

Katedra anglistiky a amerikanistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého v Olomouci

**Plod postmoderny: Humor v díle Kurta
Vonneguta a Josepha Hellera**

(Diplomová práce)

Autor: Magdaléna Hanáčková (Anglická filologie)

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Michal Peprník, M. Phil., Dr.

Olomouc 2011

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla
úplný seznam citované a použité literatury.

V Olomouci dne

Za odbornou pomoc patří poděkování vedoucímu mé práce Doc. PhDr.
Michalovi Peprníkovi, M. Phil., Dr.

Obsah

1. Úvod.....	6
1. Stručný úvod do postmoderní situace	7
1.1. Postmoderní vzpoura proti totalizující nadvládě racionality.....	7
1.2. Rozptýlení subjektivity a herní rozměr reality	10
1.3. Domýšlení ideálu plurality do důsledků.....	11
1.3.1. Problém vypořádání se s pluralitou.....	11
1.3.2. Hyperrealita médií a trhu	12
1.4. Konzumerismus a globální problémy planety	15
1.5. Několik poznámek k literatuře doby postmoderní	17
2. K teorii humoru.....	24
2.1. Tři základní teorie humoru	25
2.1.1. Teorie superiority	25
2.1.2. Teorie inkongruence	26
2.1.3. Teorie relaxace	28
2.2. Specifické formy humoru	28
2.2.1. Černý humor	29
2.2.2. Šibeniční humor	30
2.3. Bisociace a subverzivní potenciál humoru	32
2.4. Humor jako společenský fenomén	34
2.5. Specifika amerického humoru	36
3. Humor v díle Kurta Vonneguta a Josepha Hellera	38
3.1. Poznámka k metodologii	39
3.2. Příklady humoru orientované na konkrétní fenomény skutečnosti	40
3.2.1. Desenzibilizace a člověk jako stroj	40
3.2.2. Existenciální otázky a ztráta smyslu života	44
3.2.3. Identita jedince a Ameriky	48

3.2.4. Rodina jako disfunkční svazek.....	50
3.2.5. Hyperrealita a systém.....	51
3.2.6. Náboženství a stvořitel vesmíru.....	53
3.2.7. Sebevražda a nervové zhroucení jako součást skutečnosti	54
3.2.8. Devastace planety	57
3.3. Experiment v rukou Vonneguta a Hellera.....	57
3.4. Shrnutí, srovnání a význam humoru ve Vonnegutově a Hellerově díle.	64
4. Závěr	71
5. Resumé.....	74

1. Úvod

Ve své práci jsem se rozhodla zaměřit na jeden z nejpůsobivějších, ale zároveň nejhůře uchopitelných nástrojů pro vyjádření umělecké kreativity a postoje ke skutečnosti, jakým je humor. Tento fenomén budu zkoumat na znamenitých románech *Snídaně šampiónů* Kurta Vonneguta a *Něco se stalo* Josepha Hellera, které reflektují atmosféru doby a její dopad na konkrétního jedince.

Má práce bude vycházet z předpokladu, že humor v Hellerově a Vonnegutově díle není samoučelný, neslouží tedy jen k pobavení čtenáře, ale upozorňuje na skutečnosti amerického života na přelomu šedesátých a sedmdesátých let dvacátého století a v mnohých případech se k nim staví kriticky.

V rámci rozboru těchto děl považuji za užitečné charakterizovat nejdříve dobu postmoderní, která těmto literárním počinům dala vznik. Zaměřím se především na témata, která se v románech odrážejí.

Druhá část přiblíží různé pohledy na charakteristiku, výskyt a funkce humoru v životě jedince i společnosti. Zvýšená pozornost bude věnována černému a šibeničnímu humoru, který je v románech často využíván.

Po této teoretické průpravě bude následovat rozbor humoru souběžně v Hellerově a Vonnegutově díle s ohledem na terče posměchu. Pokusím se z nepřehledného množství humorných anekdot vybrat reprezentativní ukázky, které mají Vonnegutův a Hellerův přístup ilustrovat. Tato třetí část by měla být zakončena shrnutím charakteristiky a významu humoru v těchto dvou mistrovských dílech.

Svou povahou by má práce měla být na hranici literární analýzy a studie amerických reálií s využitím teorie humoru.

1. Stručný úvod do postmoderní situace

Projevy tzv. postmoderní situace můžeme sledovat na pozadí téměř každé sféry lidské existence. Již samotný pojem postmoderny či postmodernismu a fenomény s nimi spojené se však kvůli dosud probíhající diskuzi, nesourodým oblastem zájmu jednotlivých myslitelů a širokému poli působnosti vzpírají jakémukoliv stručnému a jednoznačnému shrnutí. Považuji přesto za nezbytné podat v rámci své práce, alespoň rámcově, myšlenkovou a kulturní charakteristiku doby, která dala vznik dílům, jimiž se budu na následujících stránkách zabývat. Literární počín Josepha Hellera, román s názvem *Něco se stalo*¹, a téměř kultovní román *Snídaně šampiónů*² neméně originálního Kurta Vonneguta nejsou sice exemplárními příklady literární postmoderny, avšak ze situace, kterou nazýváme postmoderní, bezesporu vyrůstají a v nemálo směrech myšlenkovou atmosféru doby, tj. první polovinu sedmdesátých let, reflektují.

Rozsah této práce nedává možnost pojednat o všech otázkách a disputacích, které jsou s postmodernou a postmodernismem spojeny, a podat jejich pouhý výčet by nemělo, vzhledem k zaměření mé práce, význam. Omezím se proto na témata, která považuji za zásadní nebo která se odrážejí přímo ve Vonnegutově a Hellerově díle. Zvýšenou pozornost budu věnovat negativním rysům postmoderní doby, neboť právě ty jsou v centru zájmu obou autorů.

1.1. Postmoderní vzpoura proti totalizující nadvládě racionality

Jako každý filosofický směr i postmodernismus se zabývá povahou lidského vědění. Přestože názory a hloubka rozpracování se u jednotlivých představitelů postmodernismu liší, stěžejní teze zůstává zpravidla nezměněna. Je jí kritika jednoho převládajícího typu racionality, metafyziky věčných pravd a paradigmatu založeného na novověké vědě, jež zásadním způsobem odlišuje modernismus

¹ Joseph Heller, *Něco se stalo* [*Something Happened*, 1974], přel. Antonín Přidal (Praha: BB Art, 1998).

² Kurt Vonnegut, *Snídaně šampiónů* [*Breakfast of Champions*, 1973], přel. Jaroslav Kořán (Praha: Odeon, 1981).

počátku dvacátého století od postmodernismu druhé poloviny století. Postmodernističtí myslitelé tvrdí, že tzv. „osvícenská racionalita“ vytěsnila pluralitu, jedinečnost a kvality, které nelze převést na kvantifikovatelné hodnoty.³

Unifikující logocentrická explikace světa, založená především na optimismu panujícím od devatenáctého století a prohlašujícím exaktní vědu za jediný legitimní výklad skutečnosti, a egocentrické nadřazování západoevropských hodnot se také rozpadá pod vlivem objevů v oblasti kulturní antropologie a závěrů přírodovědeckých výzkumů z dvacátých a třicátých let dvacátého století. Metanarativní soustavy, „velká vyprávění“ a ideologie, ztrácejí svou důvěryhodnost a na jejich místo nastupuje oprávněnost neomezeného počtu výkladů světa a úhlů pohledu závislejících na konkrétním diskurzu, který sám svými vlastními pravidly a kritérii tyto výklady legitimuje. Co je a co není skutečné, už neurčuje jedna logocentrická racionalita, ale nejrozmanitější „jazykové hry“ různých „světů“⁴.

Je nutné ovšem poznamenat, že pluralita nesmí být vykládána heslem „anything goes“, neboť takto je zaměňován respekt k různosti za lhostejnost. Cílem postmoderny totiž nemá být všehochuť, ale komplexní rozvíjení diferentního.

Postmoderní myslitelé se staví proti procesům racionalizace a univerzalizace vědění, pod jejichž vlivem může být vědění snadno zneužito jako nástroj moci.

Michel Foucault, jeden z předních představitelů francouzské intelektuální avantgardy sedmdesátých let, charakterizuje dějiny od dob osvícenství, kdy výsadní postavení získala racionalita a logika, jako epochu, která myšlenkové procesy svazuje normami a sankcemi, skrze jež se uplatňují mocenské vztahy. V knize *Dějiny šílenství*⁵ sleduje, jak je šílenství, dříve spojováno s mysticismem

³ viz Danica Slouková, *Sešity k dějinám filosofie XII – Filosofie v postmoderní situaci, 1.část* (Praha: VŠE, 1998) <<http://www.gsgpraha.cz/~sloukova/publikace.htm>> 66.

⁴ viz Stanislav Hubík, *Postmoderní kultura* (Olomouc: Mladé Umění K Lidem, 1991) 33.

⁵ Michel Foucault, *Dějiny šílenství v době osvícenství: Hledání historických kořenů pojmu duševní choroby* (Praha: nakladatelství Lidové noviny, 1994).

a tajemstvím poznání ukrytým v přirozenosti člověka, v době osvícenství internováno za hranice města a tedy řádu. Na šílenství se nazírá jako na deformaci přírody, spor tolik váženého rozumu s ne-rozumem⁶, před kterým je třeba „dokonalou obec“ chránit. Účelem internace bláznů tak ve svém počátku neměla být jejich léčba, ale ochrana před narušením řádu celku. Foucault považuje za důležité poznamenat, že blázni byli od sedmnáctého století zavíráni v nápravných zařízeních společně s trestanci a chudinou⁷ – tedy s těmi vrstvami obyvatelstva, které nějakým způsobem narušovaly realizaci vysněné dokonalé obce, řízené přísnými zákony rozumu.

Internační instituce a praktiky s nimi spojené byly zároveň reakcí na ekonomickou krizi, kdy sloužily jako donucovací prostředek k práci. Zahálka a společenská neužitečnost byly chápány jako překročení morálky, které vyžadovalo trest. Praktiky, které měly nepatřičné chování zkrátit, zahrnovaly jak tvrdé drezúry⁸, tak metody léčby, jež mají postiženému dopomoci „vrátit se do světa, svěřit se jeho moudrosti, zaujmout místo v celkovém řádu a zapomenout tak na šílenství, které představuje moment čiré subjektivity“.⁹ Tyto praktiky, nazývány „otevření se pravdě bytí“, mají nastolit autoritu, jež zajistí respektování řádu.

Důvod, proč Foucault věnuje internačním institucím tolik pozornosti, je nasnadě. Považuje tyto útulky za mikrokosmos symbolizující velké masivní struktury společnosti a její hodnoty¹⁰ – vybudovat ve svých členech respekt k autoritě, odpovědnost za své činy v podobě trestu a strach z internace v případě, že řád nebude dodržen.

Normy, které se odvolávají na výsledky vědeckých a technických disciplín a jsou podle Foucaulta pod neustálým mocenským dohledem, prostupují v moderní

⁶ viz Foucault 124.

⁷ viz Foucault 37.

⁸ viz Foucault 64.

⁹ Foucault 117.

¹⁰ viz Foucault 194.

době každou sféru kultury od zdraví a hygieny přes vzdělání až po kriminalitu.¹¹ Normalizace dohlíží, zkouší a trestá. Vynucuje si autoritativní postavení.

Postmoderna má být něčím jiným – otevřením se nejrůznějším diskurzům a tolerancí plurality, která se má sama stát realitou a která je neoddělitelná od skutečné demokracie. Jak konstatuje J. F. Lyotard, jeden z čelních teoretiků postmodernismu: „Postmoderní vědění prostě není nástrojem autorit. Vybrušuje náš smysl pro rozdíly a posiluje naši schopnost tolerovat nesouměřitelné.“¹² Otázkou však zůstává, zda Lyotardovo tvrzení není spíše ideálem než odrazem skutečnosti. K tomuto problému se ještě na následujících stránkách vrátím.

1.2. Rozptýlení subjektivity a herní rozměr reality

Jedním z dalších terčů postmodernistické kritiky je modernistické pojmání subjektu jako zdroje vědomí, jenž právě tvoří centrální bod metanarativních systémů. Neostrukturalistické teorie, na jejichž rozbor nebude bohužel v této práci prostor, zbavují subjekt privilegia vytváření významů a přisuzují jej komunikaci. Jazykový význam tedy není tvořen subjektem, ale je určen kulturně komunikativním kontextem.¹³

Subjekt neztrácí jen funkci generátora významů, ale zároveň se sám stává obětí diskurzů, jazykových her a kulturních kontextů. Není už pánem poznání, kterým odhaluje podstatu světa. Je vláčen diskurzy, které podstatu světa teprve konstituují.

Po metaforické „smrti Boha“, kterou ve své době šokoval Nietzsche, se tak v době postmoderní hovoří vedle „smrti metafyziky a pravdy“ o „smrti subjektu“. Člověk se stává pouze efektem či účinkem řeči, která ho vpisuje do svých stále se měnících struktur, a je rozptýlen do plurality možných pozic a funkcí. Dovolím si přeložit neopomenutelný citát Wallace Stevense, který tuto situaci popsal

¹¹ viz Slouková, „Postmoderní člověk (od každého trochu) zocelený,“ *PhDr. Danica Slouková, Csc.* (2000), Sept. 2010 < <http://www.gsgpraha.cz/~sloukova/publikace.htm> > 1.

¹² Lyotard in Hubík 14.

¹³ viz Hubík 13.

metaforicky: „Vidět bohy, jak se rozptylují ve vzduchu a rozplývají jako mraky je jedna z velkých lidských zkušeností... Byla to jejich zkáza, ne naše, ale přesto v nás zanechala pocit, že i my jsme byli v jistém smyslu zničeni.“¹⁴

Prokazuje se iluzornost myšlenky nezávislosti myslícího subjektu na mimo-subjektivních podmínkách¹⁵ a ona zpočátku oslavovaná pluralita nakonec svádí člověka na scestí. Bojem s pluralitou, z ní plynoucí fragmentací skutečnosti a náhražkami ztracené univerzality se budu zabývat v následující kapitole.

1.3. Domýšlení ideálu plurality do důsledků

1.3.1. Problém vypořádání se s pluralitou

Postmoderní posun od univerzality k pluralitě, chápané jako vítězný obrat od teroru racionality k ideálům humanity, tolerance a demokracie, začíná především od sedmdesátých let vyjevovat svou stinnou stránku.

