný strůjce vítězství.“<sup>79</sup> Do kategorie spadá hra v kostky, ruleta, loterie apod. Příznivá náhoda pro hráče znamená příznivý osud. Na rozdíl od agonálních her nerozvíjí zde hráč žádnou dovednost. Ve své pasivitě jen vyčkává. Přítomná je naděje a risk. Princip *alea* odmítá všechny hodnoty, které byly žádoucí u principu *agón* (práci, trpělivost, zručnost, pravidelnost, trénink). Hráč aleatorických her se odevzdává úplné nemilosti nebo získává absolutní přízeň. „Princip *agón* znamená dovolávání se osobní zodpovědnosti, princip *alea* vzdání se vlastní vůle, odevzdání se osudu.“<sup>80</sup> Existují hry (domino, karetní hry), které kombinují uvedené dva principy. Hráč předvádí své dovednosti s kartami, které mu nadělil osud. Mnohé nonsensy mají aleatorický charakter. Hlavním generátorem je náhoda, například v počínání dadaistů, kteří vytvářeli básně z útržků vylosovaných z klobouku. S náhodou experimentovali také dramatikové. Absurdní divadlo, kategorie blízka nonsensu, vychází z aleatorického principu při výstavbě dramatické struktury. Diváka překvapí

---

<sup>79</sup> CAILLOIS, Roger. *Hry a lidé: maska a závrať*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, s. 37.

<sup>80</sup> *Ibidem*, s. 38.

nepředvídatelný děj, který nastává náhodou. Maximální prostor poskytují náhodě performance (př. happening).<sup>81</sup>

Obě kategorie her, sobě protikladné, spojuje jedna snaha. Jde o vytvoření rovných podmínek pro hráče, které lidský život nenabízí. *Agón* i *alea* se pokoušejí vytvořit dokonalé situace, čímž nahrazují obvyklý chaos. „Ať tak či onak, ve hře jde o to ze světa uniknout tím, že svět přejinačíme.“<sup>82</sup> Čili *agon* i *alea* poskytují únik ze světa tím, že přejinačí každodenní svět. Ať se jedná o svět, v němž Alenka soutěží ve hře v šachy, nebo Learův svět podivínů s dlouhými nosy vygenerovaný náhodou. Obě kategorie se uplatňují v literatuře nonsensu. Jinou možností, únik přeměnou sebe, skýtá třetí kategorie, nazvaná *mimikry*. Zatím hra spočívala ve vyvíjení nějaké aktivity a poddání se osudu ve fiktivních okolnostech. V *mimikrických* hrách se člověk sám stává iluzorní postavou, podle čehož se chová. Stává se někým jiným, předstírá a přesvědčuje sebe i druhé, schovává svou osobnost pod masku. Kategorie se uplatňuje jak v životě dětí (hra chlapce na piráta), tak dospělých (masky a převleky), samozřejmě v divadle. Spíše než nečinné hře aleatorické blíží se *mimikry* v aktivním počínání (rozvinutí představivosti i interpretačních schopností) hrám *agonálního* typu. *Mimikry* se uplatňují při velkých sportovních událostech. Moment, kdy se čtenář vžívá do románového hrdiny, podobá se identifikaci diváka se sportovcem. Úkolem aktéra je udržovat v divákovi iluzi fiktivního světa, princip *mimikry* se rovná neustálému vynalézání.

Nonsens v divadelním převedení se může stát hrou tohoto typu. Za příklad může sloužit Eva Tálská (nar. 1944), která v 70. – 80. letech 20. století přetavila díla tří největších klasiků nonsensové literatury do tří inscenací divadla Husa na provázku.<sup>83</sup>

*Ilinx* představuje hry, které působí závrát, „spočívají tedy v pokusu potlačit na nějakou dobu stabilitu vnímání a vnutit jasnému lidskému vědomí určitý druh slast působícího zmatku. V těchto případech jde vždy o to, aby se hráč oddal určité křeči, transu nebo omámení, které mají schopnost se suverénní rychlostí vytlačit realitu.“<sup>84</sup> Panický a hypnotický stav se různými tělesnými praktikami pokouší navodit akrobaté. Patří sem veškeré pouťové atrakce, mnohé tance, extrémně rychlá jízda, box, gladiátorské hry. Hry

<sup>81</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 180.

<sup>82</sup> *Ibidem*, s. 40.

<sup>83</sup> TÁLSKÁ, Eva. K nonsensu. In: *Eva Tálská, aneb, Se mnou smrt a kůň*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2009, s. 207-209.

<sup>84</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 40.



působící závrať se projevují zmatením organismu, způsobí chvilkovou paniku smyslů, utrpený šok promění ve slast nejen u aktéra, ale i u přihlížejících. Existuje i závrať v rovině morální, která souvisí s uvolněním normálně potlačeného sklonu k rozkladu řádu, destrukci. Nonsense se, ačkoli se tak může jevit, nepohybuje v říši naprostého chaosu. Závrať způsobená nedostatkem významů a totálními nesmysly? Je možné něco podobného vyzorovat v Alence. Zajímavý je dopad nonsensu na diváka. Prožitek katarze lze přirovnat „k propadání do nekonečných oblastí snu a fantazie, nebo k tomu, že ... postupně propadáme potěšení.“<sup>85</sup>

Uvedené principy podléhají kombinacím s hrami ludickými (konvencionálními) a paidickými (spontánními, anarchickými). K nonsensu se pojí touha mystifikovat a provokovat. Z potřeby této hry paidické vzniklo jistě dada pohrávající si s destrukcí řádu. Ale ne vždy jde jen o tento aspekt improvizace. Přidáním si pravidel, například slova básně podřídít zákonům rýmu, si autor klade dobrovolné těžkosti, nonsense nabývá ludického charakteru hry.

---

<sup>85</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 180.

### 3. Komická stránka nonsensu

#### 3.1. Komedie

Aristotelés (384 - 322 př. n. l.) v *Poetice* rozlišuje básnické druhy na ty, které něco zobrazují a na ty, které nikoliv.<sup>86</sup> Zobrazující básnictví dělí na výpravné a dramatické. Dramatické básnictví zahrnuje tragédii a komedii.

O komedii zanechal starověk pouze roztroušené poznámky, žádný teoreticky ucelený spis. O existenci druhého dílu Aristotelovy *Poetiky* věnované výkladu komedie se vedou spory. Aristotelův předchůdce Platón zavrhoval básnictví (i komedii i tragédii) z hlediska mravnosti a špatného dopadu na výchovu. Shledával napodobování chybných duševních stavů za nebezpečné pro diváka i samotného napodobitele z důvodu snadného navyknutí k nemravnému chování. Styk s tragédií podle něj může způsobit změkčilost člověka dále neschopného snášet žal, komedie v člověku probouzí nevídané šprýmařské sklony.<sup>87</sup> Myšlenka rozštěpení dramatického básnictví na komedii a tragédii, patrná již u Platóna, se u Aristotela pohybuje na poli etickém. „Lepšími a horšími lidmi nemyslel tak lidi šlechetné a nešlechetné, jako spíše řádné a sprosté. Mezi řeckou tragédií, čerpanou z mythu, a komedií, čerpanou většinou z denního života, byl takový rozdíl. Přesto rozhodující, základní je rozdíl estetický: vážnost a směšnost.“<sup>88</sup>

Všechny druhy umění považuje Aristoteles za umění napodobovací, rozdíl mezi nimi činí co, jak a čím napodobují. V dramatickém umění jde o zobrazení lidského jednání. Dobří či špatní lidé mohou být zobrazeni jako lepší, anebo horší. Ve výběru tkví jeden z rozdílů mezi tragédií a komedií. Zatímco tragédie je zobrazením lidí lepších,<sup>89</sup> autor komedie vybírá k zobrazení lidi horší, ale ne zcela špatné. „...ne však ve všech jejich špatných stránkách, nýbrž jen v těch, které vzbuzují smích. Směšné je přece částí ošklivého: směšnost je totiž

---

<sup>86</sup> Básnictví dějepisné a didaktické.

<sup>87</sup> SVOBODA, Karel. Starověká estetika komedie, In: Listy filologické. Roč. 50, Praha: Jednota českých filologů, 1923, s. 65.

<sup>88</sup> *Ibidem*, s. 67.

<sup>89</sup> V dobré tragédii upadne řádný člověk poměrně malou chybou ze štěstí do neštěstí, to budí strach a soucit.

jakási chyba a ohyzdnost, která však nezpůsobuje ani bolest, ani škodu, jako například směšná maska je něco ošklivého a pokrouceného, aniž působí bolest.“<sup>90</sup>

Podle Aristotela se komedie vyvinula z jambického básnictví, v této útočné poezii šlo o jmenovité napadání určitých osob. Pravá jména jsou v tragédii zaměněna za vymyšlená, což podporuje Aristotelovu myšlenku, že tragédie zobrazuje pravděpodobný děj, který je idealizován a stylizován - na rozdíl od dějepiscectví popisujícího skutečnost.<sup>91</sup> V protikladu k dějepiscectví se tedy básnictví zaměřuje na zobrazení obecného.<sup>92</sup> U komedie se to jeví zjevněji, neboť její autoři volí nahodilá jména, čímž je zamezena možnost útoku na nějakou konkrétní osobu.<sup>93</sup> „Komedie se liší od posměšné hry, protože v té se nezahaleně předvádějí špatné vlastnosti určitých lidí, kdežto v oné se pracuje jen s náznaky. Komik se snaží předvést chyby duše i těla.“<sup>94</sup>

Tragédie i komedie se skládají z totožných šesti složek. V případě komedie považuje Aristoteles za nejdůležitější složky zpěv, na směšném jednání založený děj a mluvu. Autor komedií má použít všední a lidový jazyk, včetně nářečních zvláštností. Zmíněné tři složky nalézáme v komediích nutně; povahokresbu, myšlenkovou stránku a výpravu ne nezbytně.

Aristoteles připisuje dramatickému umění katarzní účinky. Aby k nim došlo, musí být zachována v tragédii míra strachu,<sup>95</sup> v komedii míra směšného. V komedii jednající postavy předvádějí směšný děj. Očištění od takových pocitů se dosahuje radostí a smíchem.<sup>96</sup> Směšnost v komedii má dva zdroje, mluvu a události. V mluvě nachází sedm způsobů vzniku směšného. Jedná se o stejnojmennost,<sup>97</sup> souznačnost,<sup>98</sup> mnohomluvnost, použití odvozených slov,<sup>99</sup> parodie, metafor, a dále lze směšnosti dosáhnout tvarem slovního vyjádření.

---

<sup>90</sup> ARISTOTELÉS, *Poetika: řecko-česky*. Přel. Milan Mráz. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2008, s. 57.

<sup>91</sup> SVOBODA, Karel. Starověká aesthetika komoedie, In: *Listy filologické*. Roč. 50, Praha: Jednota českých filologů, 1923, s. 68.

<sup>92</sup> Obecným Aristoteles míní to, co člověk určitých vlastností pravděpodobně nebo nutně říká či dělá.

<sup>93</sup> Autoři tragédií se přidržují již daných, známých jmen, z důvodu přesvědčivosti.

<sup>94</sup> ARISTOTELÉS, O komedii. In *Poetika: řecko-česky*. Přel. Milan Mráz. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2008, s. 137.

<sup>95</sup> Tragédie vzbuzuje v divákovi soucit a hrůzu, čímž dojde k odstranění či zmenšení úzkostných pocitů na únosnou míru.

<sup>96</sup> *Ibidem*, s. 133.

<sup>97</sup> Neboli homonymie, souzvučnost.

<sup>98</sup> Synonymum.

<sup>99</sup> Patří sem zkrácení či zdrobnění slova, přidání cizí části, jiné pozměnění.

Směšnost vyvolaná událostí vzniká z klamu či přizpůsobením. Přizpůsobit se může horší k lepšímu nebo naopak. Aristoteles nachází další zdroje, jež směšnost může mít: „líčení něčeho, co je nemožné,<sup>100</sup> předvedení něčeho, co je možné, ale vůbec to nesouvisí s danými událostmi; líčení něčeho neočekávaného; zlehčování povah; předvádění obhroublých tanců; špatná volba, tj. když někdo má možnost si vybrat, přejde to nejlepší a zvolí si to nejhorší; chybné myšlení, tj. když je roztěkané a postrádá souvislosti.“<sup>101</sup>

Aristotelovi se podařilo odhalit téměř všechny prameny komického účinku. Kromě nedorozumění a omylu, lze nalézt většinu komických výjevů ve starých i nových komediích.<sup>102</sup> A také v literatuře nonsensu. Některé, zejména komické účinky z mluvy, odhalily kapitoly o klasicích nonsensové literatury.

### **3.2. Komično**

Komično nelze redukovat pouze na komediální žánr. Fenomén komična můžeme nahlížet z mnoha úhlů a zkoumat v různých oblastech. Z pohledu antropologie odpovídá „...instinktivní lidské potřebě hry, žertu a smíchu, lidské schopnosti vnímat neobvyklé a směšné stránky fyzické a společenské reality.“<sup>103</sup> Komično je estetická kategorie zaměřující se na vyjadřování situací, které vyvolávají smích. Principy komična se projevují v několika dimenzích. Každodenní život funguje na směřování k praktickým cílům. Komické jednání je takové, které se mine účinkem.

Immanuel Kant (1724 - 1804) v *Kritice soudnosti* (1790) přemítá, jak se rozlišuje to, „co se líbí pouze v posuzování“ a to, co „těší (co se líbí při vjemu)“. Kromě potěšení z dobrého tělesného stavu a praktického zalíbení, těší hra počitků, za níž nestojí žádný úmysl. Ono potěšení, které se může vystupňovat až do afektu, zvyšuje pocit zdraví, a to nezávisle na tom, zda přineslo zalíbení. Z her počitků vylučuje hazardní hry, jakožto hry nekrásné.

---

<sup>100</sup> Tyto prvky jsou na rozdíl od tragédie v komedii vítány.

<sup>101</sup> ARISTOTELÉS, O komedii. In *Poetika: řecko-česky*. Přel. Milan Mráz. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2008, s. 135.

<sup>102</sup> SVOBODA, Karel. Starověká aesthetika komoedie, In: *Listy filologické*. Roč. 50, Praha: Jednota českých filologů, 1923, s. 71.

<sup>103</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 230.

Hudbu a „látku k smíchu“ považuje za druhy her s estetickými představami, které způsobují oživení v tělesné rovině, přestože byly probuzeny idejemi mysli.<sup>104</sup>

Žert, patřící k uměním příjemným spíše než ke krásným, vyvolá hru myšlenek. Rozvažování při této činnosti nenachází to, co předpokládalo, dochází k povolení. Účinek v těle se projeví „kmity orgánů, které zvyšují vytvářením jejich rovnováhy a mají blahodárný vliv na zdraví.“<sup>105</sup> K vyvolání smíchu je potřeba vyloučit přemýšlení. „Ve všem, co má vzbudit živý otrásající smích, má být něco nesmyslného (v čem tedy rozvažování nemůže o sobě najít žádné zalíbení).“<sup>106</sup> Potěšení ze smíchu se vystupňuje k rovině afektové: „Smích je afekt z náhlé proměny napjatého očekávání v nic.“<sup>107</sup> Zklamání očekávání, jakožto hra představ, těší navozením rovnováhy životních sil. Tragický příběh zakončený pointou, ve které nešťastníkovi zešediví paruka, nás podle Kanta rozesmává a těší z toho důvodu, že si s naší představou pohráváme, „... protože si s naší mýlkou v předmětu, ... spíše vysledovanou ideou ještě nějakou dobu pohazujeme jako s míčem...“<sup>108</sup>

Henri Bergson (1859 - 1941) nachází zdroj komična ve vnímání určitých mechanismů přítomných v lidském jednání. Z pohledu psychologického vyvolává komický efekt osvobozující pocit duševního uvolnění. Více v následující kapitole. Dimenzi psychologickou reprezentuje také Sigmund Freud (1856 - 1939). Ten vysvětluje komično převahou pozorovatele. Je jakousi prémie z pocitu nadřazenosti nad tím, koho postihuje. Freud popisuje řadu znaků v postoji diváka, který přihlíží komické situaci:

„Pocit morální převahy, vnímání nedostatku u druhého, uvědomění neočekávaného či nemístného prvku, vytvoření odstupů od události a objevení její neobvyklosti atd. Tím, že na někoho pohlížíme se sympatiemi – a tak si s uspokojením uvědomujeme vlastní převahu – se ve vztahu ke komičnu ocitáme na půl cesty mezi úplným ztotožněním a nepřekonatelným odstupem.“<sup>109</sup>

Smích může být probuzen také komičností z reality. Spontánní situace vyvolávají smích surového sebeobraného charakteru. Takový smích se liší od smíchu z komičnosti v umění.

<sup>104</sup> KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1975, s. 141.

<sup>105</sup> *Ibidem*, s. 141.

<sup>106</sup> *Ibidem*, s. 142.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> *Ibidem*, s. 143.

<sup>109</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 231.