Pluralita je již svou podstatou neodmyslitelně spojena s roztříštěností. Skutečnost se už nejeví jako jasně vysvětlitelný systém, fungující podle určitého řádu, ale spíše jako nesourodý labyrint sestavený z fragmentů zápasících o pozornost. V sedmdesátých letech byla tato situace vyostřena nástupem elektronických informačních médií, který znamenal definitivní rozptýlení dřívějších ohnisek zdroje a distribuce informací.¹⁶ Skutečnost vnímaná skrze média je bezesporu fragmentární. Jak poznamenává Jean Baudrillard, jeden z kritiků postindustriální společnosti, masmédia chrlí na člověka obrovské množství informací a to s takovou rychlostí a proměnlivostí, že nemohou zůstat ničím jiným než právě pouhými jednotlivými obrazy.¹⁷

Na jedné straně se tak člověk může těšit ze svobodného přístupu k nesčetným informacím, na straně druhé se však, i když si to často nepřizná,

¹⁴ Richard Ruland a Malcolm Bradbury, *Od puritanismu k postmodernismu* (Praha: Mladá fronta, 1997) 342.

¹⁵ viz Hubík 13.

¹⁶ viz Hubík 17.

¹⁷ Baudrillard in Joseph Childers and Gary Hentzi, ed., *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism* (New York: Columbia University Press, 1995) 117.

v záplavě teorií a postojů, z nichž dokonce některé této nově nabyté svobody zneužívají, utápí.

Tyto životní podmínky mají jistě vliv na vývoj společenských interakcí. Vztahy, ať už profesionální, sexuální, kulturní, rodinné, mezinárodní či politické taktéž podléhají fragmentaci a fungují na základě pouze dočasných úmluv.

Tématem samostatné studie by mohla být otázka, zda člověk od své přirozenosti hledá ve světě jednotu a řád nebo zda mu postačí určitá schopnost orientace ve světě různorodých a často protichůdných hodnot, teorií a idejí.

Je ovšem zřejmé, že snaha o utřídění a orientaci vede přirozeně k nutnosti přikládat určitým diskurzům větší význam než ostatním. Přestože žijeme ve světě svobodné volby, zdá se, že pro obyčejného člověka pod vlivem politických, ekonomických a společenských faktorů je reálným důsledkem pluralizace přesun zájmu na pole trhu a hromadění komodit jako záruky spokojeného života.

1.3.2. Hyperrealita médií a trhu

Od nepaměti se myslitelé na celém světě snažili najít univerzální metafyzickou „pravdu“, aby překlenuli veškerou lidskou zkušenost. Postmoderna v kritice metanarací představu univerzální pravdy rozptýlila a pozornost zaměřila na roztříštěnost diskurzů. Jak už jsme však poznamenali dříve, přirozenou tendencí obyčejného člověka je hledat společného jmenovatele a vnášet systém do chaosu. Ať už tyto snahy chápeme jako průvodní jev nebo naopak důsledek všeobecné pluralizace ve společnosti a především v člověku samotném, tyto snahy jsou patrné i v době postmoderní.

Koncem sedmdesátých let vydal Lyotard svou slavnou studii *Postmoderní situace*, v níž se pokusil o charakteristiku vědění ve společnostech, v kterých se informace, stejně jako všechno ostatní, stávají zbožím, a kde přes všechnu pestrost

přístupů získávají určité diskurzy institucionálně zajištěnou převahu, což se týká především ekonomické racionality.¹⁸

Různé teorie začínají bojovat o přízeň „zákazníka“ podobně jako výrobky v reklamách. Oprávněnost nanejvýš rozdílných diskurzů tak paradoxně otvírá prostor vědění chápanému jako moc, tentokrát nikoli prostřednictvím nedotknutelné univerzální pravdy, ale naopak skrze lépe vymyšlené a psychologicky působivější „vyprávění“. Můžeme tedy říct, že v této etapě vývoje lidské společnosti, alespoň v zemích, které jsme si zvykli nazývat kulturně vyspělé, je ideál tolerance různých diskurzů zneužíván ve prospěch komerčních zájmů. Jednotlivé „hry na jediné správné a pravdivé řešení“ jsou legitimizovány pouze tím, že je jim umožněno této hry se zúčastnit, a diskurz exaktních věd, který ztratil své autoritativní postavení, se stává pouze jedním z možných výkladů ve „hře na vědu“.

Podle Welsche žijeme v době estetizace; učíme se opět oslavovat smyslové vnímání. Problém ovšem tkví ve faktu, že vnímáme často prostřednictvím masmédií a že se estetizace ve spojení s konzumem proměňuje v desenzibilizaci.¹⁹ Desenzibilizaci bychom mohli chápat jako otupení smyslů způsobené nadměrným vystavením smyslovým podnětům, což má nemalý vliv na psychickou stránku člověka. Pokud je vnímání neustále vystaveno např. představě „kráse těla“ v reklamách, náš cit pro krásno se deformuje, a na tělo, neodpovídající těmto vyumělkovaným standardům, začínáme pohlížet jako na vadné a nedokonalé.

Zároveň, jak upozorňuje Paul Virilio, další z myslitelů zabývajících se teorií současné kultury a konkrétně problémem desenzibilizace, smyslová přesycenost může vést až k úplné ztrátě citu pro krásno, neboť množství a složitost podnětů vede mnohdy k jisté lhostejnosti, znečitlivění nebo dokonce ztrátě vnímavosti.²⁰ Domnívám se, že podobně jako s citem pro estetično je to i s jinými prožitky. Přiznejme alespoň, jak se s akčními filmy sledovanými prostřednictvím televize či

¹⁸ viz Jean – Francois Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999) 4 – 6.

¹⁹ viz Wolfgang Welsch, *Estetické myslenie* (Bratislava: Archa, 1993) 32 – 58.

²⁰ viz Paul Virilio, *The Information Bomb* (London, New York: Verso, 2005) 122.

počítačovými hrami zvyšuje naše schopnost tolerovat či dokonce akceptovat jako přirozené různé formy násilí či hrůzy. Člověk se někdy neubrání pocitu, že neustálou honbou za novými, bohatšími podněty se naše schopnost vnímat obrušuje a tyto podněty nás přestávají uspokojovat.

Etikou vnímání se Virilio zabývá v mnoha svých úvahách a to především v souvislosti s virtuální realitou médií. Upozorňuje, že televizní obraz nepřinesl jen sumu vědění o světě, ale zároveň rostoucí slepotu poznání, neboť skrze uniformující pohled obrazovky dochází k vyvlastnění vlastního pohledu a my se tak stáváme objekty kulis, simulací a mediálně selektivní permanentní mobilizace veřejného prostoru.²¹

V souvislosti s reklamou a mediálním průmyslem se začíná hovořit o tzv. hyperrealitě, simulákr, v kterém se ztrácí hranice mezi realitou a iluzí. Pro Baudrillarda představují dokonalé simulákrum právě Spojené státy americké. V Evropanovi je podle něj i v dnešní době zakotven jakýsi smysl pro kulturu, úcta k morálním zásadám a smysl pro kritické myšlení a transcendenci. Naopak americkou kulturu připodobňuje k prázdné poušti, hyperprostoru bez opěrných bodů, k hrozivé výzvě veškerému smyslu a hloubce.²²

Baudrillard ovšem není sám, kdo postindustriální západní kulturu, především americkou, vidí jako indiferentní a bezhodnotovou. Gilles Lipovetsky, francouzský sociolog zabývající se postmoderní hyperkonzumní společností, tvrdí, že postmoderní společnost nemá žádné idoly ani žádná tabu, žádný historický projekt, který by ji mobilizoval, a proto se všech zmocňuje postupně prázdnota. Zbývá jen dále konzumovat stále více věcí a informací a zboží a dočasně tak uspokojovat naše potřeby.²³

Přestože tito myslitelé nejsou americkými občany, vyjadřují ve svých úvahách myšlenky, které podle mě Heller a Vonnegut zpracovávají metaforicky, pomocí nejrůznějších literárních prostředků a samozřejmě svým osobitým stylem.

²¹ viz Paul Virilio, *The information bomb* (London, New York: Verso, 2005) 66.

²² viz Jean Baudrillard, *Simulacra and simulation* (Michigan: University of Michigan Press, 1994) 10 – 11.

²³ viz Gilles Lipovetsky, *Hypermodern times* (Cambridge: Polity Press, 2005) 16 – 18.

Ve své podstatě však narážejí na více než podobná témata a problémy postmoderní situace.

Jak vidíme, postmoderna dává možnost svobodné volby, avšak postmoderní člověk, vědom si této možnosti, často volí cestu nejpřesvědčivější a nejméně náročnou.

1.4. Konzumerismus a globální problémy planety

V rámci charakteristiky postmoderní doby považuji na nezbytné zmínit se alespoň stručně o globálních problémech lidstva a planety, které k sobě mají blíže, než jsme mnohdy ochotni připustit. Tato problematika se netýká pouze ničení životního prostředí a omezenosti přírodních zdrojů, ale i otázek souvisejících s lidskou kulturou. Z důvodu omezeného rozsahu práce se nebudu zabývat debatou o možných řešeních hrozby „globální krize“. Pro účely této práce bude mnohem důležitější sledovat, jak se tato problematika odráží v Hellerově a především ve Vonnegutově díle.

Přestože se téma nebezpečí zániku civilizace začalo stále častěji objevovat už po druhé světové válce, byly tyto vize zpočátku považovány spíše za podvrtné představy, které skutečné problémy zveličují. Až v šedesátých letech nabývají tyto prognózy větší váhy a teprve v sedmdesátých letech se povědomí o hrozbě „globální krize“ rozšířilo mezi všechny vrstvy západní společnosti.²⁴ Přestože si dnes uvědomují tuto hrozbu, stále ještě stojí před nejtěžším úkolem, a to přiznat si, že náš koncept rozvoje selhal a že je třeba vyvinout úsilí o změnu již zažitých vzorců chování. Těžko se zbavujeme iluze bezbolestného života, která nás vede ke konzumerizmu. Člověk si v postmoderní svobodě volby až příliš zvykl vyhledávat osobní uspokojení a vlastní výhody. S trochou nadsázky by se dal dokonce charakterizovat jako hédonistický až egoistický, neustále hledající okamžité uspokojení a slast a děsící se jakéhokoliv nepohodlí. Jak často se i v dnešní době

²⁴ viz Slouková, *Sešity I.* 54 – 56.

setkáme s argumentem: „Proč bych se měl omezovat já, když ostatní nic pro dobro planety nedělají nic?“

A jak přejít od hodnoty „mít“ k hodnotě „být“?

V roce 1973 vydal rakouský lékař, biolog a představitel sociobiologie Konrad Lorenz práci s názvem *Osm smrtelných hříchů*, v níž vytyčil procesy probíhající v postmoderní společnosti, které hrozí zničit naši civilizaci a lidstvo jako druh. Dovolím si nyní citovat ze Sloukové, která tyto body stručně vystihuje. Některé se objevily již v předešlých kapitolách při charakterizaci postmoderní situace; všechny se odvíjí od Lorenzových skeptických náhledů na vývoj kultury a zároveň varujících před úplným vymřením lidskosti.

1) Přelidnění Země, které nás přemírou sociálních kontaktů nutí stranit se jeden druhého způsobem v podstatě nelidským a které stěsnáním mnoha jedinců na malém prostoru vyvolává agresi. 2) Pustošení našeho životního prostředí. Mizí i úcta a respekt vůči kráse a velikosti všeho, co člověka přesahuje. 3) Závod člověka se sebou samým, který k naší společné zkáze urychluje technologický vývoj, činí lidi slepými vůči skutečným hodnotám a okrádá je o čas k lidské činnosti, k zamyšlením nad sebou samým. 4) Mizení všech silných citů způsobené změkčilostí, již podporují pokroky v technologii a farmakologii. Neschopnost snášet i tu nejmenší nelibost. Ztráta schopnosti prožívat radost po trpké námaze. Přirozené vlny utrpení a radosti se rozplývají do neznatelných oscilací nevýslovné nudy. 5) Genetický úpadek rozvíjení a zachovávání norem sociálního chování, ačkoliv jsou stále zapotřebí. 6) Rozchod s tradicí. Mladší generace není schopna se dorozumět se starší, jedná s ní jako s cizí etnickou skupinou, s nacionální nenávistí. Příčinou je nedostatek kontaktu dětí s rodiči od nejranějšího dětství. 7) Rostoucí poddajnost lidstva vůči doktrínám, názorové uniformitě, manipulovatelnosti masmédií. 8) Vyzbrojení lidstva nukleárními zbraněmi.²⁵

Cesta nápravy, která se před námi otvírá, je zřejmě stejně náročná jako následování idealisticky-moralistických rad, hlásajících, že k překlenutí fragmentární skutečnosti postačí ustanovit jednotu v sobě samých nebo, jak navrhuje sám Konrad, „restaurovat přirozený svět člověka, neodcizený přírodě.“²⁶ Cílem této práce ovšem není posuzovat závažnost situace či hledat možnosti nápravy jako spíš sledovat, jak tyto motivy uchopují a zpracovávají ve svých dílech Heller a Vonnegut.

²⁵ viz Slouková, *Sešity I.* 78 – 79.

²⁶ Slouková, *Sešity I.* 79.

1.5. Několik poznámek k literatuře doby postmoderní

Myšlenkové ovzduší postmodernismu se promítá do všech sfér kultury a literatura není výjimkou. Přestože je téměř nemožné jednoznačně označit konkrétní dílo nálepkou „postmoderní“, můžeme se alespoň pokusit vysledovat postmodernistické rysy daného díla, i když je každý autor tvaruje dle vlastního specifického uměleckého záměru či osobního pohledu. Nebude tedy na škodu, když věnujeme několik stránek literárním tendencím, které se objevují od poloviny dvacátého století v práci významných spisovatelů, mezi něž Vonnegut a Heller bezesporu patří.

Podobně jako byl v postmoderní době zpochybněn jednotný výklad skutečnosti, stejně se začalo zacházet s kánonem umělecké tvorby. Postmoderní umělec, jak upozorňuje Hubík, přestává ctít estetické normy modernismu počátku století, a začíná hledat nové normy tvorbou díla samotného.²⁷ V dílech postmoderních autorů můžeme sledovat snahu oprostit se od konvencí zápletky, postav, časového a místního prostředí děje a lineárního vývoje jednoho hlavního tématu.

Literatura doby postmoderní je velmi různorodá. Na jedné straně můžeme najít díla, postavená téměř výhradně na jazykovém experimentu. Vycházejí z poststrukturalistických teorií, které uvažují o skutečnosti a významech, které přidělujeme věcem a idejím, jako o konstruktu určeném bojem diskurzů. V takovém světě, jak už jsem uvedla v předchozí kapitole, je i na subjekt nahlíženo jako na pouhý produkt jazyka diskurzu a vytrácí se víra v jakoukoli hlubší podstatu člověka. Heslo, že literatura už nemá být zpodobněním ničeho, pouze sama sebe²⁸, však možná vystihuje pohled poststrukturalistů na skutečnost, avšak literární dílo odsuzuje k jisté nejasnosti a nepřehlednosti, labyrintu hodnot, významů a kontextů či her intertextuality, v kterém čtenář někdy marně hledá

²⁷ viz Hubík 22.

²⁸ viz Jerome Klinkowitz, „The New Fiction,“ *American Literature since 1900*, ed. Marcus Cunliffe (London: Penguin, 1987) 355.

nějaký smysl. Hölbling tento typ literatury popisuje následovně: „Nová beletrie se nepokouší být smysluplná, pravdivá nebo realistická. [...] Právě naopak bude na první pohled zbavená veškerého smyslu, bude záměrně nelogická, iracionální, nerealistická a nesouvislá. A pouze společným úsilím čtenáře a tvůrce tohoto díla (a také jednotlivých postav a vypravěče) bude možné smysl z fiktivního diskursu vyvodit.“²⁹

Je zřejmé, že takto pojaté dílo si najde jen omezený okruh čtenářů, kteří jsou ochotni přistoupit na autorova pravidla (nebo spíš absenci pravidel) hry. Jak tvrdí Klinkowitz, experimenty na úrovni znaku nemají nikdy dlouhého trvání. Znaky podle něj nemají být neživotnou entitou, naopak do nich autor vkládá část své duše a životní zkušenosti.³⁰ Souběžně s jazykovými experimenty tak v době postmoderní vznikají díla, která do jisté míry rehabilitují „realismus“, i když zásadně odlišný od uměleckého směru devatenáctého století.

Patricia Waughová rozlišuje dva základní typy postmodernistické fikce s ohledem na přístup k jazyku a realitě.³¹ První, o kterém už jsme výše stručně pojednali, ve svém důsledku akceptuje svět pouze jako výtvar, složený ze vztahů uvnitř jazyka a zdůrazňuje, že z tohoto jazykového uvěznění nemůžeme nikdy uniknout. Druhý typ uznává existenci *skutečného* světa, který je do jisté míry na jazyku nezávislý. Technikou druhého typu je nabourávání konvencí, popř. parodie, vyvěrající však z určitého textu nebo systému, které slouží jako východisko. Naopak u prvního typu jde o experimenty na úrovni znaku, a tak se tyto autoři v zásadě vzdalují tomu, co je považováno za běžné.

Právě tento druhý přístup bychom mohli nazvat návratem „realismu“, i když pod silným vlivem postmodernistické senzibility. Jelikož jsem přesvědčená, že dílo Vonneguta i Hellera spadá do této kategorie, na následujících řádcích se zaměřím na tento typ literatury.

²⁹ Hölbling 37.

³⁰ viz Klinkowitz, „The New Fiction“ 367.

³¹ viz Tony Hilfer, *American Fiction since 1940* (London, New York: Longman, 1992) 128.

Jedním z důvodů, proč můžeme hovořit o rehabilitaci „realismu“ je, jak poznamenává Hubík, odklon od modernistické snahy uchopit prostřednictvím uměleckého díla „vznešenost“, a tím všední život přesahovat. Postmoderna se od abstraktna vrací ke smyslovému, pozemskému.³²

Dále nesmíme zapomínat na generace spisovatelů, jejichž tvorba vycházela z určité literární a kulturní tradice, nepodléhající experimentům poststrukturalistů. Konkrétně bychom mohli jmenovat literaturu poválečných autorů židovského původu, mezi něž patří i Joseph Heller, které jakoby stmeloval zájem o morální a čistě lidská dilemata moderního jedince.³³ Jejich „realismus“ je ovšem ozvláštněn metafyzickým nábojem a kafkovskou vnitřní agónií.

„Realismus“ doby postmoderní už není věcné a střízlivé zobrazení člověka a společnosti, jelikož postmoderní autor již nedovolí, aby rozum převáděl heterogenní skutečnost do formy homogenních obrazů, pojímaných jako „objektivní“.³⁴ Důvod je nasnadě – neexistuje nic jako „objektivní realita“. Literární teoretik Ronald Sukenick poznamenává, že v době postmoderní se autor už nemůže obrátit na Boha, aby mu potvrdil hodnověrnost přijaté verze reality. Objektivita je iluze; realita je pouze naše zkušenost a osobnost je jen receptorem této zkušenosti.³⁵ Proto také i beletrie může být pouze vyjádřením způsobu vnímání světa. A jelikož postmoderní autor není svazován žádnými kodexy tvorby ani myšlení, může na stránkách svého díla rozehrát hru s „realitou“, vmísit do ní to, co bylo dříve považováno za „nereálné“ a uplatnit fantazii jako součást skutečnosti. Podle Fiedlera je postmoderní umělec tzv. dvojím agentem, protože je zároveň „doma ve světě technologie a v říši zázraků“.³⁶

³² viz Hubík 22.

³³ viz Bradbury 376.

³⁴ viz Hubík 12.

³⁵ viz Klinkowitz, „The New Fiction“ 361.

³⁶ Leslie Fiedler in Pi-hua Ni, „Game, Reality and History in Postmodern Fiction: On the Contribution of Postmodern Fiction,“ *[Mis]understanding Postmodernism & Fiction of Politics, Politics of Fiction*, ed. Matthew Sweney and Michal Peprník (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2003) 79.

Jedním z nejvýznamnějších prostředků stírání hranice mezi fikcí a skutečností je, jak tvrdí Klinkowitz, uplatnění tzv. metafikce.³⁷ Pomocí této techniky, která byla představena literárnímu světu už v tak raných dílech jako Sternův *Tristram Shandy* a dlouho opomíjena jako porušení požadavku odstupu autora od literárního díla, se spisovatel stává součástí svého fiktivního produktu. Jednoduše lze říci, že metafikce zkoumá okolnosti vlastního vytváření, komentuje proces tvorby a prostřednictvím autobiografických prvků staví autora na téměř stejnou úroveň jako jeho vlastní výtvoř. Metafikční technika nás bude zajímat především v souvislosti s rozбором Vonnegutova díla.

Neopomenutelným znakem literatury, která vzniká v postmoderní době, je prolínání nejrůznějších žánrů a zúžení propasti mezi autorem a čtenářem. Existuje bezesporu několik faktorů, které tuto skutečnost ovlivňují. Jeden z nich vyplývá z pocitů postmoderního člověka, obklopeného bezpočtem diskurzů sociálních, psychologických, historických či biografických, které se prolínají a vzájemně ovlivňují. Vlivem masmédií, oproštění se od hledání „vznešeného“ či považování různých diskurzů za rovnocenné dochází k stírání hranice mezi vážnou literaturou, která byla určena společenské elitě (tzv. „high literature“) a populární (tzv. „low literature“) pro širokou veřejnost. Tak se po boku filosofických úvah můžou v díle uplatnit žánry dříve považované za podřadné jako například science fiction nebo dokonce pornografie. Walter Benjamin, německý literární kritik a filosof, který jako jeden z prvních nazval postmoderní kulturu ne-auratickou, tedy postrádající auru jedinečnosti a neopakovatelnosti moderní kultury a přibližující se všednosti každodenního sociálního života, popsal situaci následujícími slovy: „Právě díky masmédiím a trhu přestala být kultura systematicky oddělována od „běžné“ sociální sféry a počaly mizet rozdíly mezi vyšší a populární kulturou, mezi profesionální a populární kritikou, mezi autorem a příjemcem, autorem a dílem.“³⁸

³⁷ viz Klinkowitz, „The New Fiction“ 355 – 356.

³⁸ Hubík 47.

Neznamená to však, jak upozorňuje Cunliffe, že by populární literatura zcela nahradila literaturu vážnou. Postmoderní autor spíše pochopil, že oba dva tyto extrémy se ke svému přežití potřebují navzájem.³⁹ Blíže se budu spojením vážné literatury s nevážnými prvky zabývat v sekci o teorii humoru.

Zatímco u Hellera můžeme spatřovat záblesky židovsko-americké tradice, Vonnegut se všednímu životu obyčejného člověka přibližuje právě sklonem ke kombinování různých populárních žánrů se závažnými otázkami lidské existence. A dovoluji si poznamenat, že to činí s takovou lehkostí a nadhledem, že nelze na jeho práci nepohlížet jako na umělecké dílo.

Přestože je v době postmoderní těžké cokoliv generalizovat, měli bychom se v tomto teoretickém úvodu alespoň stručně zmínit o literárních prostředcích, které jsou častou součástí postmoderních děl, ale jejich konkrétní realizaci bychom ponechali až na kapitolu týkající se rozboru Hellerova a Vonnegutova díla. Jedním z velmi častých prostředků, jak přistupovat k těžce uchopitelné, roztržité „realitě“, je ironie – forma, jež „dává vážnost nevážnosti“.⁴⁰ Jako lingvistický a literární prostředek, důmyslně vyjadřující rozdíl mezi ideálním a skutečným stavem věcí, se ve velké míře uplatňuje právě pro uchopení komplikované zkušenosti doby postmoderní.⁴¹ S postmoderním uměním dále souvisí využití parodie, pastiše, paradoxu, oxymóronu, anastrofy, elipsy či chiasmu. Všechny tyto jevy jakoby neustále podbarvovalo vědomí herní povahy skutečnosti a poststrukturalistických teorií jazyka, především ontotvorné funkce řeči, o kterých jsem pojednala v předchozích kapitolách. Oproštění se od tradičního vývoje hlavního tématu, u kterého se vyžadoval úvod, vyvrcholení děje a závěr, a snad i postmoderní pocit nezakotvenosti a nejasnosti smyslu vede k faktu, že dílo často působí dojmem neúplnosti a nedokončenosti. Postmoderní čtenář se musí spokojit

³⁹ viz Marcus Cunliffe, „Literature and Society,“ *American Literature since 1900*, ed. Marcus Cunliffe (London: Penguin, 1987) 379.

⁴⁰ Hubík 24.

⁴¹ „irony.“ *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online*. Encyclopædia Britannica, 2010. Web. 15. 11. 2010 <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/294609/irony>>.

s tím, že autor mu nebude suplovat průvodce smyslem života a znalce příčin a důsledků, spíše naopak ho zavede do středu labyrintu a ponechá ho tam s myšlenkou, jestli vůbec existuje cesta ven.

Na závěr se nám nabízí otázka, jaký má literatura v postmoderní době, přesycené možnostmi masmédií, význam. V „Hrobce intelektuála“, nevidí Lyotard situaci myslitelů, jimiž rozumí především spisovatele, umělce a filosofy, v době postmoderní příliš optimisticky. Ochabování jejich vlivu a významu přičítá především faktu, že charakter jejich myšlenek neuspěje na trhu s informacemi, který je založen na výkonnosti. „Noví myslitelé“ už produkují pouze informace ve smyslu zboží. Přesto Lyotard myslitele nabádá, aby skrze svoji tvorbu kritizovali mělkost zaměřenosti na informace, a nástrojem mají být právě paradoxy, nesouměřitelnost, neuspořádanost a různost.⁴²

Fiedler spatřuje v literatuře ještě větší potenciál. Tvrdí, že postmoderní člověk žijící v tzv. postelektronickém romantismu, obklopen technologickými vynálezy na každém kroku, pochopil, že člověk se od strojů liší především tím, že je schopen vize. Hovoří dokonce o náboženském obrození, těžko postřehnutelném oficiálními církvemi, protože nové náboženství mluví zcela jiným jazykem. Tato obroda je podle Fiedlera umožněna příklonem literatury k populární kultuře, čímž se dostává k široké veřejnosti a nechává zaznít hlas buřičů a vizionářů.⁴³ Otázkou zůstává, zda lze skutečně mluvit o náboženství nebo jde jen o skupiny vyznavačů daného autora, což by bylo téma na dlouhou úvahu. Je však jisté, že přestože v porovnání s konzumenty masmediálních lákadel jsou čtenáři románů v menšině, stále jsou v dnešní době takoví, kteří na kvalitní literární dílo nedají dopustit.

Kromě vkusné zábavy nás literatura může obohatit o nové pohledy na skutečnost, které se neprezentují jako jediné „pravdivé“, jak to s oblibou činí

⁴² viz Jean-Francois Lyotard, „Tomb of the Intellectual,“ *Political Writings* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993) 3-8.

⁴³ viz Leslie A. Fiedler, „Cross the Border – Close the Gap: Post-modernism,“ *American Literature since 1900*, ed. Marcus Cunliffe (London: Penguin, 1987) 365 – 366.

masmédiá, ani nás nezaplaví množstvím suchopárných faktů, grafů a čísel jako vědecké teorie. Kvalitní literatura, dle mého názoru, přistupuje k čtenáři lidsky – prostřednictvím metafory a jiných prostředků apeluje na jeho rozum i emoce a nevnucuje se, pouze nabízí, a rozšiřuje obzory.

2. K teorii humoru

Najít všeobšáhrou definici humoru je stejně složité jako charakterizovat postmodernu ve všech jejích podobách. Přestože humor je součástí každodenního života od nepaměti a mnozí myslitelé věnovali tomuto fenoménu nemalou pozornost, humor je natolik určen časovým a kulturním kontextem, že lze vždy nalézt nějaký druh vtípu či komična, který se vzpírá obecné definici. Dokonce i sám Henri Bergson v úvodu své studie o významu komična říká, že mu nejde o ohraničení komické obrazotvornosti definicí, jelikož v ní vidí především něco neuchopitelného a živého.⁴⁴

Navíc, jak upozorňuje Eysenck v předmluvě ke knize *Psychology of Humor*⁴⁵, práce experimentálních psychologů a, domnívám se, i myslitelů z jiných oborů, v honbě za obecnou definicí často přehlíží jeden důležitý faktor, kterým je osobnost tvůrce či příjemce humoru. Eysenck totiž na základě vlastních výzkumů zjistil, že téměř instinktivní přesvědčení, že všichni interpretují vtipy stejným způsobem je mylné a že charakteristika osobnosti ovlivňuje recepci humoru.⁴⁶

S vědomím těchto proměnných, které můžou ovlivnit úhel pohledu, s jakým k této problematice přistoupíme, pokusme se vysledovat charakteristiku a funkci humoru v dílech myslitelů z oblasti filosofie, psychologie, sociologie či antropologie a snažme se v jejich teoriích nalézt průsečík, který by nám dopomohl uchopit prostředky, jakých využívá Heller a Vonnegut.

⁴⁴ viz Henri Bergson, *Smiech: Esej o význame komična* (Bratislava: Tatran, 1966) 9.

⁴⁵ Jeffrey H. Goldstein and Paul E. McGhee, ed., *The Psychology of Humor* (New York, London: Academic Press, 1972).

⁴⁶ viz H.J. Eysenck, „Foreword,“ *The Psychology of Humor*, ed. Jeffrey H. Goldstein and Paul E. McGhee (New York, London: Academic Press, 1972) 13.

2.1. Tři základní teorie humoru

V zásadě se v literatuře setkáme se třemi základními teoriemi humoru. Přestože všechny nabízejí užitečný náhled, žádná z nich nedokáže pojmut humor v celé jeho mnohotvárnosti forem a funkcí. Je proto nutné věnovat pozornost každé z nich a na konkrétních případech posoudit míru, do jaké se prolínají.