Rozdíl tkví v záměrnosti daného komického jevu. Za komické může být považováno pouze to, co vzniklo s určitým estetickým záměrem.<sup>110</sup>

Vladimír Borecký (1941 - 2009) používá pojmu komična jako obecnějšího rodového pojmu, pod něž spadají jeho formy: naivita, ironie, humor, absurdita. Současně pozoruje tendenci odvracející se od srdečnějšího humoru k absurditě.<sup>111</sup>

### **3.3. Mechanismy smíchu**

#### **3.3.1. Smíchem proti mechanismům**

Teorií komična a mechanismy smíchu se ve spise *Smích (Le Rire)* zabývá Henri Bergson. Provádí analýzy humoristické a satirické literatury, jako například Cervantesova Dona Quijota, jeho zájem směřuje také k divadlu, zjm. k Moliérovým hrám. Existenci komična nejprve omezuje na oblast lidské sféry. Smích bují v prostředí lhostejném, soucit či náklonnost jsou jeho nepřáteli. „Komično ... v zájmu uplatnění svého účinku vyžaduje něco jako momentální necitlivost srdce. Obrací se k čirému rozumu.“<sup>112</sup> Smích je záležitostí skupiny, společnosti. Bergson hovoří o dvou silách, které jsou v životě přítomny a společností vyžadovány a vzájemně se doplňují: napětí a pružnost. „Každá tuhost charakteru, ducha, dokonce i těla bude společnosti podezřelá, neboť je známkou usínající činnosti....“<sup>113</sup> Bergson chápe smích jako *společenské gesto*,<sup>114</sup> které zaručuje zdravé společenské ovzduší. Potlačení krajností udržuje bdělý stav a vzpružuje mechanickou tuhost, jíž se společnost vyznačuje. Komično se rodí právě ze strnulosti, tuhosti a nehybnosti, kterou smích trestá. Úrodnou půdou komična je automatismus, mechaničnost, schematičnost. Bergson uvádí, že komicky působí strnulost něčeho, co je ve své podstatě spontánní, živé, pružné a dynamické.

---

<sup>110</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 232.

<sup>111</sup> BORECKÝ, Vladimír. *Odvrácená tvář humoru: (ke komice absurdity)*. Liberec: Dauphin, 1996, s. 9.

<sup>112</sup> BERGSON, Henri. *Smích*. 1. vyd. Praha: Naše vojsko, 1993, s. 17.

<sup>113</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>114</sup> *Ibidem*, s. 22.

Bude to člověk provádějící svou činnost bezmyšlenkovitě. Smích nevyvolá stroj, ale v podstatě člověk, který se jako stroj chová.

Situace ve vaudevillech poskytují Bergsonovi výživný materiál pro zkoumání situační slovní komiky. Představuje typy komických situací, které nabízejí iluzi života a viditelného pocitu mechanického ovládnání. „Čertík na pérku“ je jeden z obvyklých postupů klasické komedie, jde o opakování. Smích, uchopený jako sociální gesto, zvýrazňuje a vypořádává se s roztržitostí lidského života. Napravuje nedokonalost jednotlivce i kolektivu. „A kdyby lidé byli pozorní vůči životu, nikdy by nedošlo k působení pružiny a nitek.“<sup>115</sup>

### ***3.3.2. Komika situační a jazyková***

I když pro většinu komických efektů je zapotřebí jazyka, Bergson kromě situační komiky cítí potřebu vytvořit kategorii pro komiku slov. Za první, komika, která se jazykem vyjadřuje, je přeložitelná do jiných jazyků. Jazyk zde předvádí roztržitost lidí či událostí. Za druhé, komika, kterou jazyk vytváří, je nepřeložitelná, vychází z jazyka samého, zvýrazňuje jeho roztržitost.<sup>116</sup> Bergson zjišťuje, zda zákony komiky platí i v komice jazyka. Roztržitost způsobenou mechanicitou zde na půdě jazyka nachází. Aby byla komická věta sama o sobě, musí být pronesena automaticky a potřebuje něco navíc – nesmysl. „Komické slovo získáme tehdy, vložíme-li absurdní myšlenku do formy vžitě fráze.“<sup>117</sup> Absurdita sama není příčinou komična, ale je prostředkem, jak ho dosáhnout. Mnoho slov můžeme chápat v doslovném (fyzický význam) nebo přeneseném smyslu (morální význam). Zdrojem komiky pak mohou být situace, kdy přenesený smysl je vyložen doslovně, kdy se soustředíme na hmotnou stránku metafory. Situace se mohou stát komickými opakováním, inverzí či vzájemným propojením. Tyto principy platí i v jazyce.<sup>118</sup>

---

<sup>115</sup> BERGSON, Henri. *Smích*. 1. vyd. Praha: Naše vojsko, 1993, s. 46.

<sup>116</sup> *Ibidem*, s. 52.

<sup>117</sup> *Ibidem*, s. 55.

<sup>118</sup> *Ibidem*, s. 56.

### 3.3.3. Komika charakterová

Komedie je výjimečná svým zaměřením na typovost. Nezajímá ji individuální charakter, radosti ani bolesti, které nás přinutí s daným charakterem sympatizovat a soucítit. „Komedie začíná právě tam, kde nás cizí osoba přestává dojímat. A začíná tím, co lze nazvat ztuhnutím vůči společenskému životu.“<sup>119</sup> Zatímco tragédie, čím je vznešenější, tím se vzdaluje životu, básník skutečnost podřizuje svému záměru dosáhnout co nejčistšího tragična. Naopak komedie se blíží skutečnému životu daleko víc než tragédie. „Ve skutečném životě jsou scény, jež jsou tak blízké ušlechtilé komedii, že by se daly přenést na jeviště, aniž bychom změnili jediné slovo.“<sup>120</sup> Na jevišti i v životě bude mít komika stejné charakterové prvky (chyby, strnulost). Podmínky smíchu jsou tedy společenská postava, necitelnost diváka a automatismus.<sup>121</sup> Komedie pracuje s postavou jako typem. Komická je podobnost osobností, na které narážíme ve svých životech s tímto typem. Komedie je jediným uměleckým druhem, jehož zájmem je obecné. „Vykreslit charakter, tj. obecné typy, to je předmětem hodnotné komedie.“<sup>122</sup> Podle Bergsona pracuje přímo s mechanickým, automatickým, plní tak razantněji úkol veškerého umění: pohlédnout na věci samé a nikoli jen na symboly obecnosti, které byly konvenčně a společensky přijaty a zastírají skutečnost. Strhnutí zažitých „nálepek“ způsobí ozvláštňení. Komedii však Bergson staví na pomezí mezi uměním a životem. „... komedie tvoří střed mezi uměním a životem. Není nezaujatá jako čisté umění. Vzbuzuje smích, přijímá společenský život jako přirozené prostředí. Sleduje sama jeden z impulsů společenského života. A v tomto bodu se obrací zády k umění, které znamená odklon od společnosti a návrat k prosté přírodě.“<sup>123</sup>

Komično, zahrnuje-li absurditu, nese s sebou i prvek směšného. Absurdita v komičnu je determinovaná. Komično sama nevytváří, ale je z ní odvozováno. Zdravý rozum vyhledává myšlenky v naší paměti, aby jimi mohl popsat předměty, na které narážíme kolem sebe. Bergson vysvětluje opačný postup Dona Quijota, tedy má nejprve myšlenku obra, a tu poté zhmotní ve větrných mlýnech. Působí komicky, absurdně. „... realita se tedy tentokrát musí

---

<sup>119</sup> BERGSON, Henri. *Smích*. 1. vyd. Praha: Naše vojsko, 1993, s. 64.

<sup>120</sup> *Ibidem*.

<sup>121</sup> *Ibidem*, s. 68.

<sup>122</sup> *Ibidem*, s. 69.

<sup>123</sup> *Ibidem*, s. 76.



sklonit před obrazností a je tu jen proto, aby ji ztělesnila.“<sup>124</sup> Tato zvláštní logika řídící absurditu není záležitostí jen Dona Quijota. Ztuhlost ducha, který místo, aby myšlení řídil podle věcí, přizpůsobuje věci své myšlence, má svou paralelu. Nemoci šílenství Bergson zamítá, neboť divák zaplaven soucitem se nemůže smát. Hledá směšné šílenství, které by bylo v souladu se zdravým rozumem. „Existuje tedy normální stav ducha, který se podobá šílenství, v němž se setkáme se stejnou asociací představ jako u pomatenosti, se stejně jednoduchou logikou jako u utkvělé myšlenky. To je stav snu. ... Komická absurdita má stejnou povahu jako absurdita snů.“<sup>125</sup> Ve snu se setkáváme s myšlenkami, které bychom v bdělém stavu zamítli jako nepravdy, ale snící mysl oklamat dokážou. Jejich „logika“ dává člověku odpočinout od práce rozumu. Cesta k absurdnu znamená neustálé ústupky rozumu dalším bizarnostem. Snící člověk se bude blížit pocitu alkoholika, který „příjemně sklouzne do stavu, v němž už nebude na ničem záležet – ani na logice, ani na konvencích.“<sup>126</sup> V případě komiky absurdity se nejedná ani tak o smích, jako o korekční činitel. Přináší sebou uvolnění.

„Když komická postava automaticky sleduje svou myšlenku, myslí, mluví a jedná jako ve snu. Sen je však uvolnění. Zůstat ve styku s věcmi a lidmi, vidět jen to, co je, a myslet jen na to, co spolu souvisí, to vyžaduje nepřetržité úsilí rozumového napětí. Zdravý rozum je toto úsilí samo. Je to práce. Ale odpoutat se od věcí, vidět navíc ještě obrazy, skoncovat s logikou a dokonce kombinovat myšlenky, to je jednoduše hra nebo raději lenivost. Komická absurdita v nás vzbuzuje dojem hry myšlenek. Náš první pohyb je zúčastnit se této hry, což nám poskytne odpočinek z myšlenkové únavy.“<sup>127</sup> Stejný blahodárny účinek sledujeme u nonsensu neboli, jak dále uvidíme v kapitolách o Olegu Susovi, u absurdity případkové.

---

<sup>124</sup> BERGSON, Henri. *Smích*. 1. vyd. Praha: Naše vojsko, 1993, s. 82.

<sup>125</sup> *Ibidem*.

<sup>126</sup> *Ibidem*, s. 84.

<sup>127</sup> *Ibidem*, s. 85.

### 3.4. *Gag jako metafora*

Nonsens bývá připodobňován s groteskou. S jakými postupy pracuje filmová groteska, zkoumá Václav Havel (1936 - 2011) v *Anatomii gagu*. Gag zde představuje jako zvláštní druh metafory.

„Když honí strážník Friga, není to gag. Když stojí strážník a Frigo na přechodu a čekají, až bude volno, také to není gag. Když ale honí strážník Friga, Frigo přiběhne na přechod, zastaví se, strážník se zastaví půl kroku za ním, oba klidně čekají, a jakmile dostanou od dopravního strážníka pokyn, honička divoce pokračuje, je to gag.“<sup>128</sup>

Havel při zkoumání gagu ve filmové grotesce zjišťuje, že jej tvoří nejméně dvě fáze. Zvláště, každá sama o sobě se nemusí jevit komicky ani absurdně. Pocit absurdity a smích probudí v okamžiku jejich setkání. „Frigo a strážník nejprve utíkají, a teprve potom se zastaví na křižovatce. Druhá fáze (čekání na křižovatce) ozvláštňuje první fázi (honička). (Uplatňuje se tu ovšem i vazba obrácená: honička ozvláštňuje konvenci dopravní kázně.).“<sup>129</sup> Pracuje s metodou ozvláštění Viktora Borisoviče Šklovského. Gag považuje za jistý zvláštní případ ozvláštění. Skrze ozvláštění v něm vzniká absurdita.

„První fáze exponuje situaci gagu; je dána; nevstupuje do gagu zvenčí, ale ‚čeká‘ na své ozvláštění, jehož se pak stává objektem; je pasivní a přejímá na sebe absurditu vnesenou do gagu druhou fází. Svým ozvláštěním a znesmyslněním dává gagu rezonanci; v odkrytí její absurdity je vlastní významové jádro gagu. Druhá fáze ozvláštňuje první fázi a odkrývá tím její absurditu, je tedy ‚subjektem‘ ozvláštění; je aktivní silou, která do gagu přináší absurditu; to, co před jejím příchodem mělo smysl, obrací v nesmysl, danou situaci dementuje, převrací a neguje. Tyto fáze – jak zřejmo – nejsou vzájemně zaměnitelné. (Realizuje se tu dialektický princip: teze – první fáze na počátku, antiteze – vstup druhé fáze do hry, syntéza – ozvláštění první fáze druhou.)“<sup>130</sup>

---

<sup>128</sup> HAVEL, Václav. Anatomie gagu. In: *Protokoly: Zahradní slavnost; O dialektické metafysice; Antikódy; Anatomie gagu; Vyrozumění*, s. 125.

<sup>129</sup> *Ibidem*, s. 127.

<sup>130</sup> *Ibidem*, s. 127-128.

Skutečnost sama není absurdní, je mimo smysl i absurditu. „Smysl dostává cokoliv teprve v okamžiku, kdy jej do toho člověk vloží, a absurdním se cokoliv stává, teprve až tomu člověk odejme smysl, který do toho nejdříve vložil.“<sup>131</sup> Smysl jevů je určován lidským kontextem, jehož ztrátou se jevy stávají absurdními. Skutečnost není to, co je chybné, ale její kontext. Ačkoli ozvláštňování a znesmyslnění probíhá vytržením jevu z kontextu, právě tento kontext je nakonec ozvláštňován a znesmyslněn. Skutečnost se před ozvláštňováním nejeví jako absurdní z toho důvodu, že smysl, který vnímáme, je již bývalý, zdání smyslu zachovává setrvačnost, automatismus. „Vlastním předmětem ozvláštňování je tedy v poslední instanci automatismus skutečnosti.“<sup>132</sup> Gag ozvláštňuje automatismus tak, že ho poruší.

Automatismus v gagu je ozvláštňován druhým automatismem. „Gag ozvláštňuje obecně známý automatismus vpádem věrně autentického obrazu jiného obecně známého automatismu.“<sup>133</sup> Vpád je tvořen jiným automatismem, jinou konvencí, nejde o vniknutí něčeho fantastického, vymyšleného, nesmyslného. Z jedné konvence se přeskočí do druhé. Svou roli sehrává jejich vzájemná izolovanost. Přesto jejich vazba má jistou logiku. „Gag není nesmysl ani nelogičnost, ale znesmyslnění jedné logiky druhou logikou; jeho překvapivost nepramení z exponování neznámého, ale z nečekaného pohledu na známé; nepopírá realitu, ale domýšlí ji; není v rozporu s konvencemi, ale opírá se o ně a pracuje s nimi.“<sup>134</sup>

Co do obsahové odlišnosti obou automatismů, které do gagu vstupují, první ozvláštňovaný má odlidšťující charakter, druhý zlidšťující, „gag probouzí zážitek absurdity tím, že ozvláštňuje (jako absurdní vyjevuje) takovou skutečnost, v níž je člověk nějakým způsobem společensky („objektivně“) odcizen sobě samému, aniž by si to přitom plně uvědomoval.“<sup>135</sup> Člověk se stále vyvíjí a podle toho také skutečnosti přisuzuje stále nový smysl, vytvářením nových kontextů se neustále automatizují kontexty staré, již samoúčelné, absurdní. „Ozvláštňováním všech těchto ‚mrtvých‘ automatismů, cílevědomým znesmyslněním všeho zdánlivě smysluplného, identifikací své vlastní – automatismy vyvolané – nepřiměřenosti, – tím vším se brání člověk svému odcizení, dobývá si vždy znovu vlastní

---

<sup>131</sup> HAVEL, Václav. Anatomie gagu. In: *Protokoly: Zahradní slavnost; O dialektické metafysice; Antikódy; Anatomie gagu; Vyrozumění*, s. 128.

<sup>132</sup> *Ibidem*, s. 129.

<sup>133</sup> *Ibidem*, s. 131.

<sup>134</sup> *Ibidem*, s. 132.

<sup>135</sup> *Ibidem*, s. 138.

autenticitu, vrací se k sobě samému, ke své přirozenosti a podstatě.“<sup>136</sup> Havel pokládá absurdní umění a humor za přirozenou obrannou reakci člověka naší složité doby určované rychlostí technického vývoje, rozkladem duchovních hodnot dob minulých... „Smysl pro absurditu, schopnost ozvláštnění, absurdní humor – to jsou pravděpodobně cesty, jimiž dosahuje současný člověk katarze, to je možná jediný způsob jeho „očistění“, který je adekvátní světu, v němž žije.“<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> HAVEL, Václav. Anatomie gagu. In: *Protokoly: Zahradní slavnost; O dialektické metafysice; Antikódy; Anatomie gagu; Vyrozumění*, s. 138.

<sup>137</sup> *Ibidem*, s. 139.