2.1.1. Teorie superiority

Za zakladatele teorie superiority (superior theory) je často považován anglický filosof Thomas Hobbes, který prohlásil, že „smích, tato křeč plic a obličejových svalů, je účinkem nepředvídaného a naprosto jasného poznání naší převahy nad jiným člověkem.“⁴⁷ Pobavení tkví v pocitu nadřazenosti, kdy alespoň na okamžik zapomínáme na vlastní nekompetentnost a oddáváme se slastnému pocitu, že někdo má méně štěstí, dovedností či síly než my sami. Právě kvůli důrazu na povýšenost nad terč posměchu je teorie superiority často spojována s takovými formami humoru, jako je zesměšnění nebo satira, přičemž obětí může být konkrétní jedinec, znevýhodněná sociální skupina, myšlenka, politická instituce, ale paradoxně také skupina společensky nadřazená či s vyšší autoritou. Společenský status totiž ještě nezaručuje respekt, právě naopak nedostatky člověka či instituce s vysokým postavením se často stávají vděčným tématem humoru. Ross tvrdí, že v takovém případě je humor jakýmsi protiútokem běžného člověka, jehož jedinou zbraní proti penězům, moci a statutu jsou slova.⁴⁸

Není překvapivé, že vtipy tohoto rázu mohou být považovány za útok nebo urážku, v konkrétních případech například jako projev sexismu nebo rasismu. Diskuze o politické korektnosti se tedy jistě nevyhýbají ani poli humoru. Na jedné straně stojí ti, co tvrdí, že jazyk, a tedy i jazyk humoru, pouze odráží již existující postoje ve společnosti a vymýcení ožehavých témat z jazyka situaci nezmění. Na druhé straně jsou ti, kteří považují jazyk za tak mocnou zbraň, že dokáže stávající

⁴⁷ Thomas Hobbes in Ervín Hrych, *Velká kniha světového humoru* (Praha: Regia, 2003) 10.

⁴⁸ viz Alison Ross, *The Language of Humour* (New York, London: Routledge, 1998) 59.

postoje formovat nebo dokonce měnit, a tak prohlubovat sociální nerovnosti.⁴⁹ Domnívám se, že ani jedna strana si nemůže dělat nárok na absolutní pravdu. Jazyk jistě dokáže měnit názory a částečně i skutečnost, avšak tvrdit, že zamlčování odvážných postojů nastolí rovnost na Zemi, je poněkud bláhové. Navíc omezovat svobodu vyjádření je dle mého názoru formou cenzury. Vtip musí však být samozřejmě vhodně načasován a pokud možno s příměsí soucitu, přiměřenosti nebo empatie. Ráda bych tuto diskuzi ukončila výstižným citátem George Orwella: „Účelem vtipu není, aby člověka degradoval, ale aby mu připomněl, že už degradovaný je.“⁵⁰

2.1.2. Teorie inkongruence

Teorie inkongruence (incongruity theory) vychází z překvapivého zasazení myšlenky do kontextu a za hlavní zdroj humoru tedy považuje rozpor mezi tím, co je na základě tohoto kontextu očekáváno a co je skutečným obsahem. Staví na jednom z nejnápadnějších rysů vtipů, jakým je dvojsmysl, čímž nabourává jedno ze základních pravidel úspěšné komunikace – sdělovat informace tak jasně, jak je to jen možné - ale zároveň tím dosahuje komického efektu.

Komickou neslučitelnost, jak zdůrazňuje Ross, můžeme nalézt na několika úrovních. Humorista může využít jazykové dvojznačnosti od úrovně fonologické, kdy vtip vzniká na základě možnosti dvou různých interpretací skupiny stejně znějících hlásek, až po úroveň syntaktickou, kdy slovní hříčka vznikne záměnou funkcí ve větě.⁵¹

Rozpor mezi očekáváním a vlastním obsahem vtipu však nemusí zůstat na úrovni slovní hříčky, ale může se týkat nekompatibilního spojení myšlenek nebo okolností, které vybočují z rámce zažitých zvyklostí. Současný britský filosof Simon Critchley, charakterizuje humor jako narušování kauzálních řetězců,

⁴⁹ viz Ross 55.

⁵⁰ George Orwell in Ross 54.

⁵¹ viz Ross 7 – 26.

zvrácení společenských obyčejů a zpochybnění racionality běžného rozumu.⁵² Takto pojatý humor vychází z vynalézavosti a smyslu pro inovaci jeho tvůrce. Bergson například humor chápal jako obranu života před mechanismy, které ohrožují jeho tvořivou podstatu. Pokud se totiž jednání člověka zautomatizuje, začne připomínat svým strnulým mechanickým jednáním stroj a prázdnou formu, často se stává terčem vtipu.⁵³ Prostřednictvím humoru, který sdílí s uměním schopnost reflektovat skutečnost, dochází k odhalování a odmítnutí takového chování a dokonce podle něj dokáže tuto strnulost napravit. Vrací životu jeho pružnost.⁵⁴ Bergsonovy názory mají velmi blízko k teorii bisociace a chápání humoru jako tvůrčího aktu podřívajícího autoritu jednoho omezeného pohledu na skutečnost, kterými se budu zabývat v jedné z následujících kapitol.

Tato sémantická inkongruence může v jazyku nabývat podoby protiřečení, paradoxu nebo oxymóronu. Extrémním případem tohoto humoru je pak humor absurdní, který přehlíží všechny normy logického uvažování, včetně zákonů kauzality.⁵⁵

Přestože teorie inkongruence v mnohých směrech odkrývá podstatu humoru, jeho komplexita jí stále uniká. Hlavním nedostatkem je fakt, že ne všechny příklady neslučitelnosti myšlenek nebo situací musí být nutně humorné a zůstanou na úrovni pouhé rozporuplnosti. Proto Franklyn zdůrazňuje, že inkongruence musí být smysluplná a odkazovat na kongruentní kontext známých hodnot, principů a zvyklostí dané kultury. Dokonce, tvrdí, i absurdní humor musí dávat smysl, abychom ho považovali za vtipný.⁵⁶ Otázkou zůstává, co konkrétně tento smysl představuje a jakým způsobem musí myšlenka z očekávaného kontextu vybočovat, aby byla vnímána humorně.

⁵² viz Blair Scott Franklyn, *Towards a Theory of Postmodern Humour: South Park as Carnavalesque Postmodern Impulse*, 2006, University of Waikato Research Commons, 25 November 2010 <<http://hdl.handle.net/10289/2252>> 77.

⁵³ viz Bergson 28, 88.

⁵⁴ viz Bergson 88, 101.

⁵⁵ viz Ross 27.

⁵⁶ viz Franklyn 78.

2.1.3. Teorie relaxace

Bergson tvrdil, že humor vyžaduje dočasnou necitlivost srdce a hovoří k čistému rozumu. Jakmile soucit, obava nebo sympatie převládnu, slast z humorného účinku mizí.⁵⁷ Zde bychom mohli hledat kořeny faktu, že na některé tragické události dokážeme pohlížet humorně a o jiných nepovažujeme za vhodné vtipkovat. Kromě závažnosti situace určitě o naší reakci rozhodne podíl emocí, především soucitu a smutku, které dokážou výrazně tlumit slast z humorného prožitku.

Podobně Freud považoval humor za jev vznikající z úspory afektivního výdaje energie – energie, která by byla využita na soucit je proměněna ve smích. Druhy humoru potom rozlišuje podle povahy citového hnutí, k jehož úspoře ve prospěch humoru dochází, a tato řada je tedy neukončená, neboť říše humoru se stále rozrůstá podle toho, jak se humoristovi podaří ovládnout citová hnutí a učinit je zdrojem humoristické slasti.⁵⁸ Proto také vznikají „různé formy nalomeného humoru, který se usmívá v slzách“⁵⁹. V kontextu psychoanalýzy pak Freud chápe humor jako obranný pochod před vznikem nelibosti z vnitřních pramenů, jenž pomáhá nést tíhu života.⁶⁰

Na základě těchto myšlenek vzniká právě teorie relaxace (relief theory), která za hlavní funkci humoru považuje jeho schopnost zbavit člověka utrpení ze strádání a stísněnosti nebo alespoň zmírnit napětí. S tímto pojetím budou souviset i následující kapitoly.

2.2. Specifické formy humoru

V rámci teoretické průpravy na rozbor humoru v Hellerově a Vonnegutově díle považuju za nezbytné věnovat několik řádků typům humoru, kterých dle mého názoru nejčastěji využívají. Terminologie této oblasti je však vrtkavá, neboť

⁵⁷ viz Bergson 12, 94.

⁵⁸ viz Sigmund Freud, *Totem a tabu, Vtip a jeho vztah k nevědomí* (Praha: Práh, 1991) 155 – 157.

⁵⁹ Freud 157.

⁶⁰ Freud 158 – 159.

humor, považovaný spíše za součást populární kultury, stále zůstává stát mimo ucelený akademický zájem. Následující charakteristika se také může zdát poněkud vágní. Věřím však, že konkrétní aplikace v druhé části této práce problém pomůže osvětlit.

2.2.1. Černý humor

Černý humor bývá obvykle chápán jako pouhý vtip, který nachází komično v drastických situacích. Jeho kořeny jsou však hlubší a nemůže uniknout naší pozornosti, že literární kritika o tomto fenoménu hovoří v rámci první vlny postmoderní literatury, tedy od padesátých let dvacátého století.

Podle Hilfera byl útočný, cynický a někdy dokonce nihilistický humor nejvýraznějším rysem nové literatury a vyjadřoval náladu nadcházející epochy. Terčem útoku se stala racionalizace, která redukovala všechny sféry lidského života na byrokratizovanou, na rozumu založenou, předvídatelnou rutinu a uniformitu. Z tohoto důvodu patří k typickým literárním prostředkům raného postmodernismu paralogie neboli anti-logické uvažování a paradoxy.⁶¹

Taktéž doCarmo spatřuje příčinu vzniku literatury černého humoru především ve vývoji společnosti počátku druhé poloviny dvacátého století. Charakterizuje tento typ humoru jako součást vzpoury proti racionalitě jako jedinému výkladu skutečnosti, autoritě a prefabrikovanému modelu života, který vybízel k dodržování daných norem a k následování příkladu řádného občana Spojených států. Jak doCarmo poznamenává, tato situace si sama říká o zesměšnění.⁶² Výsledkem bývá spojení morbidních nebo hrůzných prvků s komickými, čímž je zdůrazněna bezvýznamnost a marnost života. Postavy jsou často vykresleny jako pouhé oběti osudu.⁶³

⁶¹ viz Hilfer 98-101.

⁶² viz Stephen N. doCarmo, „Notes on Postmodernist Black Humor,“ Home page, 17 prosinec 2010 <<http://www.bucks.edu/~docarmos/BHnotes.html>>.

⁶³ viz „black humour.“ *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online.* Encyclopædia Britannica, 2011. Web. 22 Jan. 2011. <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/67959/black-humour>>.

Max Schulz, autor knihy o černém humoru generace amerických spisovatelů šedesátých let, dodává, že černý humor využívá komické perspektivy při pohledu na tragická fakta a morální jistoty, neuznává možnost existence svobodného „já“ a destruktivní síly světa považuje za příliš mocné, aby se daly zastavit.⁶⁴

Literatura černého humoru je tedy, jak tvrdí Hilfer, jedním z mála možných obranných manévřů. Nestaví se přitom k společenským silám do opozice, spíše je zveličuje, aby je mohla zesměšnit.⁶⁵ Z tohoto podhoubí, dle mého názoru, klíčí i přístup ke skutečnosti, s jakým se setkáváme u Hellera a Vonneguta.

2.2.2. Šibeniční humor

Šibeniční humor (gallows humor) je některými považován za poddruh černého humoru. Dle mého názoru jej můžeme vysvětlit částečně pomocí teorie inkongruence a částečně teorií relaxace, ale má i další specifika.

Například Freud pohlížel na šibeniční humor jako na psychický proces trpícího individua, který slouží jako obrana ega před nepříjemnými zásahy reality. Více sociologicky smýšlející Bergson v šibeničním humoru spatřoval jev utlačované skupiny, vyvěrající z potřeby překlenout utrpení vtipem na úkor utlačovatele.⁶⁶

Šibeniční humor reaguje na nebezpečí či utrpení, které má být prostřednictvím vtipu učiněno snesitelnějším, avšak stejně jako obsah je u šibeničního humoru důležité, kdo a z jakého důvodu ho užívá. Nejčastěji zmiňovanou funkcí šibeničního humoru je totiž osvobození či uvolnění, a to jak v psychologickém, tak politickém smyslu. Freud, orientovaný do nitra člověka, tvrdí, že šibeniční humor nám umožňuje se distancovat od bolesti a trápení. Obrdlík, jehož názory se budu blíže zabývat v sekci o humoru jako společenském

⁶⁴ viz Max Schulz in Jerome Klinkowitz, „A Final Word for Black Humor,“ *Contemporary Literature* 15.2 (Spring 1974): 274 *JSTOR*. Knihovna univerzity Palackého, Olomouc, CZ. 28 Apr. 2010 <www.jstor.org>.

⁶⁵ viz Hilfer 102.

⁶⁶ viz Paul Lewis, „Three Jews and a Blindfold: Politics of Gallows Humor,“ *Semites and Stereotypes: Characteristics of Jewish Humor*, ed. Avner Ziv and Anat Zajdman (Westport: Greenwood Press, 1993) 48.

fenoménu, překračuje hranice jednotlivce a na základě vlastního pozorování usuzuje, že tento typ humoru posiluje obranyschopnost obětí a zároveň podrývá autoritu utiskovatelů, čímž dopomáhá k osvobození politickému. Tato dvě pojetí odráží rozdíl v přesvědčení, do jaké míry může humor přetvářet realitu.

Šibeniční humor, stejně jako humor černý, se pohybuje na nepevné hranici, která odděluje to, co považujeme za humorné a to, co vnímáme spíše jako děsivé, nechutné nebo natolik závažné, abychom si z toho dělali legraci. Tato hranice, vyrůstající z našich hodnot, je přirozeně subjektivní a tedy pohyblivá. Označuje meze našeho mravního uvědomění.

Definovat šibeniční humor je stejně obtížné jako snažit se uchopit humor v celé jeho šíři a proměnlivosti. Lewis jeho podstatu charakterizuje jako nesoulad mezi kritickou situací a snahou přistupovat k tíživé skutečnosti s humorem. Dále však poznamenává, že šibeniční humor můžeme chápat v užším slova smyslu – jako součást černého humoru, kde chmurný vtip odkazuje na konkrétní mučivou situaci, ale také v širším slova smyslu, popisující spíše přístup ke skutečnosti, kdy nám je celý lidský život jednou šibenicí s neustálou hrozbou smrti.⁶⁷ V takovém případě, usuzuje Lewis, by mohl být veškerý humor chápán jako šibeniční: dočasný únik od reality, pobavení vytržené ze chřtánu zoufalství.

Zakončeme tuto kapitolu trpkým citátem jednoho z nejslavnějších filosofů dvacátého století Friedricha Nietzscheho: „Utrpení člověka je tak nesnesitelné, že byl donucen vynalézt smích.“⁶⁸

Rozbor Vonnegutova a Hellerova díla ukáže, jak se tato myšlenka uplatňuje na konkrétních případech.

⁶⁷ viz Lewis 55.

⁶⁸ "Man alone suffers so excruciatingly in the world that he was compelled to invent laughter." Patricia Keith-Spiegel, „Early Conceptions of Humor: Varieties and Issues,“ *The Psychology of Humor*, ed. Jeffrey H. Goldstein and Paul E. McGhee (New York, London: Academic Press, 1972) 20.

2.3. Bisociace a subverzivní potenciál humoru

V sekci o charakteristice postmoderny jsem věnovala nemalou pozornost toleranci plurality různých diskurzů a vzpouře proti unifikující tendenci racionality. Tyto teorie se bezesporu odrazily i ve výzkumu na poli humoru.

Britský spisovatel maďarského původu Arthur Koestler razil pojem bisociace postihující snad jedinou univerzálně platnou charakteristiku humoru, a to jeho schopnost odkazovat současně na dva v běžném kontextu vzájemně neslučitelné diskurzy.⁶⁹ Prolínání vážného diskurzu s humorným tak umožňuje alternativní pohled na skutečnost. Boří hranici mezi výklady společenských, politických a psychologických jevů. Svým obsahem se často dotýká společenských tabu. Z jeho povahy je však zřejmé, že ke své existenci onen vážný diskurz potřebuje, aby na něj mohl odkazovat a vůči němu se vyhrazovat. K pochopení vtipu je tak nezbytné, aby příjemce měl o běžném, kulturně specifickém diskurzu povědomí. Proto, jak upozorňuje Franklyn, bývá jednou z nejčastěji nepochopených nebo dezinterpretovaných forem humoru ironie, protože může odkazovat na velmi subtilní podněty, vázané na daný socio-kulturní kontext.⁷⁰

V rámci bisociace můžeme také hovořit o subverzivní povaze humoru, protože je schopen nabourat autoritu snad každého vážného diskurzu, který by si chtěl dělat nárok na legitimní výklad skutečnosti. Podle Franklyna je vážnost spojena s autoritou, stabilitou a jazykem úředních aparátů a metanarací, zatímco humor je znakem kreativity, inovace a jazyka subverze.⁷¹

Aby společnost mohla fungovat, musí být postavena na v zásadě jednotném pohledu na skutečnost, který formují autoritativní aparáty, aby své občany stmelila. Malcolm Muggeridge, reagujíc na nebezpečí atomové doby, vysvětluje, proč autority tak často vyžívají politiky strachu: „Strach vyžaduje konformitu. Sjednucuje lid do stáda, zatímco smích vyděluje člověka jako individualitu. Když

⁶⁹ viz Franklyn 32.

⁷⁰ viz Franklyn 43.

⁷¹ viz Franklyn 34.

jsou lidé vystrašení, chtějí po každém, aby byl stejný, uznával stejné hodnoty, říkal stejné věci, živil stejné naděje, nosil stejné oblečení, sledoval stejné programy a řídil stejná auta. V konformistické společnosti není místo pro šaška. Ten jde proti proudu, a proto musí být umlčen.⁷²

Humor, především politický, může být tedy chápán jako reakce na snahu státu usměrňovat myšlení svých občanů a prostřednictvím strachu je vést ke konformitě a souhlasu. Vracíme se tedy oklikou zpět k myšlenkám Michela Foucaulta a jeho regulaci společnosti v rámci ochrany řádu. Humor byl taktéž stavěn na úroveň deviací a autority se snažily zabránit šíření především satiry, která by mohla narušit jejich výsadní postavení. Od dob osvícenství se však praktiky spojené se zachováním pořádku změnily, a přestože i ve vyspělých zemích se občas setkáme s projevy cenzury, přístup k humoru je již bezesporu liberálnější.

Do teorie humoru významně přispěl i ruský literární teoretik Michail Bachtin, který se ve svém díle mimo jiné zabýval lidovou kulturou středověku. Všímal si především změny společenského klimatu v období masopustu, slavností, během kterých přestávala platit téměř všechna pravidla, jež zaručovala pořádek a poslušnost lidových vrstev obyvatelstva po zbytek roku. Bachtin popisuje, jak vážný a ponurý život podrobený striktní hierarchii, plný strachu, dogmatizmu, úcty a zbožnosti byl alespoň na pár dnů vystřídán nespoutaností, rouháním, smíchem, oslavou světského a porušováním společenských norem.⁷³ Bylo to období nespoutaného vyjadřování neoficiálních „pravd“ prostého lidu, často v humorném hávu, a tím také docházelo k odlehčení situace, vybouření nahromaděné energie, jak bychom asi řekli v souladu s teorií relaxace.

⁷² "Fear requires conformism. It draws people into a herd, whereas laughter separates them as individuals. When people are fearful, they want everyone to bet he same, to accept the same values, say the same things, nourish the same hopes, to wear the same clothes, look at the same television, and ride in the same motorcars. In a conformist society there is no place for the jester. He strikes a discordant note, and therefore must be put down." – Arthur Power Dudden, „The Record of Political Humor,“ *American Humor*, ed. Arthur Power Dudden (New York, Oxford: Oxford University Press, 1987) 64 – 65.

⁷³ viz Bachtin, in Franklyn 93.

Franklyn, který se orientuje na animované seriály se satirickým podtextem, se domnívá, že současný humor plní podobnou funkci, jakou měly lidové oslavy, jak je popisuje Bachtin. Podle něj humor napadá oficiální diskurz a nabízí odlišný pohled na současné dění a trendy. Franklyn však spatřuje jeden zásadní rozdíl. Doba masopustu byla ve středověku sice časově omezená, ale tato slavnost byla především společenskou událostí. Dnešní doba umožňuje k humoru neustálý a časově neomezený přístup, avšak rozmach komunikačních technologií vede i k izolaci konzumenta, zabraňuje společenskému kontaktu a zmenšuje tak pravděpodobnost radikálního politického protestu.⁷⁴ Paradoxně je tedy humor schopen vzpouru vyvolat a zároveň ji tlumit. Blíže se budu funkci humoru ve společnosti věnovat v následující kapitole.

2.4. Humor jako společenský fenomén

Přestože je humor zřejmě každodenním jevem v téměř každém společenství a můžeme ho považovat za sociální proces výraznou měrou ovlivňující společenský systém, vědecký zájem o tuto oblast se objevuje až od čtyřicátých let dvacátého století.

Kupodivu první článek zabývající se humorem v sociologickém rámci byl napsán Čechem a vznikl pod vlivem nepříliš humorných okolností. Antonín Obrdlík pozoroval reakce Čechoslováků na okupaci země nacistickým Německem za druhé světové války a svou práci, vydanou ve Spojených státech, nazval na základě svých zjištění *Gallows Humor – A Sociological Phenomenon*, tedy šibeniční humor jako sociologický fenomén. Všiml si typu humoru, který byl oblíbený mezi členy utiskovaného národa a klíčil z tragické situace. Zdůraznil jeho pozitivní funkci, jíž bylo upevnění morálky a naděje okupovaného národa, alespoň chvilkové povznesení se nad horory všedního dne, a zároveň negativní funkci, kterou chápal vliv tohoto humoru na rozklad okupačních sil.⁷⁵

⁷⁴ viz Franklyn 3 - 4, 96 – 98.

⁷⁵ viz William H. Martineau, „A Model of the Social Functions of Humor,“ *The Psychology of Humor* 104.

Obrdlíkova práce, která přikládala humoru ve společnosti nemalou úlohu a jasně vyjadřovala jeho společenské funkce, vzbudila v řadách sociologů zájem a dala podnět k dalším výzkumům. V zásadě se dnes uznává několik funkcí humoru ve společnosti, mezi něž patří humor pojímaný jako prostředek k dosažení konsenzu, technika ovládnutí společnosti a také nástroj vyvolání společenského konfliktu.⁷⁶

Richard Stephenson, americký sociolog, vydal na počátku padesátých let studii s názvem „Conflict and Control Functions of Humor“, v které tyto dvě základní funkce humoru ve společnosti analyzoval. Kolizní funkce je podle něj vyjadřována prostřednictvím ironie, satiry, sarkasmu, karikatury, parodie či frašky a je umožněna právě schopností humoru maskovat svým vzezřením zlomyslnost, pohrdání, nenávisť nebo dokonce agresi. Na druhou stranu regulační funkce humoru se projevuje ve vyjádření souhlasu nebo nesouhlasu se společenským děním, smýšlení sociálních skupin, ve faktu, že dokáže rozvíjet a upevňovat stereotypy, zmírnit nepříjemné a napjaté situace.⁷⁷

V šedesátých letech se ve své disertační práci kolizní a regulační funkce humoru zabývala i americká socioložka Emersonová, která na Stephensonovy teorie navázala. Tvrdí, že konflikty ve společnosti vyvěrají především z kulturních rozdílů mezi jednotlivci nebo skupinami. Humor na jednu stranu může neformálním způsobem tyto rozdíly zdůraznit a tak konflikt vyvolat, na druhou stranu však má moc tyto konflikty neutralizovat. Podle Emersonové důvod tkví v tom, že humor představuje přijatelnou formu protestu a zároveň zamezuje dalekosáhlejšímu konfliktu tím, že situaci zlehčuje.⁷⁸

Humor v lidském společenství je tak reakcí a nástrojem zároveň. Z jeho četných, někdy až protichůdných, funkcí vyplývá jeho široké uplatnění v lidské komunikaci a přenosu sdělení. Humor v literatuře je tak dle mého názoru

⁷⁶ viz Martineau 109.

⁷⁷ viz Martineau 107.

⁷⁸ viz Martineau 110.

odjakživa přirozeným vyjádřením postoje ke skutečnosti a zároveň mistrovským výsledkem invence uchopení myšlenky.

2.5. Specifika amerického humoru

Jak jsem již uvedla, přestože si nelze představit společnost, v které by se neprojevoval humor, jeho charakteristika je do jisté míry určena povahou společnosti a jejím kulturním dědictvím. Všimněme si tedy nyní, jak se k humoru Spojených států vyjádřili někteří teoretikové.

Jaromír Janata na základě svých mnohaletých zkušeností z pobytu ve Spojených státech dochází k názoru, že Američané jsou k humoru vlastně donuceni. Realita každodenního života a zvýšené emociální napětí podle něj přináší potřebu nějak toto napětí ventilovat a humor může jako uklidňující prostředek fungovat.⁷⁹ V následujícím citátu se vyjadřuje k potřebě americké společnosti vytvářet a přijímat až nadměrné množství humoru:

Jestliže určitá společnost potřebuje něco specifického pro svou úspěšnou pospolitost, pak to bude požadovat a v nadměrné míře vytvářet, a to více, než tak činí jiné společnosti. Kořeny amerického okouzlení humorem mají sociologický původ. Základní předpoklad je, že vyšší agresivita americké společnosti a větší sociální stres amerického „way of life“ ve srovnání se životními podmínkami ve většině západoevropských společností jsou příčinou americké posedlosti humorem.⁸⁰

Podobný názor se objevuje i v souboru esejů editora Arthura Duddena *American Humor*. Dudden zdůrazňuje, že humor je jednou ze zbraní proti roztržitému americkému životu.⁸¹ Už jeden z prvních velikánů amerického humoru Mark Twain prohlašoval, že proti útoku smíchu nic neobstojí, a že by Američané měli najít dostatek odvahy a zdravého rozumu, aby před ostatními zbraněmi dali přednost právě humoru.⁸²

Někteří teoretikové také věnovali pozornost zvýšené brutalitě či agresivitě v americkém humoru. V tomto kontextu bych ráda užila citátu, který byl vysloven

⁷⁹ viz Hrych 523.

⁸⁰ Hrych 523.

⁸¹ „Introduction: American Humor,“ *American Humor*, ed. Arthur Power Dudden (New York, Oxford: Oxford University Press, 1987) 16.

⁸² viz Mark Twain in Dudden 16.

již ve třicátých letech dvacátého století, ale bezesporu postihuje jistý rys americké společnosti, který se v humoru odráží:

Přestože si nejsem jist, jestli to bylo někdy přesně definováno, na americkém humoristickém přístupu bylo vždy něco specifického. Možná špetka brutality? Spíše vztek než humor? V mysli vyvstávají různé pojmy – sardonický, extravagantní, šibeniční – každý z nich můžeme odmítnout, ale už fakt, že nás napadají, vypovídá o jisté drsnosti či ostrosti ducha.⁸³

Humor v historii Spojených států sloužil také jako nástroj opozice nebo výraz opovržení. Jak však Dudden poznamenává, až do poloviny dvacátého století nepřekročil americký politický humor hranici úcty k demokratickým ideálům a víry v lid, který si sám dokáže vládnout. Nejspíš až radikální šedesátá léta otevřela bránu skepticismu a cynizmu vůči politickému a společenskému vývoji, s jakým se setkáváme také v díle Hellera a Vonneguta. Deziluze spojená s postmoderní nejistotou začala bořit dosavadní tabu a, jak trefně poznamenal reportér *New York Herald Tribune* v reakci na aféru Watergate, „když byla čest ztracena, zbyl už jen humor se svým neotřelým pohledem na lidskou rasu a bolestně směšnou lidskou existenci“⁸⁴.

⁸³ "There has always been something *sui generis* in the American comic spirit, though I don't know that it has ever been recognizably defined. A touch of brutality perhaps? Anger rather than humor? Various words rise to the mind – *sardonic*, *extravagant*, *macabre* – we reject each one, yet the mere fact that it suggests itself points to some essential hardness or sharpness of spirit." – Dudden 15.

⁸⁴ "With honor gone, only humor was left to supply fresh slants on the human race and the painfully funny business of being alive." - Dudden 69.

3. Humor v díle Kurta Vonneguta a Josepha Hellera

Romány *Snídaně šampiónů* a *Něco se stalo* vycházejí v první polovině sedmdesátých let s odstupem pouhých dvou let a oba velmi citlivě reagují na soudobé skutečnosti amerického života. Oba autoři se narodili na počátku dvacátých let a byli přímými účastníky událostí druhé světové války, na jejichž základě vznikla díla, která oba proslavila a dodnes jsou považována za jejich nejvýznamnější počiny. Humor je pro oba jedním z nejvýznamnějších rysů jejich literárního vyjádření, přesto se jejich tvorba v mnohém liší.

Zatímco Heller využívá spíše tradiční formy románu, orientuje se spíše do nitra jedince a pracuje s analogií mikrokosmu a makrokosmu, Vonnegut se od tradičních forem výrazně odpoutává, boří hranici mezi vyšší a populární literaturou, zásadním způsobem uplatňuje metodu metafikce a pohlíží na společnost spíše zvnějšku, až do závěru románu zrakem nezúčastněného pozorovatele.