## 4. Nonsens v pojetí Olega Suse

### 4.1. Bezpředmětná jazyková komika

Záměrem Olega Suse (1924 - 1982) nebylo vytvořit komplexní, akademicky systematickou teorii smíchu a jazykového komična. Zaměřoval se na zkoumání problémů jednotlivých, jež ho vybízely svou naléhavou aktuálností. „Lze tedy říct, že sledoval především cíle kulturně politické: šlo mu o uvolnění prostoru pro novou satirickou a humoristickou tvorbu, která by nebyla krátkodechá, bezzubá a umělecky druhořadá, poplatná konvencím, nýbrž široce obzíravá, měla filozofický základ a při vší ostrosti nepostrádala básnickosti.“<sup>138</sup> Jediná kniha vydaná za jeho života *Metamorfózy smíchu a vzteku* vznikla vybráním nejdůležitějších statí z úvah, recenzí a glos psaných pro *Host do domu*. Sestavil ji roku 1963. Dva roky poté, r. 1965, se dočkala rozšířeného vydání. Zájem a zaměření na specifickou oblast literární tvorby, jakou je komično, nepovažuje Pavel Pešta za náhodné. „Satirická verva byla součástí jeho osobnosti a projevovala se sklonem k ironii a sarkasmu v jeho statích, glosách a zvláště v polemikách.“<sup>139</sup> Teoreticky se Sus opíral o své znalosti děl o smíchu od J. Paula, F. T. Vischera, H. Bergsona, B. Croceho, S. Freuda, J. Boreva aj. V mnohém se projevil průkopnický. Například zařadil do estetického zkoumání detektivku a šlágr, tedy žánry do té doby v souvislosti s komičnem a dosahováním satirického účinku nezkoumané.<sup>140</sup>

V kategorii komična zaměřuje svůj zájem na komično jazykové. Rozdělení na tzv. *věcné* a *slovní* spočívá v tom, že věcná komika (komika věcí) je ta, kde významy slovního útvaru vzbuzujícího smích a pocit komičnosti míří k věcem (procesu, ději, situaci nebo stavu), které jsou samy komické. Slovní komika vyžaduje zaměření intence mluvčího a vnímatele na vlastní

---

<sup>138</sup> PEŠTA, Pavel. Podněty O. Suse teorii i praxi satiry. In *Oleg Sus redivivus: konference o novodobé estetice a o jednom jejím významném představiteli, pořádaná k 10. výročí úmrtí ... na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity ve dnech 19. a 20. listopadu 1992*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1994, s. 72.

<sup>139</sup> *Ibidem*, s. 71.

<sup>140</sup> *Ibidem*, s. 74.

slovní výraz a jeho vnitřní komiku. Jedná se tedy přímo o komiku jazyka. Susův zájem se omezuje na druhou oblast, tedy na „čisté“ nebo tzv. „bezpředmětné“ komično jazyka a z jazyka. Byl přesvědčen, že smích vzešlý z tohoto druhu komična není prázdný a nepotřebný ani nezajímavý. Nachází v historii moderní evropské literatury místo, kde byla „čistá“ jazyková komika vysoce ceněna. O dadaismu bude řeč v následující kapitole.

Z hlediska objektivního literárního estetika se Sus zabývá prvotně vlastním předmětem – slovesným komičnem. Jen druhotně přihlíží k psychologickým, fyziologickým, filozofickým a jiným předpokladům a důsledkům komična. Hledá tak odpovědi na otázky: působí-li jisté výrazy komicky, jaká je jejich struktura (jak jsou sestrojeny) a kde je jazykový původ jejich komičnosti? Zaměřením na komiku jazyka a ne věcí vyvolává další otázku po způsobu realizace základních vlastností komična obecně a dále jazykového komična. Bez snahy podat definitivní řešení dotýká se obecně komična a konkrétně výstavby jazykového komična „bezpředmětného“ typu.

„Bezpředmětná“ nebo také „čirá“ či „čistá“ jazyková komika odhaluje estetickou funkci jazyka. „V čiré jazykové komice se totiž svérázným způsobem realizuje jedno z původních posláních estetické funkce vůbec, totiž upoutávat co největší pozornost k materiálu, tedy k tomu, co jí nese. V našem případě je tímto materiálem jazyková struktura.“<sup>141</sup>

Susův pojem „bezprostřednost“ nelze brát doslovně, on sám na něm netrvá, avšak důsledně vysvětluje jeho schopnost postihnout specifickou kvalitu „čisté“ jazykové komiky. Pojmem „bezprostřední“ je zde spíše naznačeno značné utlumení komiky věcné, vnější tematičnosti, díky čemuž do popředí vystupuje jazyk sám. „Jazyk se tu neproměňuje jen v prostředníka, jenž nám dopomáhá ke smíchu z věcí a dějů, nýbrž sám strhuje na sebe pozornost a sám vzbuzuje smích.“<sup>142</sup> V „bezpředmětné“ komice se tedy stává *předmětem* jazyk. Pouhé označení jazyková komika není dostatečné, neboť ta představuje obecnější kategorii, tzv. bezpředmětná slovní komika pak tvoří její složku, „... ‚bezpředmětná‘ komika vyrůstá nepochybně z komiky jazykové vůbec, ale má se k ní jako maximální výchylka k průměru, jako extrém k normě: Jde totiž do důsledků, povyšuje běžný slovní vtíp na druhou

---

<sup>141</sup> SUS, Oleg. *Metamorfózy smíchu a vzteku*. 2. rozš. vyd. Brno: Blok, 1965, s. 16.

<sup>142</sup> *Ibidem*, s. 17.

a na třetí, rozvíjí jej a násobí, nebojí se absurdností a nonsensů.<sup>143</sup> Sus obrazně přirovnává jazyk bezpředmětné jazykové komiky k „nadjazyku“ (termín moderní logiky), který však stále zůstává nějakým způsobem součástí běžného jazyka, ze kterého si „utahuje“. „Komický ‚metajazyk‘, ‚nadjazyk‘ nám tedy objevuje v první řadě novou říši komičnosti, ne předmětů mimojazykových, ale vlastních jazykových ‚věcí‘.“<sup>144</sup>

Vnitřní vztah ke skutečnosti v bezpředmětném typu slovní komiky existuje, i když ne úplně viditelně: „Může být oslaben, potlačen, zašifrován, několikanásobně zprostředkován a předestilován, jindy jej lze rekonstruovat teprve ze širšího kontextu, do něhož je sám útvar bezpředmětné jazykové komiky zasazen.“<sup>145</sup> Nejedná se tedy o oblast absolutně nezávislou a s ničím nesouvisející.

Za jeden z principů komiky považuje Sus, v souladu s výzkumem Bergsonovým, odhalování skrytých automatismů v lidských životech. Mechanizuje se i jazyk, ačkoli jazykové znaky nejsou bytostně nehybné. Kdyby byly, rovnal by se jazyk pouhé sbírce nálepek. Sémantické hodnoty nabývá každý znak v konkrétním kontextu.<sup>146</sup> Sus poukazuje na komický účinek těžící ze znakových (sémiologických) vlastností jazyka. „Stačí si vzít způsob skladby slovního *znaku*; slova jsou složena z hlásek – na papíře jde ovšem o sled písmen – a to z jistého jejich počtu. Nuže, nekladme si hranice a přidávejme hlásky další a další.“<sup>147</sup> Což může vést k vynalézání nových znaků napodobujících normální jazyk, viz například Morgensternovo „Veliké Lalulá“.

„Slovotvorba se pak může proměnit v celý umělý, ‚zaumný‘ jazyk, jemuž dá autor tvářnost podvodníka, napodobující běžný jazykový systém, ale zcela jinak, abnormálně, přičemž napodobení soužije se směšnou nesmyslností uměleckého výtvoru. Využívá se tu na jedné straně tzv. konvenčnosti jazykového znaku (jeho zvuková podoba totiž nijak kauzálně nesouvisí s předměty znakem označenými) a na druhé straně našeho návyku podstrkovat smysl znakovým konfiguracím.“<sup>148</sup>

---

<sup>143</sup> SUS, Oleg. *Metamorfózy smíchu a vzteku*. 2. rozš. vyd. Brno: Blok, 1965, s. 17.

<sup>144</sup> *Ibidem*, s. 18.

<sup>145</sup> *Ibidem*.

<sup>146</sup> *Ibidem*, s. 33.

<sup>147</sup> *Ibidem*, s. 22.

<sup>148</sup> *Ibidem*, s. 23.

Proto neexistující slova vyvolají překvapení a smích, neboť jsme běžně zaměřeni hledat za nimi významy, a pak také celkový smysl. „Domníváme se, že básni ‚rozumíme‘, a zatím jde jen o flatus vocis, o pseudoznaky, na něž jsme byli doslova vypuštěni a na nichž se naše energie, chystající se k ‚chápání‘ verše, rozpouští v úsměvu.“<sup>149</sup> V těchto případech z „čirého rodu komiky“ žádné významy neexistují. Ostatní typy bezpředmětné jazykové komiky nějakým způsobem využívají významové hledisko normálního jazyka. Jakousi směs běžného jazyka a slovo tvorby jsme postřehli v dílech obou klasiků nonsensové literatury.

Čirá jazyková komika není bezobsahová, zbavená smyslu. Obrací se k jazyku, našemu nástroji myšlení a komunikace. Ani v případě umělých jazyků se nejedná o absolutní ztrátu kontaktu s realitou, neboť vytváří iluzi významů. „Blázniviny této komiky i jiných typů smíchu ‚bezpředmětného‘ žijí tedy z toho, že se odrážejí od jistého reálného pozadí, z něhož žijí a tyjí, ale naruby, hlavou dolů, nohama nahoře.“<sup>150</sup> Nahlédnutí bezpředmětné komiky jako záležitosti lartpourlartistické Sus také odmítá, „vždyť konec konců i v dadaismu představuje výraz čehosi obecnějšího, výraz, v němž se realizuje jistý postoj k jistému – mizernému – světu... I tento typ komiky žije tedy v neoddiskutovatelném kontextu časovém a prostorovém a žije i v makavých souvislostech myšlenkových, světonázorových.“<sup>151</sup>

## 4.2. DADA

„Chcete-li udělat dadaistickou báseň, vezměte noviny. Vezměte nůžky. Vyberte v novinách článek tak dlouhý, jak dlouhou chcete mít svou báseň. Vystříhnete článek. Potom pečlivě vystříhejte slovo za slovem z tohoto článku a naházejte je do pytlíku. Lehce zatřepejte. Vytahujte potom výstřižky jeden za druhým a skládejte je v tom pořadí, jak jste je vytahovali. Pečlivě slova opište. Báseň se vám bude podobat. A najednou jste spisovatel nesmírně originální, okouzující senzibility, třebaže nechápané nevzdělanci.“<sup>152</sup>

---

<sup>149</sup> SUS, Oleg. *Metamorfózy smíchu a vzteku*. 2. rozš. vyd. Brno: Blok, 1965, s. 24.

<sup>150</sup> *Ibidem*, s. 41.

<sup>151</sup> *Ibidem*, s. 42.

<sup>152</sup> KUNDERA, Ludvík. Dada panoráma 2. In: *Světová literatura: revue zahraničních literatur*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, roč. 11, 1966, s. 240.



Hans Arp (1886 – 1966) tvořil z inzerátů z novin. Se zavřenýma očima zaškrtával tužkou slova, hesla a věty a kolem takto vybraných slov improvizoval a splétal nové věty. Tak vznikla báseň Světa div. Těmto básním říkal „arpády“.<sup>153</sup> Za nesmyslnými akcemi se skrývalo cosi hlubšího. „Domnívali jsme se, že skrze věci vidíme podstatu života, a proto nás věta z novin dojímala přinejmenším tak, jako věta nějakého knížete básníků.“<sup>154</sup> Dadaismus ale nevznikl jako pouhá výtržnost. Byl autentickou reakcí na masakry první světové války. V Kabaretu Voltaire v Curychu se roku 1916 začali scházet mladí umělci a literáti při příležitosti hudebních a recitačních vystoupení. Zněly zde mimo jiné básně Morgensternovy. DADA vyrostlo z touhy po nezávislosti a nedůvěry vůči společnosti. Šlo o destrukci, zrušení logiky, likvidaci historie i budoucnosti. Netoužili státi se teoretickým uskupením. Stavěli se proti esteticko – etickým tendencím.<sup>155</sup> Zároveň paradoxně vzkazovali lidem, kteří by zaujali postoj proti-dadaistický: „Být proti tomuto manifestu znamená být dadaistou!“<sup>156</sup>

Zatímco v Curychu vyvolává dada dojem umělecké hry, v Berlíně dadaisté zaujímají bezprostřední stanovisko k válečným konfliktům. Ztrácí tak lartporlatistický charakter.<sup>157</sup>

Ačkoli si Sus uvědomuje, že s programem dadaistů nelze natrvalo žít ani tvořit, zdůrazňuje jejich záslužné poukázání na krach jazykové říše způsobený rozpadem buržoazního světa a buržoazních ideálů v první světové válce. „*Dada upozornilo na jazykové paradoxy a rozvinulo vnitřní absurdnost a protiklady, skryté pod každodenním mechanismem slov, nepřístupné laxnímu uživateli jazyka.*“<sup>158</sup>

„*Dada splnilo – se všemi extrémy – první předpoklad každého smíchu: totiž nebrat věci - i jazyk - vážně.*“<sup>159</sup> Chtěl-li se smích stát lehkým programem stylem „nebrat nic vážně a smát se všemu“, skončil pak hraním, prázdnou negací. Vhodně využit působil jako obnažitel světa, jehož jazyková říše klamala. „*Tam však, kde dada poznalo inflaci slovních hodnot*

---

<sup>153</sup> KUNDERA, Ludvík. Dada panoráma 2. In: *Světová literatura: revue zahraničních literatur*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, roč. 11, 1966, s. 237.

<sup>154</sup> *Ibidem*, s. 238.

<sup>155</sup> *Ibidem*, s. 242.

<sup>156</sup> KUNDERA, Ludvík. Dada panoráma 3. In: *Světová literatura: revue zahraničních literatur*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, roč. 11, 1966, s. 243.

<sup>157</sup> *Ibidem*.

<sup>158</sup> SUS, Oleg. *Metamorfózy smíchu a vzteku*. 2. rozš. vyd. Brno: Blok, 1965, s. 13.

<sup>159</sup> *Ibidem*.

ve válečném a poválečném světě, tam jeho skepse k mechanismům jazykového materiálu odhalila prázdnotu, dusot a pokrytectví mnoha slov i soudů, hesel a axiomat: stalo se tak volky nevolky svéráznou formou kritiky slovních fetišů a mýtů.“<sup>160</sup>

Vzhledem k faktu, že dadaismus oživil a uvedl do literatury moderní formy „čisté“ či tzv. „bezpředmětné“ jazykové komiky, nebojí se Sus pojmenovat tento avantgardní umělecký směr jedním z jejich otců.

Jednoduše ztotožnit bezpředmětnou komiku s dadaistickým typem humoru, absurdním typem nebo nonsensem, je ukvapené. Všechny jmenované tendence se snaží jazykově vyjádřit a často extrémně zdůraznit alogičnost, nesmyslnost světa, lidského jednání, myšlení i citění. Není u nich proto vyloučen obsah i věcné jazykové komiky. Bepředmětná jazyková komika nemusí mít tyto intence. Sus také vylučuje krytí pojmů s bezpředmětným (abstraktním) uměním výtvarným. Ve dvojici Jiří Voskovec (1905 - 1981) a Jan Werich (1905 - 1980) spatřuje Sus nepřímé dědice dadaismu.

### **4.3. Nonsens jako typ absurdna**

O. Sus chápal umělecký proces nikoli jako realizaci ohraničených a neměnných estetických kategorií, ale naopak jako proces organický a dynamický, jehož působením dochází k prolínání hranic estetických útvarů a ke vzniku neobvyklých uměleckých spojení. Proto také typologie absurdity, jež vytvořil, se vyznačuje pružností a schopností zrcadlit pohyb a souhru žánrů i vyjevujícího se stavu světa.<sup>161</sup> Fenomén absurdna schematicky rozdělil do tří pojmů. Pojetí absurdna jako *existenciálu*, *koordináty* a *nonsensu*. Těmto třem typům absurdnosti přiřadil typy absurdní komičnosti, opět se jedná spíše o „pravděpodobné modely komična“<sup>162</sup>.

---

<sup>160</sup> SUS, Oleg. *Metamorfózy smíchu a vzteku*. 2. rozš. vyd. Brno: Blok, 1965, s. 14.

<sup>161</sup> MIKULÁŠEK, Miroslav. Komika absurdna v estetickém pojetí O. Suse. In *Oleg Sus redivivus: konference o novodobé estetice a o jednom jejím významném představiteli, pořádaná k 10. výročí úmrtí ... na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity ve dnech 19. a 20. listopadu 1992*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1994, s. 80.

<sup>162</sup> SUS, Oleg. *Metamorfózy smíchu a vzteku*. 2. rozš. vyd. Brno: Blok, 1965, s. 51.

### 4.3.1. Existenciální absurdno

Při demonstrování kategorie absurdna existenciálního volí Sus *Mýtus o Sisyfovi* (*Le Mythe de Sisyphe*, 1943) Alberta Camuse (1913 - 1960). Jedná se o absurdno stojící na existenciálním a životně-filozofickém principu. Sisyfos představuje absurdního hrdinu. Hrdinou je někdo, koho obdivujeme za jeho zásluhy. Obdiv k Sysifovi může vyplynout z jeho pohrdání bohy a vášnivému zaujetí pro život. Trest, kterým je stížen v podobě zbytečné a beznadějně práce, považuje Camus za nejstrašlivější. Kámen, který Sysifos vlastním úsilím dopraví na vrcholek hory, během okamžiku sklouzává svahelem opět dolů. Camus je zaujat právě tímto momentem, který nazývá „hodina vědomí“, momentem cesty sestupu zpět k mukám. Tragičnost mýtu spočívá ve vědomém hrdinovi. „Dnešní dělník vykonává po všechny dny života stejné úkoly a tento osud je stejně absurdní. Je však tragický pouze ve vzácných chvílích, kdy dělník je vědomý. Sisyfos, proletář bohů, bezmocný a vzbouřený, zná plný rozsah svého ubohého údělu... Neexistuje osud, který by se nedal překonat pohrdáním.“<sup>163</sup> Vítězství absurdního hrdiny tak spočívá v přijetí tohoto nesmyslného světa.