Výše zmíněné techniky mají za následek také výběr vypravěče, který nás romány provází. Zatímco Hellerův Bob Slocum je typický nedůvěryhodný vypravěč v ich-formě, který na vše pohlíží svým zkresleným pohledem, ve *Snídání šampiónů* je nám obsah prezentován a zároveň ovládán velkým „stvořitelem“, tedy Vonnegutem samotným, takže jde taktéž o ich-formu, ale s výraznou příměsí metafikce a nadhledu.

Hellerovy a Vonnegutovy postoje ke skutečnosti tak musíme interpretovat s ohledem na tyto vypravěčské techniky a navíc mít neustále na paměti, že jedním z nejčastěji využívaných prostředků je pro oba autory ironie.

Jak už jsem naznačila v sekci o postmoderní literatuře, i když bychom obě díla mohli zařadit spíše do novodobého „realismu“, nejedná se o přehlížení přínosu jazykových experimentátorů předchozích desetiletí. Právě naopak, jak upozorňuje Klinkowitz, na rozdíl od klasické satiry společenských poměrů jde postmoderní román hlouběji a všímá si sil, které tyto poměry vytváří. Terčem

posměchu se tak navíc stávají systémy a struktury v podhoubí společenského zřízení, mezi něž může patřit například i jazyk.⁸⁵

3.1. Poznámka k metodologii

Cílem této práce nemá být zařazení autorů či jejich práce do kategorií, které stejně nejsou vše vypovídající a jejich hranice nebudou nikdy tak ostré, aby nezahrnovaly rysy kategorií jiných. Například po prvotním zařazení raných Vonnegutových románů a povídek do žánrové skupiny science fiction byl v šedesátých letech tento autor společně s Hellerem a tolik rozdílnými autory jako Southernem, Nabokovem, Barthem, Pynchonem a dalšími zařazen do Friedmanovy antologie černého humoru, ale otázky, jestli se považuje za představitele černého humoru, následně komentoval slovy:

To způsobil Bruce Friedman. Označkoval mě štítkem. Netuším, co tím má na mysli. Je to pouze příhodná nálepka literárních kritiků. Hodil mě tak do společné popelnice s Terryem Southernem a Jackem Barthem. Ti lidé ale nenáviděli své rodiče. Já mám své rád.⁸⁶

Klinkowitz taktéž poznamenává, že skupina autorů nazývaná v šedesátých letech „představitelé černého humoru“, se velmi brzy diverzifikovala a každý z autorů se začal ubírat vlastním literárním směrem. Dodává, že pouze ti, kteří se vyprostili z úzké tradice černého humoru, rozšířili své literární dílo o komplexnější vizi nebo se rozhodli pro strukturální inovaci, se vyvinuli ve významnější romanopisce, zatímco ostatní zůstali na úrovni pouhých humoristicky laděných přispěvatelů do populárních časopisů.⁸⁷ Proto tedy musíme mít na paměti, že přestože tato práce svým rozsahem neumožní širší rozbor všech formálních a obsahových rysů Vonnegutova a Hellerova díla, jejich humor je jen jedním z projevů jejich velkého talentu.

⁸⁵ viz Jerome Klinkowitz, „Preface to the Fifth Edition,“ *Contemporary novelists*, ed. Lesley Henderson and Noelle Watson (Chicago: St. James Press, 1991) 11–14.

⁸⁶ "Bruce Friedman did that. He put the label on me. I don't know what he means. It's just a convenient tag for the reviewers. Out I go into the ashcan with Terry Southern and Jack Barth. But those people hated their parents. I like mine." – John R. May, "Vonnegut's Humor and the Limits of Hope," *Twentieth Century Literature* 18.1 (Jan 1972): 25 *JSTOR*. Knihovna univerzity Palackého, Olomouc, CZ. 28 Apr. 2010 <www.jstor.org>.

⁸⁷ viz Klinkowitz, „A Final Word for Black Humor“ 271.

Pokusím se přesto ukázky humoru setřídít a jako kritérium jsem vybrala jejich obsahovou stránku, tedy terč zesměšnění, neboť práce nemá být pouze výčtem vtipů, ale má vypovídat i o skutečnostech zasahujících existenci člověka jako občana Spojených států i bytosti v globálním smyslu na počátku sedmdesátých let dvacátého století. Ani tato kategorizace však nemůže mít ostré hranice, neboť mnohé ukázky svou povahou jednotlivé kategorie přesahují a odkazují na komplexnější fenomény.

Ve většině případů se také pokusím komentovat charakteristiku ukázky z pohledu teorie humoru.

3.2. Příklady humoru orientované na konkrétní fenomény skutečnosti

3.2.1. Desenzibilizace a člověk jako stroj

„V zájmu přežití se proto naučily být souhlasnými stroji místo stroji myslícími. Postačovalo, aby jejich mozky odhalily, co si myslí druzí, a pak si to myslely také.“⁸⁸

Tato narážka z Vonnegutova pera se sice konkrétně týká žen z Midland City, avšak myšlenka zmechanizovaného lidského jednání a myšlení se v díle opakuje a tvoří dokonce podstatu fiktivního poselství Kilgora Trouta, které si Dwayne Hoover ve svém šílenství vyloží jako vysvětlení podstaty světa.

Představa člověka jako stroje jistě není náhodná. Ve světě, kde lidskou práci postupně nahrazují přístroje všeho druhu, spatřuje Vonnegut hrozbu ztráty lidského potenciálu a autentického sebevyjádření. V úvodu díla, kde nás Vonnegut seznamuje s osudem Trouta, nechává mu na náhrobek vytesat citát z jeho nedokončené knihy „Zdraví jsme jen tehdy, jsou-li naše myšlenky lidské,“⁸⁹ načež sledujeme, že historie Spojených států dokazuje spíše opak.

⁸⁸ Vonnegut 111.

⁸⁹ Vonnegut 23.

Na rozdíl od Hellera Vonnegut nepracuje ani tak s ustrnutím individuality a zesměšněním člověka v Bergsonově smyslu, jako spíše odkazuje na mezilidské vztahy a tendenci, která se projevila v několika událostech americké historie, zacházet s ostatními jako se stroji.

Import otroků do Jižní Karolíny například charakterizuje jako dražbu „sebebohonných, sebeopravných zemědělských strojů“⁹⁰ a o intervenci Spojených států do událostí druhé světové války hovoří jazykem předstírané naivity, tolik typickým pro *Snídani šampiónů*: „Válka byla takový monstr-podnik, že se sotva někde našel robot, který v ní nesehrál svou roli. Harold Newcomb Wilbur dostal své medaile za zabíjení Japonců, což byli žlutí roboti. Jejich pohonnou hmotou byla rýže.“⁹¹

Často se setkáme s myšlenkou, že člověk citově umírá pod vlivem politického nebo společenského systému. Následující citát je komentářem k americké vojenské politice: „Byl absolventem Westpointské vojenské akademie, která dělala z mladých mužů vražedné maniaky pro válečné účely.“⁹²

Výše uvedené ukázky jsou typickým příkladem satiry na politiku Spojených států. Politická satira však není Vonnegutovou hlavní doménou a v Hellerově díle se neobjevuje téměř vůbec. Oba autoři se zaměřují spíše na dopad společenských poměrů na život obyčejného jedince.

Mezilidské vztahy tedy Vonnegut nehodnotí pouze na úrovni americké politiky, ale i v rámci každodenní interakce. Vymizení lidské sounáležitosti demonstruje nejen na dvou hlavních postavách románu. Například Dwaynovým nejčastějším partnerem v komunikaci je jeho pes Čipera, který symbolicky nemůže vrtět ocasem a komunikovat tak s ostatními psy, a nejhodnotnější mezilidský vztah Dwayna je omezen na občasné sexuální povyražení se svou sekretářkou. Kilgore Trout zase po většinu času debatuje pouze se svým papouškem a nezná ani své sousedy. Přestože se Vonnegut k této otázce

⁹⁰ Vonnegut 212.

⁹¹ Vonnegut 160.

⁹² Vonnegut 124.

nevyjadřuje explicitně, z popisu jeho světa odvodíme, jak znatelně pociťuje soudobé odcizení se člověka člověku a jak povrchní jsou stávající vztahy. Jedním z nejpůsobivějších trpkých komentářů je následující úryvek: „Trout nejenže se považoval za neškodného, ale taky za neviditelného. Svět mu věnoval tak málo pozornosti, že si připadal jako mrtvý. *Doufal*, že je mrtvý.“⁹³

Vyvrcholením narážek na nelidské jednání a desensibilizaci je moment, kdy se Dwayne na základě Troutova románu *Ted' už to lze říci*, nechá opít myšlenkou, že je jediná bytost na planetě, která má svobodnou vůli, a začne fyzicky napadat své spoluobčany – „pouhé stroje“.

Zdá se, že považovat lidské bytosti za stroje se „setrvačníky zchátralého mechanismu“⁹⁴ je pro Vonneguta a v závěru díla i pro Dwayna jediný „přípustný“ způsob, jak si lidské chování vysvětlit. Ve své knize Kilgore Trout hlásá:

Stvořitel naprogramoval roboty, aby ji [planetu] po milióny let prznili a učinili z ní ten jedovatý plesnivý kus syra, jenž jste našel při svém příchodu. Postaral se také, aby byla zoufale přecpána, a to tak, že roboty naprogramoval, aby se bez ohledu na své životní podmínky horoucně domáhali pohlavního styku a nade všechno ostatní zbožňovali děti.⁹⁵

Přes toto satirické divadlo o lidské dehumanizaci spatřujeme, nejen ve *Snídani šampiónů* ale v téměř všech Vonnegutových románech, záblesk naděje a víru, že v nitru člověka existuje lidské jádro, které naši rasu nad pouhé stroje povyšuje. Problém tedy nespočívá v degradaci člověka, ale v neschopnosti toto jádro najít a uplatnit. Ve *Snídani* se tento postoj projevuje sice opět v hávu ironie, ale přesto se dává prostor myšlence jedinečného vědomí každého živočicha, oživující onen jinak „mrtvý mechanismus“. Ironií ovšem zůstává, že tento prostý fakt je obyvatelům Midland City odhalen až podprůměrným malířem minimalistou Rabo Karabekianem, který takto vysvětluje svůj neadekvátně oceněný obraz vertikálního pásu světla.

Takto pojatý humanismus, zobrazený jako něco zvláštního a v reálném životě těžko postřehnutelného, nemůže zůstat pro Vonneguta ničím jiným než

⁹³ Vonnegut 21.

⁹⁴ Vonnegut 116.

⁹⁵ Vonnegut 200.

opět terčem posměchu. V jednom ze svých metafikčních vstupů ironicky poznamenává: „V mém newyorském bytě právě zazvonil zvonek. A já vím, co spatřím, až otevřu dveře: neochvějný pás světla. Pánbůh vám požehnej, Rabo Karabekiane!“⁹⁶

Desenzibilizace a rozptýlení individuality pod vlivem systému se zdá být jedním z nejvýraznějších rysů hlavní postavy Hellerova románu *Něco se stalo* Boba Slocuma. Nejen, že se často přistihne, že imituje gesty, písmem či slovy jinou osobu, ale jeho práce v podniku, která je sice nadprůměrně finančně ohodnocena, nepřináší příliš mnoho prostoru pro tvořivou činnost a svou bezvýznamností spíše lidskou individualitu ubíjí. Bob v úvodu knihy poznamenává: „Vážně nepřestávám žasnout, kolik lidí v podniku se stává obětí své (naši) vlastní propagandy. Spousta jich už skutečně věří, že to, co děláme, je opravdu důležité.“⁹⁷

Bob sice často, ale bez známky soucitu, komentuje věčný mechanický kolotoč náhrady zaměstnanců za odchody do penze, sebevraždy či nervové zhroucení, což zdůrazňuje bezvýznamnost jedince v rámci obrovské korporace a jeho nahraditelnost. Slocumův nadřízený Green toto tvrzení podporuje: „Kvůli podniku nikdo nikoho nepotřebuje. Podnik si stačí sám. Nepotřebuje nás. My potřebujeme podnik.“⁹⁸

Úctu k vykonané práci nahrazují požadavky ekonomického trhu, takže nikoliv lidskost, ale trh a kariérní dravost rozhodují ve vztazích mezi nadřízeným a podřízeným: „Arthur Baron a Horace White řekli Kagleovi, že může ve své prostorné šéfovské kanceláři zůstat, jak dlouho bude chtít. (Neřekli mu, jak krátce to bude trvat).“⁹⁹

Podobně strojově působí v románu Bobovi časté nevěry, v kterých hledá něco, co stejně nenachází.

⁹⁶ Vonnegut 177.

⁹⁷ Heller 25.

⁹⁸ Heller 316.

⁹⁹ Heller 418.

Mám k dispozici velké pokoje s velkými postelemi a tolik soukromí a času, kolik potřebuju. Buď jsou to byty těch dívek, nebo byt Reda Parkera, když jsem v New Yorku, a hotelové pokoje a apartmá, když jsem na služební cestě. Ale je to teď všechno jaksi krotké, předvídatelné a věcné, i s dívkou, s kterou jsem poprvé (a často se dívám, dokonce i při tom, proč to vlastně dělám. Sotva jsem uvnitř, už myslím na to, jak se dostat ven. Sotva si přijdu na své, chci si jít po svém).¹⁰⁰

Přestože oba autoři naráží na desenzibilizaci a zmechanizované jednání člověka, často vinu nepřisuzují konkrétnímu jedinci, ale odkazují na společenské podmínky, vývoj civilizace a hlubší existenciální problémy související se ztrátou pevných hodnot, identity a smyslu života.

3.2.2. Existenciální otázky a ztráta smyslu života

**„Kluka máš na vysoké, ne? Čím chce být, až vystuduje?“
‘Sebevrahem.’¹⁰¹**

Skrze hlavní postavy Vonnegutova a Hellerova díla nahlížíme Spojené státy jako zemi, jejíž občan byl díky technice osvobozen od tvrdé práce a pohodlí života mu bylo zajištěno téměř neomezeným materiálním zázemím. Přesto mají protagonisté ke spokojenosti velmi daleko. V obou dílech je nám dokonce představen úpadek osobnosti a prostupující deprese končí v obou případech šílenstvím. Ve Vonnegutově díle jsme na psychický pád Dwayna připravováni Vonnegutovým metafikčním zásahem, jazyk Boba Slocuma se od začátku do konce stává čím dál více fragmentálnější, méně koherentním a uspořádaným, až nakonec připomíná zoufalé výkřiky vrcholící zadušením svého syna, nejspíš jediné osoby, na které mu skutečně záleží.

Jakoby se za Vonnegutovým a Hellerovým uměleckým dílem ozýval hlas Lipovetskeho a Baudrillarda varující před přehnaným konzumem a kulturní mělkostí, o kterých jsme pojednali v první kapitole. „Vždyť už jsme v nebi, v království nesmrtelnosti, které je charakterizováno bezbřehou realizací všech

¹⁰⁰ Heller 94.

¹⁰¹ Heller 135.

idejí. Je to peklo hyperreality. Dnes žijeme v apatickém a indiferentním světě smrtelně nudný život bez vášně. Ztratili jsme smysl, stali jsme se jeho sirotky.¹⁰²

Tento citát zmiňuje několik fenoménů postmoderní doby, mezi něž patří přesycenost podněty, následná apatie a nuda. Na stránkách *Něco se stalo* se s tématem nudy setkáváme téměř pravidelně, protože, snad až na mentálně zaostalého Dereka, s ním bojuje každý z členů Slocumovy rodiny. Bob vtipně poznamenává, že „Jediné, co opravdu máme, je čas. A co nemáme? Představu, co s ním.“¹⁰³

Volný čas se pro Slocuma stává paradoxně zdrojem frustrace, protože členové jeho rodiny, zhýčkaní životem vyšší střední třídy bez práce, nenachází v ničem uspokojení. Následující úryvek naráží i na výsledky revolučních změn ve společnosti šedesátých let, konkrétně emancipaci žen:

Sexuálně se osvobodily (říkají). Nemají žádné výčitky (říkají). Nejsou otrokyněmi žádných společenských nebo psychických zábran. Všechno je dovoleno. Tak proč trpí úzkostí, hysterií, tenzí a depresí? Připadají si opuštěné. Nemají co dělat. „Nemám co dělat,“ říká můj hoch. „Škoda že nemám co dělat,“ říká má dcera. „Proč nevymyslíš, co budeme dělat?“ ptá se má žena. „Copak nemůžeme jít k někomu na návštěvu?“ Neděle je katastrofa. Volný čas je zhouba.¹⁰⁴

Baudrillard se ve své práci *O svádění*, věnuje myšlence, že ve světě tupé netečnosti, je svádění, jako forma hry či rituálu, svou spřízněností se sázkou, magickým kouzlem a závratí, nadějí na vykročení ze závazné podoby reality, „hyperreality“.¹⁰⁵

Přestože z Bobových zmatených a proměnlivých nálad lze těžko odhadnout důvod jeho flirtování a styku s jinými ženami, můžeme se domnívat, že v něm hledá právě ono zpestření, alespoň chvilkové osvobození z reality. Jeho pokusům bohužel chybí náboj, neboť ženy, z velké části prostitutky, se stávají zase jen konzumním zbožím. Mizí tedy ona vášně a závratě, které má svádění představovat. Nejvzrušivější momenty nakonec Slocum prožívá, když vzpomíná na nikdy nenaplněný vztah s Virginíí, a tato neukojená touha zdá se být paradoxně jedinou

¹⁰² viz Baudrillard in Slouková, *Sešity II.* 85.

¹⁰³ Heller 272.

¹⁰⁴ Heller 273.

¹⁰⁵ viz Slouková, *Sešity II.* 77 – 79.

opravdovou touhou jeho současného života. Nebyl by to však Heller, představitel černého humoru, kdyby tento „životabudič“ nespojil s mrtvou osobou. „...a myslím, že ji dodnes miluju (a jsem rád, že je mrtvá, protože jinak bych ji asi nemiloval a neměl bych už vůbec nikoho).“¹⁰⁶

Porno, ochuzené o kouzlo svádění, je vlastně formou hyperreality, produkci určenou pro konzumaci. Porno jako fenomén současné společnosti je v recyklované podobě zakomponováno i do Vonnegutova díla. Troutovy vědecko-fantastické povídky jsou například v časopisech doplněny pornografickými obrázky, aby vůbec upoutaly pozornost čtenáře. V následujícím úryvku přirovnává pornografické obrázky k tržní hodnotě zlata. „A tak kolem rozcapených bobrů zavládlo hotové šílenství. Šílenství vládlo také kolem měkkého žlutého kovu, prvku, který byl z nepříliš jasných důvodů prohlášen ze všech prvků za nejžádoucnější a kterým bylo zlato.“¹⁰⁷ Uměle vytvořená cena zlata vtipně koresponduje s materiální hodnotou lidského těla.

Otupení, související zároveň s již zmíněnou desenzibilizací, je typickým rysem většiny Vonnegutových i Hellerových postav. V následujícím úryvku se Bob vyjadřuje k lhostejnosti a nespokojenosti adolescentů, mezi něž patří jeho dcera, ale zároveň přiznává, že jeví podobné rysy jako jeho generace:

Dřív jsem byl přesvědčen, že to hrají, ale teď jsem přesvědčen, že jsou skutečně tak cyničtí a otrávení, jak dělají. Nechtějí být lékaři, ani letci, ani mistři světa v těžké váze. Nechtějí být ani právníky. Nikdo z nich se nechce stát prezidentem Spojených států, náčelníkem štábu, předsedou správní rady u firmy du Pont de Nemours a spol. anebo mnou. (Proč taky? Na takovou práci je dost jiných lidí. Například já. A dělám ji, protože už nic jiného dělat nemůžu.) Řekl bych, že ke svému pesimismu mají dobrý důvod. Škoda že na něj přišli tak brzy.¹⁰⁸

Náhražka hloubky života za konzum vede k přesycenosti a pocitu neuspokojenosti. Následující paradoxní poznámka vystihuje zhýčkanost střední třídy americké společnosti: „Musíme si koupit nový dům, protože kuchyňský stůl

¹⁰⁶ Heller 361.

¹⁰⁷ Vonnegut 29.

¹⁰⁸ Heller 134.

ve starém je moc malý.¹⁰⁹ Další citát je podobného rázu: „Co budu mít, to nebudu chtít, a budu se bát, abych o to nepřišel.“¹¹⁰

Paradox bude v rámci tohoto tématu jedním z nejčastěji využívaných nástrojů, jelikož zdůrazňuje rozpor mezi dosažením materiálního blaha a duševní prázdnotou. Bob Slocum vystihuje paradox svého života následovně: „Nikdy jsem se nestal tím, čím jsem se stát chtěl, i když mám všechno, co jsem chtěl mít, včetně dvou aut a dvou barevných televizorů.“¹¹¹

Ve *Snídani šampiónů* dochází ke komické situaci, když dvě postavy nižší třídy – číšník a pikolík – závistivě debatují o Dwaynově popěvcích: „Patřit mi, co patří jemu, tak si taky zpívám.“¹¹² Bohužel však ani jeden netuší, že Dwayново prozpěvování je jen jedním z příznaků jeho blížícího se šílenství.

Přes dehumanizaci a otupení materiálním, o kterých jsme pojednali, totiž člověk zůstává uvnitř člověkem, a přestože není často schopen svou úzkost a pocit neuspokojení artikulovat, silný pocit nicotnosti ho provází jako černý stín.

Vonnegut trpce vystihuje paradox lidské existence, když mluví o vytváření své literární postavy Kilgora Trouta: „Obdařil jsem ho životem, který nebyl k životu, ale obdařil jsem ho také železnou vůlí žít. Tohle byla na planetě Zemi běžná kombinace.“¹¹³

Humorné poznámky, týkající se této tematiky, vycházejí především z teorie inkongruence, neboť zdůrazňují rozporuplnost lidské existence. Člověk je evidentně jediný tvor na Zemi, jehož život je sužován představou, že vše by mělo mít nějaký účel, smysl bytí. V postmoderní době je situace navíc zkomplikována přemírou volného času, který člověku umožňuje těmito otázkami se zaobírat, a relativita explikací, které se nabízejí. Marné hledání smyslu, jak ukazuje i Vonnegut s Hellerem, může vést k frustraci a sebedestrukci.

¹⁰⁹ Heller 352.

¹¹⁰ Heller 323.

¹¹¹ Heller 257.

¹¹² Vonnegut 41.

¹¹³ Vonnegut 63.

3.2.3. Identita jedince a Ameriky

Přestože se nepohybujeme na poli problematiky národnostních menšin, setkáváme se kromě problému vyrovnání se se skutečností i s hledáním vlastní identity. Subjekt se rozplývá v přemíře diskurzů a sám se stává rozpolcen v množství fragmentů, které připomínají okolní svět, ale z kterých nelze vyvodit společného jmenovatele. V následujícím úryvku Bob telefonuje již po několikáté Benovi Zackovi do pojišťovny, kde dříve pracoval s Virginií, dívkou svých představ, aby znovu slyšel, že spáchala sebevraždu otravou plynem.

Myslel si, že jsem někdo jiný. (A měl asi pravdu.) Řekl jsem mu, že jsem bývalý přeborník v boxu. (Ale kdo jiný? Beze jména jsem přišel a beze jména odcházím. Bob Slocum nejsem přece jen proto, že mě tak rodiče dali pokřtít. Pokud někdo takový existuje, nevím, kdo to je. Mám pocit, že nemám ani své jméno, natož písmo. Nevím ani, kdo nejsem. Možná se zeptám Bena Zacka, až mu příště zavolám.)¹¹⁴

V okamžiku krize identity si Bob dokáže dělat legraci sám ze sebe. Přesto je tento humor hluboce protkán zoufalstvím. Hilfer tvrdí, že Slocumův cynismus je často obranou před obelháváním sebe samého.¹¹⁵ Ironické poznámky jsou opakovaně směřovány na jeho vlastní osobu, jako například v následujícím citátu, v kterém se doznává k roztříštěnosti osobnosti: „ Jestli se to stane, promíchá se mi vnitřní svět s vnějším a nevyznám se pak v žádném.“¹¹⁶

Neblíží se sice fyzická smrt, ale smrt identity je možná stejně závažná, přestože se pohybuje ve sféře nemateriálního. V tomto smyslu bychom mohli hovořit o příkladu šibeničního humoru, neboť jde o odlehčení pro oběť tíživé situace.

Na jiném místě spojuje Bob svou krizi identity s celonárodní situací:

Kdo vlastně jsem? Myslím, že mi to začíná být jasné. Jsem klacek: jsem ulomená, vodou nasáklá větev, která pluje mezi sobě podobnými v tomto našem národě z boží vůle nedělitelném (bohužel), kde je spravedlnost a svoboda pro všechny, kdo jsou dost rychlí, aby je urvali první a vyfoukli je ostatním. Pěkná rodinka. Kdybychom se všichni v téhle pohádkové velezemi sešli a obtěžovali se prohodit se svými bližními a spoluobčany pár slov, byla by to slova Parchante! Přivandrovalče! Negře! Bílá držko! Židáku!¹¹⁷

¹¹⁴ Heller 373.

¹¹⁵ viz Hilfer 119.

¹¹⁶ Heller 184.

¹¹⁷ Heller 230.

Tento ostrý satirický komentář a celkový postoj v Hellerově a Vonnegutově díle vystihuje to, co Hubík nazval „vědomou rezignací na pravidla a cíle typické intrakulturní hry moderní Ameriky – hry na mýtus amerického snu“.¹¹⁸ Sám Vonnegut tvrdí, že Spojené státy byly předně založeny na vysoce idealistických, ne-li utopických, základech. Ideály života, svobody a spokojenosti se bohužel lehce zvrtnou v divadélko vítězů a poražených, protože bez peněz má Američan pouze svobodu prohrát.¹¹⁹

Vonnegut nešetří ani satirickými poznámkami na účet historie Spojených států, která je podle něj od počátku plná paradoxů. Komentuje například hrátky zakladatelů národa, které vedly k mnohým nesmyslům, mezi něž řadí i symboly na bankovkách dolaru: „Když zkoumali své papírové peníze, aby tam našli nějaký klíč k tomu, co je ta jejich země vlastně zač, objevili na nich mezi řadou jiné barokní veteše obrázek komolého jehlanu s planoucím okem na vrcholu [...] Co to má znamenat, nevěděl ani prezident Spojených států. Bylo to, jakoby země říkala svým občanům: ‘V nesmyslu je síla.’“¹²⁰ Podobně břitce poznamenává: „Jeho střední škola byla pojmenována po majiteli otroků, který byl zároveň jedním z největších světových teoretiků v otázkách lidské svobody.“¹²¹

Prohřešky proti humanitě a lidské soudržnosti Vonnegut odmítá tolerovat a často jsou tak terčem jeho satirických útoků. Musíme také souhlasit s Duddenem, který tvrdí, že sama americká společnost zásobí své humoristy tolika terči posměchu a paradoxy, že nemůžou tak talentovaným pozorovatelům uniknout.¹²²

¹¹⁸ Hubík 6.

¹¹⁹ viz Uphaus 168 – 169.

¹²⁰ Vonnegut 18.

¹²¹ Vonnegut 36.

¹²² Dudden 16.

3.2.4. Rodina jako disfunkční svazek

„Takhle se o rozvodu hádáme téměř od prvního týdne našeho manželství.“¹²³

Zatímco Vonnegutův Dwayne a Kilgore žijí sami jen se svými zvířaty – Dwayne na svého homosexuálního syna zanevřel a jeho manželka se otráвила spolykáním čističe odpadu, Kilgore se se svou manželkou rozvedl a jeho syn v šestnácti utekl z domu, protože se za svého otce styděl – Bob sice se svou rodinou žije, ale tento svazek je spíše příkladem frustrujícího společenství. Každý z členů rodiny má vážné problémy s existencí a komunikace se většinou zvrhne ve vzájemné obviňování. Rodinné debaty představují pro čtenáře pobavení, i když si je vědom trpké skutečnosti, která leží pod povrchem. Jako jeden z mnoha hořko-komických Bobových komentářů manželství můžeme uvést následující: „Má žena a já už vážně nejsme schopni mluvit oba o jednom. Ale někdy se zapomenu a začnu. Nejsme si už dost blízcí na upřímný rozhovor (ale na častý pohlavní styk ano.)“¹²⁴

Rodinné rozhovory připomínají slovní válku, v které jednotliví členové bojují o moc a pozornost, a zoufalý Bob místo toho, aby rodinu podporoval a stmeloval, pokouší se vydobýt si výsadní postavení alespoň v rodině, když se mu to nedaří v práci. Jazyk je pro Hellera, podobně jako u postmodernistických filozofů jazyka, nástrojem ovládnání a ustavování reality a vztahů, snad je pro něj dokonce i výrazem identity. Bob se cítí ukřivděn, že je každoročně ochuzen o možnost přednést na firemní konferenci referát a předvést tak své rétorické schopnosti. Proto se snaží vyjít jako vítěz alespoň z disputací se svou dcerou, která mu je téměř rovnocenným soupeřem, i když přehlíží fakt, že její výkřiky jsou často zoufalým pokusem získat trochu pozornosti a lásky.

Když se mě zeptá, jestli jsem v mládí pomýšlel na sebevraždu, odpovím, že ano. A když mi poprvé přišla říct, že není šťastná, řekl jsem jí, že já taky ne a že nikde není psáno, že člověk má být šťastný. Teď už spoustu mých jízlivých odpovědí předvídá a napodobuje má slova dřív, než je řeknu. Někdy mě to zlobí, někdy mě to baví – ale proč reaguju tak různě, nevím. Asi dělám chybu v tom, že

¹²³ Heller 284.