Existencialismus pojímá absurdnost jako neoddělitelnou složku lidského bytí – jako existenciál. Nelze ji pominout, „existovat znamená žít absurdně, v absurditě, skrze absurditu. Být k nebytí – žít k smrti.“<sup>164</sup> Sus hovoří o tomto typu absurdna jako o absolutizovaném. Tato absolutizace je jednostranná, v čemž lze spatřit její sílu i slabinu. Korelace nesmyslnosti a smysluplnosti chybí. „Neboť se nepřipouští žádná ‚změkčující‘ relativizace pocitu, pojmu a existenciální hodnoty absurdního tím, že by je filozof uvedl v nějaký podstatný - ne druhotný – vztah k říši smyslu, perspektiv, rozumnosti, tj. ve sféru neabsurdního.“<sup>165</sup> Dominantní úlohu zastává subjekt.

Absurdita existenciálního typu se realizuje v tragédiích a románové epice. Smysl pro humor zde nemá místo. Vážná situace například v Mýtu o Sisyfovi je nepřevoditelná na jedinou kategorii komična. „Jeho Sisyfos je revoltující hrdina, pohrdající svým osudem,

---

<sup>163</sup> CAMUS, Albert. *Mýtus o Sisyfovi*. Vyd. 2. Praha: Garamond, 2006, s. 114.

<sup>164</sup> SUS, Oleg. *Metamorfózy smíchu a vzteku*. 2. rozš. vyd. Brno: Blok, 1965, s. 43.

<sup>165</sup> *Ibidem*, s. 44.

zvedající svůj věčný balvan bez pokory a úcty k bohům. Je to hrdina docela seriózní, antikomický.<sup>166</sup> Estetický pojem komična nezastává v absurdním divadle ústřední postavení, komično zde není zjevné, ale uzavřeno do závorek je přítomné skrytě, neúplně. Neočišťuje, katarze dosáhnout nemůže, ale ani nechce.<sup>167</sup> Jako doklad uvádí Sus hry S. Becketta:

„V mezní situaci zoufalství, nevyjádřitelnosti, nekomunikativnosti a totálního zoufalství Beckettových postav se nutně ztrácejí předpoklady pro rozlišení vážného od ne-vážného, i rozdíly hodnot spolu s pocitem napětí mezi normálním a ne-normálním – na nichž může být teprve zkonstruován komický efekt. Holá absurdita v mezní situaci požívá smích.“<sup>168</sup>

Stejně tak tvorbu Friedricha Dürrenmatta (1921 - 1990) vnímá jako:

„kongruentní přepis situace, v níž se nachází moderní svět. V něm není viníků a lidí odpovědných. Nikdo za nic nemůže a nikdo nic nechtěl. Vina je příliš kolektivní. Zůstala nám pouze *komedie*, vlastně *groteska*: k ní dospěl svět spolu s atomovou bombou. Bez tvaré dostává tvar komické grotesky; avšak to je právě základní paradox. Dürrenmatt jej přijímá, ale nekapituluje před ním: Získává si odstup jako Gulliver mezi obry, aby mohl ocenit svého protivníka a rozhodnout se – boj, či ústup?“<sup>169</sup>

Mluvíme nyní o jedné extrémní výchylce, která překračuje estetickou kategorii komického směrem *nahoru*. Protipól, druhá extrémní výchylka, jejíž přesah míří *dolů*, se vyznačuje proměnou jevového nesmyslna ve směšné (nikoli komické). Bude nás zajímat v kapitole o případkovém absurdnu neboli nonsensu. Bylo již řečeno, že hranice Susovy typologie nejsou striktní, proto vzhledem Dürrenmattově volbě paradoxu a ne absolutního absurdna, zvažuje jeho zařazení do kategorie absurdna koordinovaného.

---

<sup>166</sup> SUS, Oleg. *Metamorfózy smíchu a vzteku*. 2. rozš. vyd. Brno: Blok, 1965, s. 51.

<sup>167</sup> *Ibidem*, s. 52.

<sup>168</sup> *Ibidem*.

<sup>169</sup> *Ibidem*, s. 53.

### 4.3.2. *Koordinované absurdno*

Druhý typ absurdnosti ve vnímání světa Sus nazývá koordinátou. Koordinace vyjadřuje uvedení do vzájemného souladu, propojení absurdna nějakým způsobem s oblastí neabsurdního. Již nejde o absolutní typ, absolutní se relativizuje, ale není ztraceno úplně. Počítá se s momentem vztažnosti. Existuje korelace mezi nesmyslností a smysluplností. „Tzv. koordinované absurdno ve srovnání s absolutním vzniká přiřazením ke koordinátě zlidštěného světa, v němž existují nebo jsou kladeny jisté cíle, a kde tedy existuje jistá smysluplnost, ať je již rázu subjektivního nebo objektivního.“<sup>170</sup> Absurdno vzniká dialektickým vztahem subjektu a objektu, jejich koexistencí, nikoli jak v případě prvního typu absurdna dominancí subjektu. „Teprve na vodorovné ose x smyslu vyrůstá kolmá osa y nesmyslu.“<sup>171</sup> V místě průniku existuje největší napětí mezi těmito dvěma světy, „tam z korelace prýští golfský proud protikladností, tam se svět odlidštěný obnažuje pod obrazem světa zlidštěného, říše deformací se odkrývá na pozadí zformovaného modelu, iracionalita v racionalitě, šerosvit v jas.“<sup>172</sup>

Ne z každého rozporu a nemožnosti lze vytěžit absurditu. Pravá absurdita stojí na vyostřeném rozporu imanentních protikladů, nikoli protikladů vnějších, které by byl člověk schopen nějakým způsobem zrušit. Absolutní forma absurdna jako existenciálu skýtá extrémní, těžce rozeznatelnou variantu. Jestliže vše je nesmyslné, člověk nezná protiklad, smysluplnost, chybí mu možnost srovnání, poměření. Proto za ideálnější zónu vnímá koordinované absurdno. „Neboť skutečná absurdita není jen něco izolovaného ve světě samém (bez člověka), ani něco, co by bylo uloženo uvnitř člověka (beze světa).“<sup>173</sup> Koordinovaná absurdnost se jeví jako relativně přívětivý prostor pro projevy estetické kategorie komična, což však nelze brát jako předepisující pravidlo. Přesto absurdnost zprostředkovaná představuje ideální prostor pro vyostření napětí mezi protipóly, jakými jsou smysl a nesmysl, člověk a svět, fikce a realita, prostorem, v němž nedochází k maximálnímu potlačení jednoho z pólů. „Zde nemusí komika ani zmlkat v ledové atmosféře životní nesmyslnosti, ani se nemusí jen nezávazně smát nad drobnými nesmysly, které nechávají

---

<sup>170</sup> SUS, Oleg. *Metamorfózy smíchu a vzteku*. 2. rozš. vyd. Brno: Blok, 1965, s. 47.

<sup>171</sup> *Ibidem*.

<sup>172</sup> *Ibidem*.

<sup>173</sup> *Ibidem*, s. 47-48.

netknut kosmos i naše místo v něm...“<sup>174</sup> Sus řadí do této kategorie díla Sławomira Mrożka (1930 - 2013), počítá i s hrami *Osel a stín* a *Kat a blázen* Voskovce a Wericha.

### **4.3.3. Případkové absurdno**

Vyčerpala se možnost nadvlády subjektu nad objektem, dále pak možnost jejich koordinace, zbývá třetí typ absurdna, v němž nad subjektem převažuje objekt – jedná se o absurdno případkové, jevové. Použitím pojmu případek (akcidens) Sus zdůrazňuje nahodilost a nepodstatnost.

Na nadvládu jevové stránky nesmyslnosti, jejích očividných, neobvyklých a výstředních vnějších projevů, upozorňuje užitím výrazu „fyzika“ absurdnosti.<sup>175</sup> Řeč je o světě jevů nezačleněných do vyšších souvislostí. „Bude to říše ‚petits faits‘ nesmyslna, jeho drobných jednotlivin, tu legračních, tu recesních nebo mile rozkošných... svět malých alogismů, věci převrácených z noh na hlavu...“<sup>176</sup>

Rozkvět nonsensu pozoruje Sus zejména v anglosaské literatuře. Za hlavní představitele považuje autory, jakými byli Edward Lear, Lewis Carroll, Alan Alexander Milne. Nalézá jej u Christiana Morgensterna a dále u „lehčího“ typu tzv. bezpředmětné komiky, také ve filmových groteskách, „crazy“ komediích. Nonsens vidí již v satirických a alegorických dílech Aristofana nebo Rabelaise, o čemž pojednává Gilbert Keith Chesterton v *Obraně nonsensu*, jemuž věnujeme samostatnou kapitolu. Sus oceňuje zejména Chestertonovo bystré rozlišení nonsensu od symbolických či satirických snah.

Chesterton hovoří o Měsíci jako o patronu nonsensu, neboť stejně jako Měsíc, vše má svou druhou stránku. „Stačí vykolejit zautomatizovaný přístup k věcem, který si, řekněme, všímá jen utility, a podívat se na ně, jak chtěl Chesterton, ‚z druhé strany‘.“<sup>177</sup> A ta před nás rozestírá svět podivuhodný a zázračný. Nevyžaduje po divákovi hluboké zamyšlení,

---

<sup>174</sup> SUS, Oleg. *Metamorfózy smíchu a vzteku*. 2. rozš. vyd. Brno: Blok, 1965, s. 54.

<sup>175</sup> *Ibidem*, s. 49.

<sup>176</sup> *Ibidem*.

<sup>177</sup> *Ibidem*, s. 57.

vyvolá údiv, smích a to stačí. Touto izolovaností nonsensu vzniká čistý, bezpředmětný smích. „Nezasahuje v podstatě totalitu lidských bytostných sil, ve své částečnosti sám vybuchuje a uhasíná. V tom je ‚funkční libost‘ petits faits nesmyslna.“<sup>178</sup>

Podobně jako v případě absolutního absurdna, ani zde Sus pro kategorii komična nenachází příliš úrodnou půdu. Její přesah směrem „dolů“ způsobuje zahrnutí i pouhé směšnosti. Pouhý nesmysl sám o sobě nestačí.

Sus společně s Chestertonem věří, že jedině pokud se nonsens začlení v uměleckém díle do celkové významové souvislosti, dojde ke „zvýznamnění“. „Z ‚malého‘ nonsensu vyrůstá nonsens ‚velký‘.“<sup>179</sup> Tento typ absurdnosti zvýznamní nesmyslnost a následně ji promění v nový prvek absurdity hlubšího metafyzického smyslu.<sup>180</sup> Nesmysl, který se vymanil z říše pouhé zábavnosti či artismu, dostává zcela nový rozměr. „Absurdita jako umělecký produkt poskytuje nový - smysl.“<sup>181</sup>

#### **4.4. Nonsens jako víra**

Chesterton se zamýšlí nad tím, že nonsens psali i velcí světoví spisovatelé jako například Aristofanes, François Rabelais a Laurence Sterne. Nachází u nich nonsens v jiném smyslu, satirický nonsens. Považuje za důležité rozlišit tento symbolický nonsens od čistého nonsensu. „Přímo nebetyčný rozdíl však je mezi smyslem pro satiru, který vidí ve vousích německého císaře něco pro něho typického, a proto je dělá čím dál delší, a smyslem pro nonsens, který si začne zcela bezdůvodně představovat, jak by se takové vousy vyjímaly pod nosem nynějšího arcibiskupa z Canterbury, který si je v záchvatu roztržitosti nechal narůst.“<sup>182</sup> V těchto vousích spatřuje Sus ony případy (akcidens) sféry absurdity.<sup>183</sup> Jen

---

<sup>178</sup> SUS, Oleg. *Metamorfózy smíchu a vzteku*. 2. rozš. vyd. Brno: Blok, 1965, s. 57.

<sup>179</sup> *Ibidem*.

<sup>180</sup> MIKULÁŠEK, Miroslav. Komika absurdna v estetickém pojetí O. Suse. In *Oleg Sus redivivus: konference o novodobé estetice a o jednom jejím významném představiteli, pořádaná k 10. výročí úmrtí ... na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity ve dnech 19. a 20. listopadu 1992*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1994, s. 82.

<sup>181</sup> SUS, Oleg. *Metamorfózy smíchu a vzteku*. 2. rozš. vyd. Brno: Blok, 1965, s. 58.

<sup>182</sup> „There is all the difference in the world between the instinct of satire, which, seeing in the Kaiser's moustaches something typical of him, draws them continually larger and larger; and the instinct of nonsense

vousy ale nestačí. Nonsense by dle Chestertona mohl být novou literaturou, kdyby nebyl pouhým „estetickým vrtochem“ („mere aesthetic fancy“) a kdyby podával svůj výklad světa. „Každá velká literatura byla vždy alegorií - alegorií určitého pohledu na vesmír. Ilias je velká jen proto, že život je boj, Odyssea proto, že život je pouť, Kniha Job proto, že život je hádanka.“<sup>184</sup> Nestačí, aby nonsense byl jen rozmarným nesmyslem. Každá umělecká snaha se může stát vrcholnou, jen pokud se rodí z živné morální půdy. „Proto, má-li být nonsense skutečně literaturou budoucnosti, musí mít svůj výklad kosmu; svět musí být nejen tragický, romantický a náboženský, ale také nesmyslný.“<sup>185</sup>

Chesterton pozoruje nečekané přiblížení nonsensu a náboženství. Obé apeluje na nesmyslnou, nerozumnou stránku. „Náboženství se už po staletí snaží lidi přimět, aby jásali nad ‚divy‘ stvoření, zapomíná však, že věc nemůže být zcela hodna podivu, pokud zůstává rozumnou.“<sup>186</sup> Na každou věc se můžeme dívat dvěma způsoby. Jeden způsob pohledu je takový, že věc, například strom, vnímáme jako samozřejmou, což vylučuje možnost udivovat se. Údiv přichází ruku v ruce s pojmáním onoho stromu jako zázraku, „...pták je květem, který se ulomil ze stonku, člověk čtyřnožcem, který žebra na zadních, dům obrovitým kloboukem, který má chránit člověka před sluncem...“<sup>187</sup> Cesta úžasu z nesmyslna a nepochopitelná vede k duchovnímu údivu. Chesterton se opírá o knihu Job, která podává nevěřícímu jako důkaz představu světa, který není naším intelektem pochopitelný, rozluštitelný, namísto předvedení důkazů o světě, kde panuje řád a účel. Základem spirituality i nonsensu je tedy údiv. Zachází ještě dál, a to k prolnutí obou pojmů: „Ten, kdo studoval pouze logickou stránku skutečnosti a s upřímným přesvědčením dospěl k závěru, že

---

which, for no reason whatever, imagines what those moustaches would look like on the present Archbishop of Canterbury if he grew them in a fit of absence of mind.“ Citováno z: CHESTERTON, K. G. Heretics [online]. Projekt Gutenberg, 2004. [vid. 2013-12-01]. Plain text format, 184 KB. Dostupné z <http://www.gutenberg.org/files/12245/12245-h/12245-h.htm>. Překlad Jan Čulík.

<sup>183</sup> SUS, Oleg. *Metamorfózy smíchu a vzteku*. 2. rozš. vyd. Brno: Blok, 1965, s. 50.

<sup>184</sup> „Every great literature has always been allegorical—allegorical of some view of the whole universe. The 'Iliad' is only great because all life is a battle, the 'Odyssey' because all life is a journey, the Book of Job because all life is a riddle.“ Citováno z: CHESTERTON, K. G. Heretics [online]. Projekt Gutenberg, 2004. [vid. 2013-12-01]. Plain text format, 184 KB. Dostupné z <http://www.gutenberg.org/files/12245/12245-h/12245-h.htm>. Překlad Jan Čulík.

<sup>185</sup> *Ibidem*. „If, therefore, nonsense is really to be the literature of the future, it must have its own version of the Cosmos to offer; the world must not only be the tragic, romantic, and religious, it must be nonsensical also.“

<sup>186</sup> *Ibidem*. „Religion has for centuries been trying to make men exult in the 'wonders' of creation, but it has forgotten that a thing cannot be completely wonderful so long as it remains sensible.“

<sup>187</sup> *Ibidem*. „...a bird is a blossom broken loose from its chain of stalk, a man a quadruped begging on its hind legs, a house a gigantesque hat to cover a man from the sun...“



„víra je nonsens“, ani netuší, jakou pravdu vyslovil; později se mu možná ukáže v té podobě, že nonsens je vlastně víra.“<sup>188</sup>

Život je hrou, hádankou, jevem udivujícím a úžasným, Chesterton navíc dodává, že lidský život je vždy románem. Aby se jím vsutku stal, upozorňuje na jednu nezbytnost: alespoň jeho velká část musí být uspořádána bez svolení. Bez kontroly daného člověka. Za nutnou považuje také existenci velikých prostých omezení, jež člověka nutí přicházet do styku s věcmi, které se mu nelíbí, které neočekává. Představy, že v jiném prostředí a čase by mohl člověk žít lepší život, obrací naruby: „Prožívat romantickou příhodu rovná se být v nepříznivém prostředí.“<sup>189</sup> V nonsensu spatřuji možnost nácviku. Propustit nesmysl do prostředí našeho světa se setkává s pohoršením mnohých. Čtenář, který se rozhodne vstoupit do kraje, kde ztrácí kontrolu nad smyslem a nesmyslem, zažije uvolnění tenze způsobené každodenním naplňováním požadavku smysluplnosti.

#### **4.5. Generační kritik**

Sus hledal své představy o propojenosti sfér komična ve své současnosti. „...Sus se stal vlastně generačním kritikem nové vlny šedesátých let. Svě ‚satyry a Gogoláky‘ – jak jim s oblibou říkal – miloval jako nápadité a průbojné tvůrce nových hodnot v oblasti satiry a humoru, bil se za ně, ale také jim nic neodpouštěl.“<sup>190</sup> Obhajoval novou satiru, jež byla obviňována z negativismu apod. Kritikami, obhajováním a polemizováním současně stanovoval směr nové koncepce moderní satiry.

„Ve shodě se Šaldou žádal po satirě celostní vidění a soud světa. Šlo mu o to, aby satirik celou masu jednotlivostí a zvláštností proměnil v umělecký objekt, který by existoval

---

<sup>188</sup> *Ibidem*. „The well-meaning person who, by merely studying the logical side of things, has decided that 'faith is nonsense,' does not know how truly he speaks; later it may come back to him in the form that nonsense is faith.”

<sup>189</sup> „To be in a romance is to be in uncongenial surroundings.” Citováno z: CHESTERTON, K. G. *Heretics* [online]. Projekt Gutenberg, 2008. Updated 2011-07-02 [vid. 2013-12-01]. Plain text format, 386 KB. Dostupné z <http://www.gutenberg.org/files/470/470-h/470-h.htm>. Překlad Timotheuse Vodička.

<sup>190</sup> PEŠTA, Pavel. Podněty O. Suse teorii i praxi satiry. In *Oleg Sus redivivus: konference o novodobé estetice a o jednom jejím významném představiteli, pořádaná k 10. výročí úmrtí ... na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity ve dnech 19. a 20. listopadu 1992*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1994, s. 75.

svéprávným životem uměleckým a zároveň v sobě obsahoval transformaci života skutečného, po satíře křičícího, satiry hodného. Byl přesvědčen, že satira se nemusí omezovat na zásady tzv. scelující typizace, ale může využívat ozvláštňovaných detailů a skrze ně se upínat k obecnějšímu smyslu, že může deformovat empirickou, jevovou zkušenost rozpoutanou obrazotvorností, fikcemi, aby se dostala k hlubším vrstvám reality, které unikají drobnohlednému popisu, přízemnímu pohledu; anebo že může jít rovnou za nesmyslem, aby přes něj pronikla k podstatě.<sup>191</sup>

Všechny metody zestárnou a zautomatizují se, přestanou postihovat rysy moderní společnosti. Pouhý humor, vylepšený o situační komiku nebo slovní vtip, pouhý apel na obecné mechanismy smíchu nestačí. Což pochopila nastupující generace: „... právě ‚nová vlna‘ satiriků využívá prakticky všech prvků situační a slovní komiky - tradičních i méně tradičních - třeba dada, nonsensu, grotesky - tak, že je napojuje do hlubších souvislostí a chce jimi postihnout ne snad jevové stránky, ztřeštěnost věcí, nýbrž podstatnější momenty, příznačné pro člověka v dnešním světě.“<sup>192</sup>

Doba modelovala utopickou budoucnost a přítomný život chápala pouze jako fázi nedokonalou a průchodnou. V této atmosféře převládla kategorie vážnosti, pro estetickou kategorii komického nezbylo příliš místa. Většina humoristických literárních pokusů se podle Suse nestalo oním viděním světa. „Socialismus není šaškárna; proto odevzdali šašci rolničky do sběru a začali diletovat v montérkách.“<sup>193</sup>

Sus zdůrazňuje snahu nové generace o svébytné vyjádření vlastního světa, snahu vytvořit vlastní vizi člověka a reality. Vzešla „z kruhu zidealizovaných obrazů budoucnosti - od ‚chtění‘ – k *autentičnosti* přítomného stavu, života, zážitku, výrazu.“<sup>194</sup>

Z „nové vlny satiriků“ se věnuje Ivanu Vyskočilovi, Karlu Michalovi, Milanu Uhdemu. Podobný proces pozoruje nejen v próze, ale i poezii, také v písních a šlágrech malých divadel, dále v mladé generaci kreslících humoristů. Křížovnická škola čistého humoru bez vtipu v čele

---

<sup>191</sup> PEŠTA, Pavel. Podněty O. Suse teorii i praxi satiry. In *Oleg Sus redivivus: konference o novodobé estetice a o jednom jejím významném představiteli, pořádaná k 10. výročí úmrtí ... na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity ve dnech 19. a 20. listopadu 1992*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1994, s. 76.

<sup>192</sup> SUS, Oleg. *Metamorfózy smíchu a vzteku*. 2. rozš. vyd. Brno: Blok, 1965, s. 103.

<sup>193</sup> *Ibidem*, s. 114.

<sup>194</sup> *Ibidem*, s. 111.

s kreslíři Janem Steklíkem a Karlem Neprašem prezentující odpointizovaný humor stála také v popředí jeho zájmu.

Oleg Sus, estetik a literární kritik poválečné generace, navazoval na vědeckou tradici estetického strukturalismu. Rozvíjel podněty českých strukturalistů Romana Jakobsona a Jana Mukařovského. Psal studie o české avantgardě. Zabýval se estetikou Durdíkovou, Zichovou, Šaldovou, Masarykovou. Byl žákem Mirko Nováka, obdivovatelem F. X. Šaldy. Susova činnost je integrálně spjata s Brnem.<sup>195</sup> Zde se narodil, studoval, od roku 1954 působil na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity, konkrétně na katedře Dějin umění, kde působil jako asistent tehdejšího Estetického semináře. Posléze vyučoval na Katedře české a slovenské literatury.<sup>196</sup> Rok 1971 pro něj znamenal nucený odchod z Masarykovy univerzity, doživotní zákaz zaměstnání a publikace. Sus přispíval také do zahraničních sborníků a časopisů v Rakousku, Německu, Francii, Itálii atd.

---

<sup>195</sup> CHVATÍK, Květoslav. „Rytíř bez bázně a hany“ české literární kritiky. In *Oleg Sus redivivus: konference o novodobé estetice a o jednom jejím významném představiteli, pořádaná k 10. výročí úmrtí ... na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity ve dnech 19. a 20. listopadu 1992*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1994, s. 15.

<sup>196</sup> OSOLSOBĚ, Petr. 30 let bez Olega Suse [online]. [vid. 2013-12-09]. Plain text format. Dostupné z [http://www.phil.muni.cz/estetika/sus/Osolsobe\\_30let\\_Sus.pdf](http://www.phil.muni.cz/estetika/sus/Osolsobe_30let_Sus.pdf).

## 5. Významová stránka nonsensu

### 5.1. Směrem k definici

Zkoumání fenoménu nonsensu nevedlo doposud k jednoznačným výsledkům. Můžeme na něj nahlížet jako prostředek (device), jako na techniku (mode) a jako na žánr (genre). Většina teoretiků prováděla analýzy vlastností, které může sdílet s rozmanitými typy textů, popřípadě se zabývali nonsensem jako jedním z mnoha aspektů textu. V těchto případech se pojmu nonsens užívalo nepřesně, neboť zde sloužil jako ekvivalent k dalším pojmům, například k pojmu „zábavný“, „směšný“, „absurdní“, apod. Jen texty, ve kterých nesmysl zastává dominantní úlohu, mohou být zahrnuty pod pojem nonsens a mohou být nazývány nonsensovými verši, nonsensovým básnictvím, nonsensovými příběhy apod.<sup>197</sup> Nejednoznačné definice nonsensu ve smyslu žánru dovozovaly zaměňování s jinými literárními druhy. Analýzou ukázek zejména E. Leara a L. Carrolla, kteří jsou běžně přijímanými autory esteticky uspokojivého nonsensu, upozorňuje Wim Tigges na hlavní znaky nonsensu a stanovuje definici. Nonsens definuje jako narativní žánr (narrative genre), ve kterém zdánlivá přítomnost jednoho nebo více „rozumných“ či „praktických“ významů je balancována současnou absencí takového významu. Tuto rovnováhu vytváří hra s pravidly jazyka, logikou, dále nepřítomnost emocionálně zatížených významů a asociací. Za nejsilnější sémiotický znak nonsensové literatury považuje simultánnost (simultaneity),<sup>198</sup> kterou realizuje zejména slovními hříčkami,<sup>199</sup> skládáním nových slov výměnou za část významově podobnou, nebo neologismy.

Nonsens není a priori bezvýznamný. Ani jej nelze označovat za svět, který je pouze postavený na hlavu. Nepopisuje absurdní svět nebo absurdní události, také primárně nepředvádí absurdnost či nespolehlivost jazyka. V nonsensu jazyk jako takový dominuje. Vychází se z předpokladu autonomního světa a projevuje se to vytvářením reality jazykem spíše než reprezentováním skutečnosti, jak se děje v mimetických či naturalistických

---

<sup>197</sup> TIGGES, Wim. *An anatomy of literary nonsense*. Amsterdam: Rodopi, 1988, s. 47.

<sup>198</sup> Zároveň probíhající, současný; paralelní, společný; nedělitelný.

<sup>199</sup> Vytváření vět užíváním homonym, slov stejně znějících, ale majících jiný význam.

literaturách, nebo hrou s jazykem jako je tomu ve zvědavosti. Právě tento kreativní způsob použití jazyka činí nonsens působivý a esteticky potěšující.<sup>200</sup>

Pro úplnost přikládáme celou definici, která vymezuje nonsens jako:

„Druh narativní literatury, který udržuje v rovnováze mnohočetnost významu se současnou absencí významu. Tento balanc je uskutečňován hrou s pravidly jazyka, logikou, prozódii<sup>201</sup> a representací, nebo kombinací zmíněných. Aby nonsens byl vydařený, musí zároveň vybídnout čtenáře k interpretaci a vyvarovat se námětům hlubšího významu, kterých by mohl nabýt zvažováním konotací a asociací, protože tyto nikam nevedou. Základní prvky, slovo a představa, které mohou být v této hře použity, jsou primárně tyto: negativita nebo zrcadlení, nepřesnost nebo míšení, nekonečné opakování, simultánnost a arbitrárnost. Rozlišení mezi světem reality a slovy a představami, které ho obvykle popisují, musí být navrženo. Čím je větší vzdálenost nebo napětí mezi tím, co je prezentováno, představami, které jsou vyvolány a frustrací z nenaplněných očekávání, tím efektnější je nonsens. Námět může vyjít z nevědomí (ve skutečnosti se to takto pravděpodobně stává v mnoha případech), to ale nemusí být bráno jako návrh.“<sup>202</sup>

Na základě předložené definice se již nezdá být obtížné odlišit literární nonsens jako žánr od těch typů literatury, které s ním bývají často zaměňovány, a zároveň od humorných typů literatury (například parodie, frašky a satiry). Ty vždy mají pointu, která nonsensu esenciálně chybí. Pokud jde o ostatní literární druhy, zejména dětské říkanky, fantasy, grotesku, surrealismus, dadaismus, absurdita a další, selhávají v jednom nebo více ze čtyř základních charakteristických vlastností nonsensu: buď v tenzi mezi významem a jeho absencí, či

---

<sup>200</sup> TIGGES, Wim. *An anatomy of literary nonsense*. Amsterdam: Rodopi, 1988, s. 257.

<sup>201</sup> Souhrn zvukových vlastností jazyka.

<sup>202</sup> *Ibidem* s. 47. „A genre of narrative literature which balances a multiplicity of meaning with a simultaneous absence of meaning. This balance is effected by playing with the rules of language, logic, prosody and representation, or a combination of these. In order to be successful, nonsense must at the same time invite the reader to interpretation and avoid the suggestion that there is a deeper meaning which can be obtained by considering connotations or associations, because these lead to nothing. The element of word and image that may be used in this play are primarily those of negativity or mirroring, imprecision or mixture, infinite repetition, simultaneity, and arbitrariness. A dichotomy between reality and the words and images which are used to describe it must be suggested. The greater the distance or tension between what is presented, the expectations that are evoked, and the frustration of these expectations, the more nonsensical the effect will be. The material may come from unconscious (indeed, it is very likely in many instances to do so), but this may not be suggested in the presentation.”

vytvářením reality prostřednictvím jazyka, nebo v nedostatku emocionální účasti a naposledy ve faktoru hry.<sup>203</sup>

Tigges považuje nonsens za pokus komunikovat bez komunikování. Což vysvětluje, proč mnohdy není brán vážně. Jestliže je nonsens komunikací bez komunikování, jde o pokus říci nevyslovitelné. Kdyby nebylo co říct, znamenalo by to, že komunikace nakonec není možná. Nonsens je ve skutečnosti jednou možnou reflexí života, ve které existují současně obě a vůbec žádná smysluplnost a nesmyslnost. Naprosto smysluplnému životu se může dařit jen ve světě dogmat, ve světě nesvobodném. Naproti tomu odmítnout jakýkoliv smysl života se rovná vstupu do světa zoufalství a beznaděje, jenž je stejnou měrou nesvobodný. Nonsensu se daří zaujmout střední polohu a zároveň žádnou. Není zoufalý ani dogmatický, ale spíše skeptický a toužebný.<sup>204</sup>

---

<sup>203</sup> TIGGES, Wim. *An anatomy of literary nonsense*. Amsterdam: Rodopi, 1988, s. 257.

<sup>204</sup> *Ibidem*, s. 259.

## 6. Nonsens a bláznovství

„Celý lidský život není nic jiného než jakási hra bláznivosti.“<sup>205</sup>

### 6.1. Princip karnevalizace

Rozsah a význam této lidové kultury smíchu byl ve středověku a renesanci ohromný, ačkoli ve zkoumání opomíjený. Vedle oficiální vážně laděné kultury církevního a feudálního středověku stála říše smíchu. „Při vši rozmanitosti – zahrnující pouliční slavnosti karnevalového typu, jednotlivé smíchové obřady a kultury, blázny a hlupce, obry, trpaslíky a zrůdy, potulné pěvce různého druhu a společenského stupně, rozsáhlou a rozmanitou parodickou literaturu a mnohé jiné – mají tyto formy a projevy společný styl a jsou částmi jednotné, celostné lidové smíchové kultury, *karnevalové kultury*.“<sup>206</sup>

Formy obřadní a mimetické (typu karneval, pouliční výstupy) měly své místo v životě středověkého člověka. Velmi se lišily od oficiálních ceremoniálů a kulturních forem (církevních), které byly prodchnuty vážným duchem. „Tlumočily docela jiný, výrazně neoficiální, mimocírkevní a nestátotvorný aspekt světa, člověka a lidských vztahů; vytvářely jakoby na druhé straně vši oficiality *jiný svět a jiný život*, na kterém se ve středověku ... podíleli všichni lidé a v němž v určitých dobách *žili*.“<sup>207</sup> Některé karnevalové formy měly parodický nádech, všechny obsahovaly silný prvek hry. Nešlo pouze o umělecký projev herců na jevišti, ale karneval se stal „jakoby reálnou (jenom dočasnou) formou samého života...“<sup>208</sup> Blázni a hlupáci jsou typickými figurami pro středověkou kategorii smíchu. „Byli jakýmisi stálými nositeli karnevalového principu, zasazenými do obyčejného (tj. nekarnevalového) života.“<sup>209</sup>

Michail Michajlovič Bachtin (1895 - 1975) chápe karneval, tento druhý život lidu stojící na principu smíchu, jako jeho „sváteční život“. Zasahuje nejen oblast oddechovou, nejen

---

<sup>205</sup> ERASMUS ROTTERDAMSKÝ, Desiderius. *Chvála bláznivosti: list Martinu Dorpiovi*. 2. vyd. (v MF 1. vyd.). Praha: Mladá fronta, 1986, s. 32.

<sup>206</sup> BACHTIN, Michail Michajlovič. Úvod – formulace problému. In: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Vyd. 2., V nakl. Argo 1. Praha: Argo, 2007, s. 11.

<sup>207</sup> *Ibidem*, s. 12.

<sup>208</sup> *Ibidem*, s. 14.

<sup>209</sup> *Ibidem*, s. 15.

oblast prostředků a nezbytných podmínek, ale nemůže existovat bez zasažení světa ideálů. Neopomenutelný je bytostný vztah svátečnosti k času.

„Karneval se slavil v protikladu k oficiálnímu svátku jako dočasné osvobození od panující pravdy a stávajícího řádu, dočasné zrušení všech hierarchických vztahů, privilegií, norem a zákazů. Byl to pravý svátek času, svátek stálého vznikání proměny a obnovování. Byl zaměřen proti všemu zvěčnění, dovršení a ukončenosti. Hleděl do nekonečné budoucnosti.“<sup>210</sup>

Světový názor karnevalového lidu se vyjadřoval v hravých formách. Odmítal vše hotové, dokončené, hlásil proměnlivost. Proměny a obnovování vedly k poznání relativity vládnoucích pravd. Pro všechny formy a symboly karnevalového jazyka, je charakteristická: „svérázná logika ‚obrácenosti‘ ..., ‚naruby‘, logika neustálých převratů mezi ‚nahore‘ a ‚dole‘ ... ‚v předu‘ a ‚vzadu‘, rozmanité druhy parodií a travestií, snižování, profanací, bláznovských korunovacích a dekoronizací (tupení).“<sup>211</sup> Karnevalový svět je budován trochu jako parodie na nekarnevalový svět, jako svět naruby. Není ale řeč o parodii čistě negativního novodobého typu. Stejně tak smích svátečního typu, jako síla stále obnovující, nepodobá se novodobému satirickému negujícímu smíchu. „Lidový ambivalentní smích naproti tomu vyjadřuje vidění tohoto světa, který stále znovu vzniká a do něhož náleží i smějící se jedinec.“<sup>212</sup> Jedná se o smích „sváteční“, „všelidový“, „univerzální“ a „ambivalentní“.<sup>213</sup> Bachtin považuje ve světové literatuře za největšího představitele a dovršitele lidového karnevalového smíchu Rabelaise.

Kromě formy obřadní a mimetické existovala ještě druhá forma lidového smíchu. Ve středověku jsou slovesné projevy v latině a národních jazycích ve stálém prostoupení karnevalovou kulturou, či přímo její součástí. Vznikaly latinsky psané parodické nebo poloparodické učené traktáty, jejichž autory byli například mnichové. Dovršení literatury smíchu středověké literatury se podařilo renesančnímu dílu jakým byla *Chvála bláznovství* Erasma Rotterdamského.

---

<sup>210</sup> BACHTIN, Michail Michajlovič. Úvod – formulace problému. In: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Vyd. 2., V nakl. Argo 1. Praha: Argo, 2007, s. 16.

<sup>211</sup> *Ibidem*, s. 17.

<sup>212</sup> *Ibidem*, s. 18.

<sup>213</sup> *Ibidem*.



Třetí formu lidové kultury smíchu představují projevy pouliční mluvy ve středověku a renesanci. Vzhledem k tomu, že za karnevalu dochází k odstranění hierarchizace a mezilidských hrází, dochází k familiarizaci mluvy, užívání nadávek. V Rabelaisově případě k neobvyklému zdůrazňování fyziologických principů (jídlo, vyprazdňování...). „Obrazy materiálně tělesného principu u Rabelaise (i jiných renesančních spisovatelů) jsou však ve skutečnosti dědictvím lidové smíchové kultury ...dědictví jejího zvláštního typu obraznosti a v širším významu oné svérázné estetické koncepce života, která je charakteristická právě pro tuto kulturu...“<sup>214</sup> Bachtin tuto estetickou koncepcí nazývá „groteskní realismus“.

## **6.2. Bláznovství v projevech Vodňanského a Skoumala**

Erasmus Rotterdamský (1466 - 1536) ústy bohyně Bláznivost (latinsky Stulticia, řecky Mória) naznačuje, že všechno štěstí v životě pochází výhradně od ní, která má moc rozptýlit duševní strasti. Tuto svou teorii dále rozvíjí a věnuje se různým okruhům lidí, např. církevním hodnostářům, scholastikům, filozofům, ale i obyčejným lidem. Bohyně sama pochází z ostrovů blažených, kde nikdo nemusí pracovat, stáří a nemoc zde nevládne. Matkou je jí nymfa Mladost, průvodkyněmi pak Sebeláska (Filautia), Zapomnění (Léthé), Šílenost (Anoia) apod. Poukazuje též na nejšťastnější stádia v lidském životě. Za nejradostnější považuje dětství, a to zejména pro jeho naivnost, za kterou se musí žehnat Bláznivosti. Dospívání a stárnutí činí člověka rozmrzelejším a nešťastnějším, což je způsobeno přílišným přemýšlením, proto nejhůře dopadají filozofové. Zestárnou dříve, než vůbec dospějí a nehodí se pro nic v životě.<sup>215</sup>

Šťastným opakem mudrce je blázen. Netrápí se ostýchavostí a strachem, proto oplývá podnikavostí. „Mudřec se utíká do knih starých autorů a papouškuje jejich slovíčkářskou

---

<sup>214</sup> BACHTIN, Michail Michajlovič. Úvod – formulace problému. In: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Vyd. 2., V nakl. Argo 1. Praha: Argo, 2007, s. 24.

<sup>215</sup> ERASMUS ROTTERDAMSKÝ, Desiderius. *Chvála bláznivosti: list Martinu Dorpiovi*. 2. vyd. (v MF 1. vyd.). Praha: Mladá fronta, 1986, s. 31.

chytrost. Blázen tím, že se do všeho pustí a má osobní účast na nebezpečnosti svého podniku, získává, nemýlím-li se, pravou chytrost.“<sup>216</sup>

Stáří je opět snesitelné jen díky Bláznivosti. Ona přivádí starce k prameni Léthé, která je promění ve „velké děti“. „Ti se tam plnými doušky napijí zapomnění, rozptýlí tak pomalu duševní strasti a znovu připomínají nezralé mládí.“<sup>217</sup> Tímto dobrotivá Bláznivost vrací člověku nejšťastnější období lidského života. „A kdyby se lidé úplně vyvarovali jakéhokoli styku s moudrostí a prožívali celý život jen v mé společnosti, stáří by vůbec neexistovalo a lidé by žili šťastně ve věčném mládí.“<sup>218</sup>

Moudrost a chytrost mohou být nebezpečné, zvrhlé a hloupé. „... znakem opravdu rozumného člověka jest, že pamětliv své lidské omezenosti se nesnaží rozumovat nad svůj pozemský los, že rád přimhouří oči nad slabostmi druhých a také sám s klidnou myslí se dopustí nějakého hříšku ve shodě s celým ostatním světem.“<sup>219</sup> Rozumem, neboť tím je mudrc ovládnán, odmítne takové chování jako bláznivé. Blázen, rozkoší poháněn, žije v nevědomosti nebo bezmyšlenkovitosti.

Otázka, zralá nejen pro komickou dvojici Vodňanský – Skoumal, zní: „...co z obojího je vlastně lepší: zda strávit život oslazený takovýmto bláznovstvím, nebo žít, jako by se chtěl oběsit, jak se říká, na nejbližším trámě.“<sup>220</sup> Bláznovství skýtá jisté výhody, bláznovi může být beztrestně prominuto, člověk má nutkání mu pomáhat, pociťuje k němu jistý druh náklonnosti.<sup>221</sup> Blázni odedávna byli milou společností vladařů, neboť je zásobili vtipy, veselím, smíchem. Navíc oplývali onou vzácnou výsadou, že: „jen oni ve své prostoduchosti smějí být pravdomluvní.“<sup>222</sup>

Co činí opravdového blázna skutečným bláznem, jsou jeho smysly, které ho klamou, a také způsob logického uvažování, které je trvale a ve velkém rozsahu vadné. Tento druh šílenství je mnohdy doprovázen směšností. „Jestliže však tento druh šílenství má sklon

---

<sup>216</sup> ERASMUS ROTTERDAMSKÝ, Desiderius. *Chvála bláznivosti: list Martinu Dorpiovi*. 2. vyd. (v MF 1. vyd.). Praha: Mladá fronta, 1986, s. 33.

<sup>217</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>218</sup> *Ibidem*, s. 22.

<sup>219</sup> *Ibidem*, s. 35.

<sup>220</sup> *Ibidem*, s. 37.

<sup>221</sup> *Ibidem*, s. 41.

<sup>222</sup> *Ibidem*, s. 42

k směšnosti, ... pak přináší veliké potěšení jak těm, kdo jím jsou postiženi, tak těm, kdo jím sice netrpí, ale mají možnost je pozorovat.“<sup>223</sup> Přihlížející publikum reaguje oddáním se potěšujícímu se smíchu, jakmile zpozoruje, že zpívané či mluvené texty vykazují známky vadné logiky. Samozřejmě nechceme pochybovat o duševním zdraví komické dvojice Vodňanský a Skoumal. Jde o něco víc: „*Záměrně ze sebe dělati blázna – toť nejvyšší moudrost.*“<sup>224</sup> Erasmus podtrhuje svá slova citáty z Horatia a Bible, kde se vyzdvihuje uvážlivé bláznovství použité na pravém místě a také že je lepší být hloupým a bláznivým nežli moudrým, který se pak v tajnosti souží.<sup>225</sup>

Příznačné pro tvorbu Skoumala a Vodňanského je, že oba vystupují tak trochu v rolích „bláznů“, kteří produkují nesmyslné básně a písně. Za touto maskou, pak uzavírají pakt s bláznivostí, ironizují spíš svým postojem, vyzdvižením nesmyslu, než přímou satirou. Používají nesmysl jako sebeobranný reflex.

### **6.3. Nonsens v díle komické dvojice Vodňanský – Skoumal**

Jan Vodňanský (nar. 1941) byl v mládí inspirován písněmi Jana Wericha a Jiřího Voskovce, živými vystoupeními Wericha v ABC, kresbami Adolfa Hoffmeistera, literárním svědectvím o avantgardě, poetismu a Devětsilu, obdivoval Semafor. *Kniha s úsměvem Idiota* obsahuje písňové texty vzniklé za studií na Fakultě strojní ČVUT v Praze. Rokem 1963 začíná spolupráce s hudebníkem Petrem Skoumalem (nar. 1938). Skoumalovy hluboké znalosti mnohých hudebních žánrů a moderní poezie umožňovaly mu „často překvapujícím způsobem hudebně domýšlet atmosféru slovního útvaru.“<sup>226</sup> Coby autorská dvojice provozovali spolu svá vystoupení, z nejznámějších: *S úsměvem idiota* (1969), *S úsměvem*

---

<sup>223</sup> ERASMUS ROTTERDAMSKÝ, Desiderius. *Chvála bláznivosti: list Martinu Dorpiovi*. 2. vyd. (v MF 1. vyd.). Praha: Mladá fronta, 1986, s. 45.

<sup>224</sup> *Ibidem*, s. 78.

<sup>225</sup> *Ibidem*, s. 78.

<sup>226</sup> VODŇANSKÝ, Jan. Autorská poznámka. In: *S úsměvem idiota*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1969, s. 120.

*donkichota* (1970), *Hurá na Bastilu* (1970). Při vystoupeních nepoužívali žádných masek, hrálo se bez líčení a kostýmů, v civilním oblečení.<sup>227</sup>

Z komických dvojic patřila třicátá léta dvojici Voskovec a Werich, šedesátá léta Jiřímu Suchému a Jiřímu Šlitrovi. „V+W zpívali v první republice, že svět patří nám a že ho dobudeme. Suchý a Šlitr, v šedesátých letech stále, že je stále dost důvodů divit se světa kráse, přestože ani vysněná šťastná země neexistuje. Jedni i druzí byli dětmi své doby.“<sup>228</sup> Třetí dvojice básníků - šansonierů, kteří se trvale zapsali do moderních dějin českého divadla a kultury vůbec, tvořili v době 1968-1978. Ocitají se ve světě, který je těžko pochopitelný, těžko snesitelný, absurdní. „Už se o něm nedá říct, že patří nám, ani se jenom zarytě a útěšně divit jeho kráse.“<sup>229</sup>

„Od prvních písniček bylo jasné, že tento básník [Vodňanský] nemá v koktejlu svého talentu na rozdíl od Suchého namíchanou rozhodující dózu potřeby a udivující schopnosti vidět růst všude houštiny krásy a básnit z nich svět nakažlivé radosti a okouzující poezie a legrace. Jemu spíš přimíchali do jeho emulze hořký fernet Rictus, kramářská píseň, morytát, Gellner, Klíma a racionální znalost o kybernetice. A jeho badatelské a vivisekční sklony k pozorování pohybů brouka – společenských systémů, obkličujících současného člověka.“<sup>230</sup>

Pro dvojici V + S se staly typickými rýmy, které jsou nepředvídatelné a mnohdy šokující: „Na opeře v La Scala / Nevím proč jsi mlaskala,<sup>231</sup> nebo „Přijede dóže z Benátek / Pošlete pro karbanátek.“<sup>232</sup> Komickou stránku podporují navíc nečekané rytmy. Nesmysly vznikají také doslovným chápáním slov „Dvě želízka v ohni...? / Jdi a jedno šlohni.“<sup>233</sup> Vrátime-li se k Learovi, Carrollovi, Morgensternovi, každý z nich se stal tvůrcem imaginárního světa. Jaký svět je ten Vodňanského a Skoumala? Hrozí v něm mnohá nebezpečí. Smrtná. A to nečekaná a komická. „Sedí pán při malém pivu / Ve tváři má zděšení / Není ani příliš divu / Padá na něj lešení.“<sup>234</sup> Pakliže nedojde až ke smrtelnému zranění, k nějakému jistě. Přežívší

---

<sup>227</sup> VODŇANSKÝ, Jan. Prostě... jako chlap při práci II [online]. Divadelní noviny. Publikováno 2011-04-03 [vid. 2013-12-09]. Dostupné z <http://www.divadelni-noviny.cz/proste%E2%80%A6-jako-chlap-pri-praci-ii>.

<sup>228</sup> MACHONIN, Sergej. Katastrofy k popukání. In *Ej, moja paranoia!*. Vyd. 1. Praha: Volvox Globator, 1997, s. 10.

<sup>229</sup> *Ibidem*, s. 11

<sup>230</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>231</sup> VODŇANSKÝ, Jan. *Ej, moja paranoia!*. Vyd. 1. Praha: Volvox Globator, 1997, s. 26.

<sup>232</sup> *Ibidem*, s. 45.

<sup>233</sup> *Ibidem*, s. 44.

<sup>234</sup> *Ibidem*, s. 25.

se poté usadí na čaj, „A když hudba začne hrát / Polonézu / Pak je třeba pozor dát / Na protézu.“<sup>235</sup> Katastrofických vizí není ušetřena ani forma dětského nevinného rozpočítadla. Naplňují ji obsahem tragického neštěstí: „Vezou pána v sanitce / Život visí na nitce / Sanitka se převrhla / A nitka se přetrhla / Bác.“<sup>236</sup> I zde se objevují mnohá zvířata, ale zcela odlišná od, zapadají do katastrofických scénářů. Člověk je pronásledován grizzlym: „Pojďte / Něco vám povím / Ale neohlížejte se / Což abychom zmizli / Pojďte / Něco vám povím / Ale nebojte se / Za náma jde / Uááá / Pozdě! / Pozdě!“<sup>237</sup> Podivuhodnou volbou jsou i domácí zvířata: „Máme doma gorilu / Dělá tousty na grilu“, často končí nevalně: „Co se děje s velbloudem...? / Zdá se – že je pod proudem.“<sup>238</sup>

V + S používají zcizovacích efektů, například vystupují z písně, najednou uprostřed skladby promlouvají k divákům. Skoumal v mezihře předvádí svůj klavírní um, hovoří o stavbě písně, o jejích akordech. V písni „Aristokrat“ nudí monotónní hudbou i textem, přičemž v půli začne s výkladem:

„Ano, máte pravdu, v těchto místech píseň opravdu začíná poněkud nudit. Je to způsobeno tím, že text se neustále monotónně opakuje, přísun nových informací vážne, ani melodie není z nejpůvodnějších“ Aby zde nedošlo k postupné únavě a ztrátě pozornosti u posluchačů, rozhodne se přidat k tomuto jednotvárnému výstupu překvapivou a vtipnou pointu. „Tento způsob ovšem v sobě skrývá jedno velké nebezpečí. Takový letargický, podřimující posluchač může podobný šok odnést i trvalým poškozením svého zdraví. A protože už jsem viděl umírat lidi zastižené neočekávanou pointou, volím humánnější způsob přednesu této písně, který spočívá v tom, že vás předběžně seznámím s obsahem zmíněné překvapivé pointy, abych tak zmírnil tento tvrdý náraz.“<sup>239</sup>

Píseň směřující k pointě k ní nakonec dospěje, sice po nekonečném natahování, a v mnoha případech je tak nesmyslná, že vlastně člověk propadá smíchu, z vyčerpání, které způsobilo úsilí pátrající po smyslu. Hovořili jsme o Kantově myšlence nenaplněného očekávání. Principem jejich tvorby je jazyková hra a svobodného vytváření nonsensů. Tím se nám jeví tvorba V + S jako velmi příbuzná tvorbě Edwarda Leara.

---

<sup>235</sup> VODŇANSKÝ, Jan. *Ej, moja paranoia!*. Vyd. 1. Praha: Volvox Globator, 1997, s. 47.

<sup>236</sup> *Ibidem*, s. 34.

<sup>237</sup> *Ibidem*, s. 18.

<sup>238</sup> *Ibidem*, s. 54.

<sup>239</sup> *Ibidem*, s. 51.

Podobně jako ve hrách Divadla Jára Cimrmana, objevují se i u V + S travestie formou vědeckého výkladu. Na vědeckém kongresu, který začal už před rokem a trvá dodnes, zasedají vědci, kteří prohlašují, že „Nás nezmámí žena krásná / Vždyť je to jenom / Protoplasma.“<sup>240</sup> Vodňanský podtrhuje závažnost jejich objevu tím, že další sloky tlumočí výsledky kongresu do jazyka německého, latinského a ruského. Tyto mnohonásobné odkazy k „vědeckému kódu“ jsou nepřehlédnutelné. Důvěrně známou pohádku Sněhurka a sedm trpaslíků podrobují hlubinné analýze. Stanovují pojmy, například za nepřesnou považují definici pojmu trpaslík: „trpaslík je člověk, jehož výška se limitně blíží nule“. Definují ho jako malého horníka. Hledají odpovědi na otázky typu: „proč bylo trpaslíků právě sedm a ne sedm set dvacet devět třeba. Ta sedmička se nám vyskytuje ve všech tajných orientálních naukách. Ostatně tyto nauky jsou tajné, tak půjdeme dál“. Prezентují rozpory, které vystoupily na povrch při jejich výzkumu, například otázka oné osmé postýlky.

„Jak jsem ji objevil? Srovnáním dvou kontradiktorických citátů z textu. Podle prvního z nich Sněhurka vchází do domu trpaslíků, prochází těmi místnostmi a v poslední najde ‚sedm stejných krásných malých postýlek‘, v následující větě uléhá do největší z nich. Contradictio in adjecto - a v něm je ukryta osmá, protože jediná velká postýlka.“<sup>241</sup>

Nonsens ve společenském kontextu tzv. normalizace (1969-89) je jakýmsi způsobem vytlačování politické situace a únikem do říše hry a bezstarostné zábavy. Jazyk Vodňanského je zásadně neideologický, vyhýbá se komentářům současného dění, chýlí se do říše hravosti a bláznovství. O čemž svědčí už jen název představení a knihy *S úsměvem idiota*, ale je to právě tato hravá neideologičnost, která působí kontrastně v politizované době. V době, pro niž je typický mocenský jazykový kód, který vyžaduje, aby obyvatelstvo přikládalo *smysl* nadužívaným frázím. Politizace mnohých slov vedla k jejich vyprázdnění. Pod pojmy jako jsou „lid“, „společnost“, „demokracie“, které může používat každý, se ale skrývá - nikdo přesně neví co. Jedná se o „sémantickou inflaci“.<sup>242</sup> Mezitím Vodňanský tvoří nonsensy typu: „Meloun promován na doktora“, „Skupina trpaslíků se dezorientuje podle buzoly“, „Zátiší

---

<sup>240</sup> VODŇANSKÝ, Jan. *Ej, moja paranoia!*. Vyd. 1. Praha: Volvox Globator, 1997, s. 144.

<sup>241</sup> VODŇANSKÝ, Jan. *Hurá na bastilu: S úsměvem donkichota*. Praha: Sony Music/Bonton, 2001, 2 zvukové kazety (56:45, 54:42).

<sup>242</sup> FIDELIUS, Petr. *Jazyk a moc*. München: Edice Arkýř, 1983, s. 24.

s občanským průkazem“, „Královna Alžběta beseduje s traktoristy“<sup>243</sup> apod. Mohli bychom dokonce mluvit u Vodňanského o „politické funkci apolitického non-sensu.“

„V publiku nechyběli ani novináři, básníci a známí pražští psychiatři. Po představení nám přicházeli poděkovat do šatny, kde se nám svěřovali, že by se bez pravidelných návštěv našich představení zbláznili. Taková to byla doba: zpívající idioti zachraňovali psychiatry od zbláznění. Byli jsme pro ně poslední enklávou, kde bylo možné si alespoň na chvíli svobodně vydechnout a odreagovat se od stále šílenější znormalizované reality, organizované stranou a vládou na pokyn sovětských dohlížitelů.“<sup>244</sup>

V díle se uplatňují zásady hry s logikou, s jazykovými schémata, napětím mezi znaky a významy. Nonsensy V + S i přes ono politické pozadí, jsou stále přitažlivé a „funkční“.

---

<sup>243</sup> VODŇANSKÝ, Jan. *Ej, moja paranoia!*. Vyd. 1. Praha: Volvox Globator, 1997, s. 123.

<sup>244</sup> VODŇANSKÝ, Jan. Prostě... jako chlap při práci III [online]. Divadelní noviny. Publikováno 2011-04-16 [vid. 2013-12-10]. Dostupné z <http://www.divadelni-noviny.cz/proste%E2%80%A6-jako-chlap-pri-praci-iii>

## Závěr

Nonsens vstupuje do literatury v mnoha podobách. U jeho zrodu stojí anglická lidová poezie (tzv. nursery rhymes). Objevení nonsensu v polovině 19. století se vysvětluje jako reakce na atmosféru viktoriánské Anglie, prodchnutou duchem racionalismu, rozvojem průmyslu a upřednostňováním utilitárních hodnot. Nastupující éra romantismu přinesla zvýšený zájem o jazyk a upravený pohled na dětskou povahu, což podnítilo vznik a vývoj imaginativní, ne-didaktické a ne-mravoučné dětské literatury. Edward Lear i Lewis Carroll, klasikové nonsensové literatury, věnovali své dílo dětem, jejichž říši však přesáhlo. Lear i Carroll představují krajní póly široké škály nejrůznějších typů nonsensu. Lear reprezentuje typ lidového iracionálního nonsensu, pro který je typická hra s jazykem, absurdní uvažování, zveličování, obsahuje prvky básnické, fantastické a groteskní. Druhý pól, dekorativní typ Carrollův, nese nonsensovou pointu a přitom je cvičením v logice. Oba navíc spadají pod označení lingvistický i situační nonsens. Dílo Christiana Morgensterna se hrou s jazykem a zvukomalbou přibližuje k typu Edwarda Leara, ale s větší mírou lingvistické orientace. Wim Tigges vyhraňuje zvláštní skupinu „částečný nonsens“ pro literární díla, kde se nonsens sice objevuje, ale nedomínuje. Například v parodiích a satirách slouží nonsens jako prostředek k praktickému cíli.

Jednu z možností jak vysvětlit zájem o nesmysl jsme spatřili v jeho herní povaze. Johan Huizinga vnímá hru jako kulturní jev, jehož podstata tkví v estetice. Hru, kterou propojuje s velkými původními činnostmi lidského společenství (s řečí, mýtem a kultem), považuje v podstatě za nerozumnou. Nesnáze přineslo úsilí přiřadit ke hře její protiklad. Vážnost musela být zamítnuta jako pojem nižšího řádu, který pojem hry může obsáhnout. Hra leží mimo mnohé kontradikce, ale může nabírat jejich prvků, například prvky krásy. Typickým znakem hry je dobrovolnost a její odlišnost od obyčejného života. Jedině v latinském jazyce Huizinga nachází slovo (ludus) spojující všechny hlavní funkce hry. Mnohé herní formy postupným vývojem ztratily své spojení s hrou, básnictví nikoli. Řeč básnická se vyznačuje hrou s obrazy, které jakoby odpovídají na nějakou hádanku. Jsou to moderní lyrické směry, mezi něž bývá nonsens řazen, které považujeme za věrné následovníky. Z našeho experimentálního pokusu nalézt podobnosti nonsensu s principy her, jež pojmenoval Roger



Caillois, jsme vyvodili následující: nonsens může být postaven na principu agonálním, aleatorickém, mimikrickém i principu ilinx. Navíc podléhá kombinaci s tendencemi anarchistické nebrzděné fantazie (padia) a také sklonem ke konvencím (ludus).

Druhý úhel pohledu na nonsens nám předurčil jeho estetický dopad, jenž je zaznamenáván v oblasti komična. Naše zkoumání se odrazilo od Aristotelova výkladu komedie, jakožto dramatického umění zobrazujícího lidi povahově horší. I komedie může vyústit v katarzi, požadavek v případě komedie je zachování míry směšného. Směšnost v komedii má zdroj v mluvě nebo události. Prameny komického účinku, jež Aristoteles poodhalil, lze nalézt i v literatuře nonsensu. Estetická kategorie komična vzbuzuje smích zobrazováním situací, které ho vyvolávají. Například jednání, které se mine účinkem (Immanuel Kant), či jednání mechanické. Henri Bergson nahlíží každou tuhost charakteru, ducha i těla jako vadnou. Smích chápe jako společenské gesto s ozdravující funkcí. Kromě situační komiky se věnuje komice slovní, v níž také nachází možnosti roztržitosti způsobené mechanicitou. Navíc potřebuje nesmysl. Absurdita je prostředkem jak dosáhnout komična. Bergson připodobňuje povahu komické absurdity k povaze snu. Nachází zde směšné šílenství, které však není v rozporu se zdravým rozumem. Poslední poznámku tohoto oddílu tvoří představení zvláštního druhu metafory. Gag podle Václava Havla stojí na metodě ozvláštňení. Jedna izolovaná konvence ozvláštňuje jiný automatismus. Cílené „znesmyslňování“ vnímá jako způsob, jímž se člověk navrácí k sobě samému.

V kategorii komična zaměřuje Oleg Sus svůj zájem na komiku z jazyka. Pro „čisté“ neboli „bezpředmětné“ jazykové komično nachází v historii evropské literatury místo, kde bylo vysoce hodnoceno. Dadaismus si začal uvědomovat inflaci slovních hodnot poválečného světa, rozvinul vnitřní absurdnost a protiklady skryté pod každodenním mechanismem slov. Ačkoli všechny tendence se snaží jazykově vyjádřit nesmyslnost světa, nelze ztotožnit bezpředmětnou komiku s DADA, absurdním či nonsensem. Bezpředmětná jazyková komika odkrývá estetickou funkci jazyka, snaží se přivábit pozornost k materiálu – jazykové struktuře. Předmětem se stává sám jazyk, jenž sám vzbuzuje smích. Vyloučením obsahovosti ale neztrácí vnitřní vztah se skutečností. Ani v případě dadaismu se nestává uměním pro umění. V obecné rovině se jedná o postoj ke světu.

Sus fenomén absurdna dělí do tří pojmů, ke každému typu přiřazuje pravděpodobný komický model. Absurdnost neoddělitelnou od lidského bytí vyjadřuje pojmenování existenciální absurdno. Jde o absolutizovaný typ postrádající korelaci nesmyslnosti a smysluplnosti. Příkladem je „Mýtus o Sysifovi“, kde holá absurdita nevytváří místo pro smích. Estetická kategorie komického je překročena směrem nahoru. Teoreticky ideální prostor pro projevy estetické kategorie komična skýtá koordinované absurdno. Absolutní se relativizuje, smysluplnost a nesmyslnost se uvádí do souladu. Absurdno případkové charakterizuje nadvláda jevové stránky nesmyslnosti. Sus používá výrazu „fyzika absurdnosti“. Kromě anglosaské literatury nalézá svět do vyšších souvislostí nezačleněných jevů u bezpředmětné komiky a filmových grotesek. Nonsense přesahuje kategorii komična směrem dolů, což způsobuje zahrnutí i pouhé směšnosti. Nesmysl sám nestačí. Sus následuje G. K. Chestertona v představě o začlenění nonsensu do širších souvislostí. V uměleckém díle dojde ke „zvýznamnění“ nesmyslnosti, proměně v absurditu vyššího řádu. Chesterton považuje údiv z nesmyslnosti za cestu vedoucí k duchovnímu údivu.

Sus se projevil jako generační kritik nové vlny šedesátých let 20. století proto, že svými kritikami současně stanovoval orientaci nové moderní satiry. Požadoval celistvé vidění a soud světa. Nová vlna satiriků využívala prakticky všech prvků situační a slovní komiky, z těch méně tradičních – nonsense zapojený do hlubších souvislostí. Zdůrazněno budiž Susovo dílo v souvislosti s působením na brněnské filozofické fakultě až do nuceného odchodu roku 1971.

Směrem k definici vykročil pátý tematický oddíl naší práce. Nejednoznačné výsledky na poli zkoumání fenoménu nonsensu byly způsobeny užíváním pojmu nonsense jako ekvivalentu, například k pojmu směšný a absurdní. Zmatečně dále působilo zaměňování s jinými literárními druhy (parodie, fraška, satira), jež selhávají v některém z následujících charakteristických vlastností nonsensu: v tenzi mezi významem a jeho absencí, ve vytváření reality prostřednictvím jazyka, či nedostatku emocionální účasti, nebo ve faktoru hry. Wim Tigges spatřuje v nonsensu pokus říci nevyslovitelné, jakousi snahu komunikovat bez komunikace. Nonsense se ukázal být jednou z možností jak reflektovat svět, který není ani zcela smysluplný (naprostá smysluplnost je možná jen ve světě dogmat), ani naprosto nesmyslný. Nonsensu se podaří zaujmout střední a zároveň žádnou polohu.

Karnevalová kultura znamenala pro středověk „druhý“ sváteční život. Některé její formy měly parodický nádech, všechny obsahovaly silný prvek hry. Blázen tvořil typickou figuru pro kategorii smíchu. Karnevalový svět charakterizovala obrácená logika, různé druhy parodií, travestií. Erasmus Rotterdamský představuje Bláznivost jako bohyni, která oplývá mocí zrušit duševní strasti. Záměrné bláznovství považuje za nejvyšší moudrost. Znaky této životní filozofie jsme zpozorovali v díle komické dvojice Jan Vodňanský a Petr Skoumal. Jejich dílo staví na jazykové komice, vyznačuje se jazykovou hrou a svobodným vytvářením nonsensů. Jeví se nám těmito principy příbuzné tvorbě Leara. Nepřehlédnutelné je travestování vědeckých výkladů. Ve společenském kontextu tzv. normalizace, kde docházelo k vyprazdňování nadužívaných slov (použitých ve frázích), kterým muselo obyvatelstvo přikládat smysl, vyjevil neideologický nonsens Vodňanského politickou funkci. Nonsens tak poskytoval možnost svobodné existence ve „znormalizované“ realitě.

Nonsens, ačkoli vystupuje v mnoha podobách, existuje i jako samostatná estetická kategorie. Je jedním z pokračovatelů původních lidských činností, které vývojem neztratily své spojení s hrou jakožto základem lidské kultury. Ačkoli nesmyslnost v životě obvykle člověka vyvádí z míry, neboť se veškerému snažení pokouší přiřadit nějaký smysl, autoři nonsensové literatury nabízejí čtenáři - který dokáže najít smysl v nesmyslu - osvěžující „vypnutí“. Je to způsobeno dopadem nonsensu v oblasti komična. Smích tím, že upozorní na vše mechanické a automatické, ozdravuje společenské ovzduší. Nonsens se vyjevuje zejména v obdobích, které se vyznačují přílišným upřednostňováním rozumových vztahů, utilitárních hodnot, sterilním životním prostředím. Ale i když nonsens nabývá významu v kontextu jeho vzniku, neznamena to pouze jeho dobovou platnost. Každá doba přináší své mechanismy. I člověk sám je někdy svázán přílišnou reflexí. Velkou úlevu a tolik potřebný nadhled pak přináší chvíle, kdy na čas vstoupí do světa nesmyslu. Proto mnohé kvalitní texty nabývají trvalejší platnosti. Diplomová práce své bádání zaměřila na pole literárního nonsensu. Zajímavá se jeví otázka projevů nonsensu v jiných uměleckých druzích. V jednom bodě jsme se dotkli pouze možnosti divadelního zpracování nonsensů Evou Tálskou. Petr Skoumal vyjevil další možnosti nonsensu na poli hudebním. Výtvarné, hudební či divadelní projevy necháváme otevřeny dalšímu zkoumání.

## Resumé

Magisterská diplomová práce „Příspěvek ke kategorii nonsensu“ s podtitulem „Se zaměřením na vybrané teoretické a umělecké projevy 60. - 70. let 20. století“ nahlíží nonsens z několika úhlů. Pokouší se tak obhájit jeho estetickou platnost. První část je věnována úvodu do problematiky. Objevení nonsensu v polovině 19. století vysvětluje jako touhu po „únikovém východu“ z atmosféry viktoriánské Anglie, prodchnuté duchem racionalismu. Zrod nonsensu uvádí také do souvislosti s příchodem romantismu a jeho zvýšeným zájmem o jazyk jako svébytný jev. Zde zažila rozvoj literatura pro děti, opomíjející snahy didaktické a mravoučné. Oba klasiky nonsensové literatury, Edwarda Leara a Lewise Carrolla, prezentuje jako dva krajní póly široké nonsensové škály. Jedná se o Learův lidový iracionálně laděný typ nonsensu, založený na hře s jazykem. Na straně druhé stojí Carrollův dekorativní logický nonsens. Christian Morgenstern je přiřazen k typu Learově.

Předkládaná práce spatřuje jednu z možností jak osvětlit zájem o nesmysl v jeho herní povaze. Výkladem *Homo ludens* Johana Huizingy dospívá k závěru, že lidská kultura byla zpočátku hrána. Mnohé velké původní lidské činnosti vývojem ztratily své spojení s hrou. Básnictví, zejména moderní lyrická poezie, nikoli. Rozbor typologie Rogera Cailloise slouží snaze postřehnout podobnosti nonsensu s principy her. Nonsens může být postaven na principech agon, alea, mimikry, a také ilinx, s tendencí k principu paidia i ludus.

Estetický dopad nonsensu v oblasti komična předurčuje další tematické pole práce. Zkoumání se odráží od Aristotelova výkladu komedie. Tento typ dramatického umění zobrazuje lidi povahově horší. Pro dosažení katarze je nezbytné zachování míry směšného. Aristoteles odhalil téměř všechny prameny komického účinku, které lze nalézt i v nonsensové literatuře. Práce dále rozšiřuje pole zájmu o kategorii komična. Obrací se na teorii Henriho Bergsona. Hovoří o vyvolávání smíchu mechanickým jednáním. Smích chápaný jako společenské gesto ozdravuje ovzduší ve společnosti. Pozornost je věnována Bergsonově výkladu komiky slovní. Nezbytnou roli zde zastává nesmysl, jakožto prostředek dosažení komična. V povaze nesmyslu jsou shledány podobnosti s povahou snu. Bergson zde nachází směšné šílenství neodporující zdravému rozumu. Poslední bod oddílu tvoří poznámka o cíleném „znesmyslňování“ jakožto principu gagu.

Poznámkami Olega Suse k fenoménu nonsensu se zabývá čtvrtý oddíl práce. Není mu poskytnut prostor stát se samostatnou estetickou kategorií. V Susově typologii je nonsens představen jako jeden ze tří druhů estetické kategorie absurdna. Nonsens neboli případkové absurdno charakterizuje nadvláda jevové stránky nesmyslnosti. Uplatňuje se mimo jiné ve filmových groteskách a jazykové komice „bezpředmětného“ typu. Práce se zaměřuje na bezpředmětnou jazykovou komiku. Hovoří o dadaismu, jako místu v historii evropské literatury, kde našlo vysokého hodnocení. Hlavní zásadou je odkrývání estetické funkce jazyka, přitahování pozornosti k materiálu (jazykové struktuře). Předmětem se stává sám jazyk, jenž sám vzbuzuje smích. Vyloučení obsahu ale neznamená ztrátu vnitřního vztahu se skutečností. V obecné rovině se jedná o zaujetí postoje ke světu (v případě dadaismu válečnému a poválečnému). Předložena je Susova teze, že pouze nesmysl začleněný do širších souvislostí („zvýznamnění“), se může proměnit v absurditu vyššího řádu. Práce se věnuje také úvaze G. K. Chestertona. Údiv z nesmyslna nahlíží jako cestu vedoucí k duchovnímu údivu. Oddíl je uzavřen zmínkou o Susově kritickém vlivu na novou vlnu moderní satiry 60. let 20. století.

Práce upozorňuje na nevelkou teoretickou pozornost, které se nonsensu dostává. Mnohdy dochází ke zmatečnému užití termínu jako ekvivalentu k jiným pojmům, či ke splývání s jinými literárními druhy. Směrem k definici kráčí její pátá část. Nonsens charakterizují tyto rysy: tenze mezi významem a absencí významu, vytváření reality prostřednictvím jazyka, nedostatek emocionální účasti, faktor hry. Práce odhaluje tezi Wima Tiggese. Ten v nonsensu spatřuje snahu komunikovat bez komunikace. Nonsens se zde ukazuje být jednou z možností reflexe světa.

Poslední oddíl se věnuje prvkům bláznovství. Středověká a renesanční karnevalová kultura poskytla kulturní zázemí figuře blázna, jež je typická pro kategorie smíchu. Vyzdviženy jsou charakteristické rysy karnevalového světa: obrácená logika, parodie, hra. *Chvála Bláznovství* Erasma Rotterdamského podtrhuje hodnotu záměrného bláznovství. Zkoumání pokračuje analýzou textů komické dvojice Vodňanský a Skoumal. Dochází se k závěru, že jejich tvorba se podobá tvorbě Learově, a to svobodným vytvářením nonsensů, jazykovou komikou, jazykovou hrou. V posledku práce vyjevuje politickou funkci neideologického nonsensu. Představuje nonsens jako sféru poslední možnosti svobodné existence ve „znormalizované realitě“.

## *Summary*

Diploma thesis “Contribution to the category of nonsense” with subtitle “With a focus on chosen theoretical and artistic expressions of 1960's and 1970's” is looking at nonsense from several angles. It is trying to defend its aesthetical validity. The first part is devoted to introduction into the issues. The discovery of nonsense in the half of the nineteenth century explains its desire for “emergency exit” from the ambience of Victorian England, filled with the spirit of rationalism. The work introduces nonsense nascence into the context with the coming of romanticism, where have the language been looked into as peculiar phenomenon. Here the children’s literature experienced the development, passing over the didactical and moralizing efforts. Both classics of nonsense literature, Edward Lear and Lewis Carroll, presents as two extreme poles of broad nonsense spectrum. It’s about the Lear’s folksy irrationally tuned type of nonsense, based on the play with the language. On the other side there stands Carroll’s decorative logical nonsense. Christian Morgenstern joins the ranks of Lear type.

The work putted forward is regarded to as one of the options how to shed light of interest for nonsense in its playful nature. The interpretation of *Homo ludens* by Johan Huizinga comes to the conclusion that initially human culture has been played. Many large original human activities lost its connection to the game by evolution. But poetry, especially modern lyric poetry, did not. The typology analysis of Roger Caillois is used in the effort to notice the similarities of nonsense with game principles. Nonsense can be based on the principles agon, alea, mimicry and also ilinx, with tendency to paidia and ludus principle.

The aesthetic impact of nonsense in the comical area predetermines other thematic field of this work. The research is reflected from the interpretation of comedy by Aristotle. This type of dramatic art pictures people temperamentally worse. To achieve catharsis it is necessary to keep the degree of ridiculousness. Aristotle had revealed almost every source of comical effect, which we can find even in nonsense literature. Furthermore, the thesis is spreading the area of interest with the category of comic. It turns to Henri Bergson theory. It talks about the causes of laughter by mechanical behaviour. The laughter, understood

as social gesture, is reviving the atmosphere in society. Attention is paid to Bergson interpretation of verbal comic. A necessary role here takes the nonsense, as the means for reaching the comic. There are found similarities in the nature of nonsense with the nature of a dream. Bergson finds here comical madness, uncontested to common sense. The last point of the section is created by a remark about targeted “making it senseless” as a gag principle.

The fourth unit of this work is dealing with the remarks to the phenomenon of nonsense by Oleg Sus. He doesn't give enough space to nonsense to become an independent aesthetical category. In Sus's typology, nonsense is introduced as one of the three kinds of aesthetical category of absurd. Nonsense or Accidental absurdity is characterized by the dominance of (single entity) aspect of absurdity. They are used, among other things, in slapstick films and linguistic comic of pointless type.

The thesis is focusing on pointless linguistic comic. It talks about Dadaism, as a place in the history of European literature, where it found high rating. The main principle is uncovering aesthetical function of the language, attracting attention to the matter (language structure). The condition itself is the subject of language, which itself raises laughter. The exclusion of the context does not mean the loss of the intrinsic relationship with the reality. In general terms it is a biased attitude to the world (in case of Dadaism it's the war and post war world). Sus's thesis is presented, that only nonsense integrated into broad context (“emphasis”), can change into an absurdity of higher rank. The thesis also engages to the consideration of G.K. Chesterton. The wonder from nonsense is looking as a way leading to spiritual wonder. The section is closed by reference about Sus's critical influence on a new wave of modern satire of 1960's.

The work is pointing on a small theoretical attention, which is given to nonsense. Frequently, there is confusion with the term being used as equivalent to different terms, or merging with different kinds of literature. In the direction of definition is striding its fifth section. Nonsense is characterized by these features: tension between the meanings and absence of meaning, creating reality using language, the lack of emotional participation, game factor. The work is uncovering the thesis of Wim Tiggens. He is seeing an effort

in nonsense to communicate without communication. Nonsense shows here as a possible option of reflection of the world.

The last section is dedicated to the elements of foolishness. Medieval and renaissance carnival culture provided the cultural background of the figure of fool, which is typical for the laughter category. Highlighted are the characteristics of the carnival world: reverse logic, parody, game. *The Praise of Folly* by Erasmus of Rotterdam underlines the value of intentional madness. The inquiring continues by text analysis of comic couple Vodnansky and Skoumal. It is concluded that their work is similar to Lear's creation, by the creation of a free nonsense, linguistic humor, and linguistic play. Ultimately the work reveals the political funktion of non-ideological nonsense. At last it present nonsense as a sphere options free existence in a "normalized reality".



## ***Literatura***

ARISTOTELÉS,. *Poetika: řecko-česky*. Přel. Milan Mráz. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2008, 289 s. ISBN 978-80-7298-131-1.

BACHTIN, Michail Michajlovič. Úvod – formulace problému. In: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Vyd. 2., V nakl. Argo 1. Praha: Argo, 2007, s. 9-70. ISBN 978 80-7203-776-6.

BERGSON, Henri. *Smích*. 1. vyd. Praha: Naše vojsko, 1993, 91 s. ISBN 80-206-0404-9.

BORECKÝ, Vladimír. *Odvrácená tvář humoru: (ke komice absurdity)*. Liberec: Dauphin, 1996, 198 s. ISBN 80-86019-21-7.

BRUKNER, Josef a Pavel ŠRUT. *Ostrov, kde rostou housle*. 1. vyd. V Praze: Albatros, 1987, 224 s.

CAILLOIS, Roger. *Hry a lidé: maska a závrať*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, 215 s. ISBN 80-902482-2-5.

CAMUS, Albert. *Mýtus o Sisyfovi*. Vyd. 2. Praha: Garamond, 2006, 148 s. ISBN 80-86955-08-7.

CARROLL, Lewis. *Alenčina dobrodružství v říši divů*. Přel. Jaroslav Císař. Praha: Fr. Borový, 1931, 134 s.

CARROLL, Lewis. *Za zrcadlem a co tam Alenka našla*. Přel. Jaroslav Císař. Praha: Fr. Borový, 1931, 150 s.

ERASMUS ROTTERDAMSKÝ, Desiderius. *Chvála bláznivosti*. 2. vyd. (v MF 1. vyd.). Praha: Mladá fronta, 1986, 149 s.

FIDELIUS, Petr. *Jazyk a moc*. München: Edice Arkýř, 1983, 184 s. ISBN 3922810063.

FRYNTA, Emanuel. *Moudří blázni: knížka historek, pohádek, povídek a veršů o moudrém bláznovství a bláznivé moudrosti*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1973, 220 s.

HAVEL, Václav. Anatomie gagu. In: *Protokoly: Zahradní slavnost ; O dialektické metafysice ; Antikódy ; Anatomie gagu ; Vyrozumění*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1966, 218 s.

HENCKMANN, W. – LOTTER, K. *Estetický slovník*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1995. 229 s. ISBN 80-205-0478-8.

HIRŠAL, Josef. *Nonsens: [parafráze, paběrky, parodie, padělky]*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1997, 193 s. ISBN 80-204-0659-x.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Vyd. 2., V edici Studie 1. Praha: Dauphin, 2000, 297 s. ISBN 80-7272-020-1.

CHESTERTON, K. G. Heretics [online]. Projekt Gutenberg, 2004. [vid. 2013-12-01]. Plain text format, 184 KB. Dostupné z <http://www.gutenberg.org/files/12245/12245-h/12245-h.htm>.

CHESTERTON, K. G. Heretics [online]. Projekt Gutenberg, 2008. Updated 2011-07-02 [vid. 2013-12-01]. Plain text format, 386 KB. Dostupné z <http://www.gutenberg.org/files/470/470-h/470-h.htm>.

CHESTERTON, K. G. *Heretikové*. Přel. Timotheus Vodička. Praha: Jul. Albert, 1948, 211 s.

CHESTERTON, K. G. Obrana nonsensu. In: *Ohromné maličkosti: Obrany*. Praha: Vyšehrad, 1976, 156 s.

CHESTERTON, G. K. *Ortodoxie*. Přel. Alexander Tomský. 1. vyd. Voznice: Leda, 2010, 203 s. ISBN 978-80-7335-167-0.

CHVATÍK, Květoslav. „Rytíř bez bázně a hany“ české literární kritiky. In *Oleg Sus redivivus: konference o novodobé estetice a o jednom jejím významném představiteli, pořádaná k 10. výročí úmrtí ... na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity ve dnech 19. a 20. listopadu 1992*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1994, s. 15-17. ISBN 80-210-0122-5.

KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1975, 271 s.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Současnost*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1969, 76 s.

KLABANOVÁ, Olga. *Všeobecná encyklopedie ve čtyřech svazcích*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelský dům OP, 1997, 740 s. ISBN 80-85841-17-7.

KUNDERA, Ludvík. Dada panoráma 1. - 6. In: *Světová literatura: revue zahraničních literatur*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, roč. 11, 1966.

LEAR, Edward a Holbrook JACKSON. *The complete nonsense of Edward Lear*. London: Faber and Faber, 1947, 288 s.

LEAR, Edward. *Velká kniha nesmyslů*. Přel. Antonín Přidal. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1998, 247 s. ISBN 80-204-0678-6.

LEDERBUCHOVÁ, Ladislava. O pohádkových nesmyslech a chytrých dětech [online].

Knihovnický zpravodaj Vysočina. [vid. 2013-12-10]. Dostupné

z <http://kzv.kkvysociny.cz/archiv.aspx?id=1072&idr=8&idci=22>.

LORENZOVÁ, Helena. Místo Olega Suse v dějinách české estetiky. In *Oleg Sus redivivus: konference o novodobé estetice a o jednom jejím významném představiteli, pořádaná k 10. výročí úmrtí ... na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity ve dnech 19. a 20. listopadu 1992*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1994, s. 37-40. ISBN 80-210-0122-5.

LOSEV, Aleksej Fedorovič a Vjačeslav Pavlovič ŠESTAKOV. *Dějiny estetických kategorií*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1984, 449 s.

MIKULÁŠEK, Miroslav. Komika absurdna v estetickém pojetí O. Suse. In *Oleg Sus redivivus: konference o novodobé estetice a o jednom jejím významném představiteli, pořádaná k 10. výročí úmrtí ... na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity ve dnech 19. a 20. listopadu 1992*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1994, s. 79-83. ISBN 80-210-0122-5.

MORGENSTERN, Christian, Josef BRUKNER, Josef HIRŠAL, Josef BRUKNER a Petr KOMERS. *Morgenstern v Čechách: 21 proslulých básní ve 179 českých překladech 36 autorů*. Vyd. souboru 1. Praha: VIDA VIDA, 1996, 88 s. ISBN 8090203507.

MORGENSTERN, Christian. *Šibeniční písně*. Přel. Josef Hiršal. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, 129 s.

MORGENSTERN, Christian. *Bim, bam, bum*. Přel. Josef Hiršal. Praha: Československý spisovatel, 1971, 139 s.

OSOLSOBĚ, Petr. 30 let bez Olega Suse [online]. [vid. 2013-12-09]. Plain text format. Dostupné z [http://www.phil.muni.cz/estetika/sus/Osolsobe\\_30let\\_Sus.pdf](http://www.phil.muni.cz/estetika/sus/Osolsobe_30let_Sus.pdf).

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2003, 493 s. ISBN 80-7008-157-0.

PEŠTA, Pavel. Podněty O. Suse teorii i praxi satiry. In *Oleg Sus redivivus: konference o novodobé estetice a o jednom jejím významném představiteli, pořádaná k 10. výročí úmrtí ... na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity ve dnech 19. a 20. listopadu 1992*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1994, s. 71-77. ISBN 80-210-0122-5.

SOURIAU, Étienne. *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994, 939 s. ISBN 808560518x.

SUS, Oleg. *Metamorfózy smíchu a vzteku*. 2. rozš. vyd. Brno: Blok, 1965, 220 s.

SVOBODA, Karel. Starověká aesthetika komoedie, In: *Listy filologické*. Roč. 50, Praha: Jednota českých filologů, 1923, s. 65-78.

TÁLSKÁ, Eva. K nonsensu. In: *Eva Tálská, aneb, Se mnou smrt a kůň*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2009, 379 s. ISBN 978-80-86102-64-1.

TIGGES, Wim. *An anatomy of literary nonsense*. Amsterdam: Rodopi, 1988, 293 s.

VODŇANSKÝ, Jan. Prostě... jako chlap při práci II [online]. Divadelní noviny. Publikováno 2011-04-03 [vid. 2013-12-10]. Dostupné z <http://www.divadelni-noviny.cz/proste%E2%80%A6-jako-chlap-pri-praci-ii>.

VODŇANSKÝ, Jan. Prostě... jako chlap při práci III [online]. Divadelní noviny. Publikováno 2011-04-16 [vid. 2013-12-10]. Dostupné z <http://www.divadelni-noviny.cz/proste%E2%80%A6-jako-chlap-pri-praci-iii>.

VODŇANSKÝ, Jan. *Ej, moja paranoia!*. Vyd. 1. Praha: Volvox Globator, 1997, 262 s. ISBN 80 7207-037-1.

VODŇANSKÝ, Jan. *Hurá na bastilu: S úsměvem donkichota*. Praha: Sony Music/Bonton, 2001, 2 zvukové kazety (56:45, 54:42).

VODŇANSKÝ, Jan. *Jak mi dupou králíci*. 1.vyd. Praha: Československý spisovatel, 1990, 152 s. ISBN 80-202-0216 1.

VODŇANSKÝ, Jan. *S úsměvem idiota*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1969, 118 s.