¹²⁴ Heller 92.

s ní vždycky mluvím jako s dospělým člověkem, zatímco ona nechce nic jiného, než abych s ní mluvil jako s dítětem.¹²⁵

Tato paradoxní vyústění řešení rodinných situací přispívají jistě ke komickému účinku, i když musíme přiznat, že ve správně fungující rodině bychom podobného efektu nedosáhli. Humor zde tedy čerpá z tragické disfunkčnosti rodinného svazku a Bobovy necitelnosti a nezájmu tyto vztahy napravit.

Rodina, kdysi pevný základ společnosti, se ve Vonnegutově a Hellerově díle rozpadá a její funkce přestávají být platné. Odcizenost, která se objevuje na této nižší úrovni, odráží celkový stav společnosti.

Slouková tvrdí, že dnešní rodina potřebuje ke svému přežití nového kněze – psychoanalytika, který by dal víru těm, kteří už nevěří ničemu.¹²⁶ Avšak ve Slocumově rodině není ani tato možnost k užítu, naopak je práce psychiatra zesměšněna, když debata o Bobových psychických problémech končí radou, že se musí naučit chodit opatrněji, aby příště nešlápl do psích výkalů.¹²⁷ Je to jen další příklad odosobněného vztahu. Posléze Bob vtipně poznamenává: „Nechodím k psychiatrovi (podnik nemá rád, když jsou vedoucí nešťastní) a rodinný duchovní rádce patří mé ženě (nemá rád, když jsou lidé šťastní).“¹²⁸

3.2.5. Hyperrealita a systém

„Vážně si myslel, že jim k něčemu bude pouhá ‘pravda’.“¹²⁹

S Baudrillardovou hyperrealitou se stáváme obětí kulis, které jsou vystavěné ekonomickým trhem nebo politickými zájmy. Vonnegutovy a Hellerovy postavy se čas od času přistihnou při pocitu, že okolní svět je jen falešná náhražka, simulace. Dwaynovi „méně úspěšní“ bratři řídí jeskyni na zkonfiskovaném pozemku bývalých černých otroků s názvem Jeskyně nejsvětějšího zázraku,

¹²⁵ Heller 100.

¹²⁶ Slouková, *Sešity II.* 52.

¹²⁷ viz Heller 304.

¹²⁸ Heller 304.

¹²⁹ Heller 26.

opředenou spoustou legend, které jsou však jen vymyšleny jako lákadlo pro turisty.

Na jiném místě Vonnegut poznamenává: „Skoro všechny zprávy, které byly v jeho zemi vysílány a přijímány, dokonce i telepatické, se týkaly koupě nebo prodeje nějakého šmejdu.“¹³⁰

Vonnegut sám, zdá se, prostřednictvím parodování reklam a populárních forem jako pornografie či sci-fi, naráží na otázku, zda i jeho dílo není jen pouhým zbožím či zdrojem krátkodobého pobavení jako produkty, které ho obklopují. Například hned první odstavec románu je jakýmsi čestným prohlášením, že název jeho knihy nenaznačuje žádnou spoluúčasť nebo patronství společnosti na obilninové výrobky, jejichž heslo „snídaně šampiónů“ je registrovanou ochrannou známkou této firmy.¹³¹ Zdá se být až absurdní, že Vonnegut uvádí tuto poznámku v úvodu uměleckého díla. Zdůrazňuje tím však myšlenku, jestli ještě vůbec lze na základě čistě americké zkušenosti vytvořit něco jako umělecké dílo nebo půjde pouze o produkt, jehož úspěch či neúspěch je určen pravidly ekonomického trhu.

Podobně pozoruje skutečnost Hellerův Bob Slocum. Následující úryvek je sice delší, dovolila jsem si ho však použít, protože v mnohém vystihuje tón a prostředky díla jako celku.

Pornofilmy jsou prý teď lepší. Prasečinky a zbraně jsou dvě oblasti, ve kterých jsme se zlepšili. Jinak se všechno zhoršilo. Se světem to jde z kopce. Dobrý chleba už ale nedostanete ani v dobrých restauracích (dostanete sériově vyráběné rohlíky) a dobrých restaurací ubývá. Melouny nejsou zralé, hrozny jsou kyselé. Do čokoládových tyčinek cpou cukr, protože cukr je lacinější než mléko. Máslo chutná jako potíštěný papír, ve kterém je zabaleno. Šlehaná smetana se prodává v aerosolových bombičkách a není šlehaná a není to smetana. Podává se a jí se. Dvě stě padesát miliónů vzdělaných Američanů umře a vůbec nepozná, že to byla náhražka. (Tak rád bych si zase dal pravý smetanový pudink.) To je ten ráj: nepoznat, že je to náhražka. I v nejlepších cukrářstvích dnes používají místo šlehačky náhražku, která je šlehačce podobnější než šlehačka, udrží si déle barvu a konzistenci, nekazí se a je mnohem levnější, takže se na ní víc vydělá.¹³²

Setkáme se zde s rozčarovností, humorem založeným na paradoxu až absurditě, nostalgii i ironickou analogií kvality potravinářských výrobků a života

¹³⁰ Vonnegut 50.

¹³¹ Vonnegut 11.

¹³² Heller 367.

vůbec. Paradoxní skutečností také zůstává fakt, že přestože si Bob povahu svého osobního i pracovního života uvědomuje a je jí deprimován, je natolik stržen systémem, že je paralyzován provést cokoli, co by mohlo vést ke změně. Je součástí hyperreality a zároveň kulisy vytváří, k čemuž se doznává v následujícím úryvku:

Informace, s kterými pracujeme, se získávají většinou od obchodních organizací, od Státního statistického úřadu, z ministerstva obchodu, obchodní komory, Národního svazu výrobců a z Pentagonu. Jestli jsou informace, na jejichž základě informujeme distribuci, pravdivé nebo nepravdivé, nelze zjistit. Ale na tom zřejmě nezáleží. Záleží jedině na tom, aby informace pocházela z důvěryhodného pramene. [...] Co je, to je – a nikdy se po nich nežádá, aby skutečnost měnili. Mají ji pokud možno jen zjistit a navrhnout, jak ji důmyslně zakamuflovat.¹³³

Úryvek upozorňuje nejen na manipulaci s informacemi a vytváření kulis, ale zároveň naráží na moc v rukou velkých institucí.

3.2.6. Náboženství a stvořitel vesmíru

Náboženství, kdysi záruka útěchy a smyslu života, nehraje u protagonistů Vonnegutova a Hellerova románu příliš velkou roli. Duchovní rozměr života se zdá být naopak smrsknut na zoufalé tápání v prázdnu. Přesto autoři nenabízí náboženství jako východisko. Pokud je v knize o Bohu zmínka, je zesměšněn jako tvůrce světa, jenž chátrá a topí se ve vlastních produktech.

Když Bob komentuje znetvořenou tvář Ameriky, cynicky poznamenává:

Obličej bohatých a chudých stárnou od narození do stejně křečovitých, vyprahlých rysů ubohosti a nespokojenosti. Manželky vypadají jako jejich manželé. Bůh neměl počítač. Musel použít těžko zpracovatelnou hlinu a o něco poddajnější žebro. Bůh byl spravedlivý a značně ctížádostivý, ale jaksi primitivně. Jednou si musel pomáhat potopou (o smogu a nervovém plynu neměl tušení) a ohněm a sírou.¹³⁴

Vonnegut si s myšlenkou Stvořitele pohrává do té míry, že ho téměř sesazuje na svou úroveň nebo naopak sebe staví na pozici jeho. Souvisí to ovšem s aktem tvorby. V průběhu celého románu je nám prostřednictvím metafikce neustále připomínáno, že Vonnegut je stvořitel svého světa a, i když se tento

¹³³ Heller 24.

¹³⁴ Heller 368.

výtvar silně podobá soudobé Americe, každý čin, který vykonají postavy románu, je směřován jeho fantazií.

„Výtvary Boha“ komentuje jako práci „kolegy“. Chřestýše například popisuje takto: „Stvořitel vesmíru mu přidělal na ocas chrastítko. Stvořitel ho také obdařil předními zuby, které byly injekčními stříkačkami naplněnými smrtelným jedem. Někdy nad Stvořitelem vesmíru žasnu.“¹³⁵

Postavy *Snídaně šampiónů* často trpí pocitem, že se někde ve velkém projektu Stvořitele stala chyba, a Dwayne, který propadne pod vlivem Troutova románu *Ted' už to lze říci* šílenému běsnění, je hnán představou, že lidská rasa je jen experimentem Stvořitele. Zde Vonnegut naráží na zoufalou tendenci chytit se i románové fikce, když člověk potřebuje nalézt alespoň nějaký smysl života. Ještě před touto „konverzí“ se však dohaduje: „Neubráníl jsem se otázce, jestli tohle právě není důvod, proč mě Pánbůh přivedl na Zemi – aby zjistil, co všechno člověk vydrží, aniž by se rozbil.“¹³⁶

Autoři se sice konkrétně nevěnují úloze náboženství v životě soudobého Američana, jelikož jejich postavy k víře neinklinují, avšak z některých poznámek se můžeme dovtipit, že i náboženství je v současnosti zprofanované mocnějšími silami působícími ve společnosti. V následujícím úryvku Vonnegut trpce poznamenává: „Prostitutky teď pracovaly pro pasáka. Byl to skvělý a krutý člověk. Byl pro ně bohem. Připravil je o svobodnou vůli, což bylo naprosto v pořádku. Beztak o ni nestály. Bylo to něco takového, jako by se oddaly Ježíši Kristu, takže mohly žít zcela nesobecky a v pevné víře – až na to, že se oddaly pasákovi.“¹³⁷

3.2.7. Sebevražda a nervové zhroucení jako součást skutečnosti

Sebevražda a nervové zhroucení tvoří v románech nedílnou součást života. V mnoha případech se jedná o typický příklad černého humoru, protože podrývá

¹³⁵ Vonnegut 128.

¹³⁶ Vonnegut 134.

¹³⁷ Vonnegut 64.

autoritu modelu šťastného života úspěšného amerického občana, člověk je stavěn do role oběti destruktivních sil a přes materiální zabezpečení zdůrazňuje bezvýznamnost existence. Netečný tón, s jakým autoři o tomto poměrně závažném fenoménu soudobé společnosti mluví, dodává černému humoru ráz.

Jeden z mnoha Slocumových komentářů k sebevraždě je například zasazen do strohého popisu jeho zaměstnání, připomínající spíše úřední zprávu týkající se statistik. Následující úryvek je také příkladem vtipu, který není humorný svým obsahem, jako spíš neadekvátností stylu a kontextu.

Máme teď dvacet devět filiálek, z toho dvanáct v tuzemsku, dvě v Kanadě, čtyři v Latinské Americe a jedenáct v zámoří. Jednu jsme mívali na Kubě, ale o tu jsme přišli. V průměru máme tři sebevraždy ročně: každých dvanáct měsíců se zabijí dva muži, obvykle střední úřednické kádry, téměř vždycky ranou z revolveru, a jedna dívka, obvykle neprovdaná, osamělá nebo rozvedená, která si zpravidla pomůže pilulkami na spaní. Platy jsou vysoké, dovolená dlouhá. [...] Nervová zhroucení se evidují obtížněji než sebevraždy, poněvadž se hůř poznávají a snadněji utajují.¹³⁸

Kombinace černého a absurdního humoru se odráží i v komentáři, kterým Bob doplňuje své obsesivní telefonáty do havarijní pojišťovny, neschopen smířit se se sebevraždou Virginie, symbolem svých nenaplněných tužeb. „Byla teď nezaměstnaná, další z nezaměstnaných. Když ji nechali spáchat sebevraždu, těžko by asi sháněla (v takovém stavu a bez patřičného doporučení) vhodné místo jinde než v některé registračce dole v archivu...“¹³⁹

Vonnegut taktéž popisuje sebevraždu Dwaynovy manželky neadekvátními fakty a přirovnáním. „Zapomněl například i to, že jeho žena Celie spáchala sebevraždu použitím Drana – směsi hydroxidu sodného a hliníkových vloček, určené k čištění odpadních rour. Celie se stala malou sopkou, neboť se skládala z těchže látek, jaké obyčejně ucpávají odpadní roury.“¹⁴⁰

Apatický tón bezesporu vyjadřuje i nechuť postmoderního člověka brát na sebe zodpovědnost za cokoliv, co se netýká jeho osoby. Dostatečným břemenem, zdá se, je snaha vyrovnat se se sebou samým. V Slocumově monologu se pravidelně setkáváme s písáčkou Martou, jeho podřízenou, která postupně podléhá

¹³⁸ Heller 19.

¹³⁹ Heller 369 – 370.

¹⁴⁰ Vonnegut 58.

šilenství. Přestože se často objevuje v jeho úvahách, není schopen jí nijak pomoci, dokonce ji ani propustit či s ní promluvit. „Největší strach máme z toho, že zešílí v pracovní den mezi devátou dopoledne a pátou odpoledne. Doufáme, že zešílí o víkendu, když u toho nebudeme.“¹⁴¹

Foucault se ve svém díle věnuje myšlence, že po Sadovi a Goyovi je šilenství pro moderní svět rozhodujícím prvkem každého díla, neboť před svět staví úkol nápravy.¹⁴² Konkrétně tvrdí: „Dílo přerušené šilenstvím nastoluje prázdno, čas ticha, otázku bez odpovědi, nezahladitelnou trhlinu, která svět nutí tázat se po sobě samém.“¹⁴³ Je znakem toho, že projekt systému není bezchybný. Jeho zobrazení tak bude mít bezesporu i u Hellaera a Vonnegutova díla subverzivní potenciál.

Přestože Slocumův život není příliš k žití, strach ze smrti ho pronásleduje na každém kroku. Smrt je pravděpodobně jedním z nejčastějších zdrojů černého humoru, právě kvůli své nevyhnutelnosti a lidské bezradnosti cokoli na tomto faktu změnit. Záleží na morálních zábranách, míře soucitu a celkovému přístupu ke skutečnosti, jak budeme tento typ humoru pojímat a zda pro nás bude zdrojem pobavení. Zdá se, že Bobovo vtipkování je jeho jedinou záchranou před pohlcením úzkostí ze smrti. „Myslím na smrt. Myslím na ni pořád. Obírám se jí. Hrozím se jí. Nemám ji rád. Zřejmě máme smrt v rodině.“¹⁴⁴

Když přemítá nad představou, že by se nemusel probudit z narkózy, získávají jeho vtipy až nádech absurdna: „Jestli v narkóze umřu, budu určitě ten poslední, kdo se to dozví.“¹⁴⁵ Pozvolnou smrt své matky, doprovázenou ochabnutím svalů a ztrátou řeči, zase komentuje následovně: „Měl jsem matku, která zemřela půldruhého roku před tím, než byla pohřbena.“¹⁴⁶

¹⁴¹ Heller 16.

¹⁴² viz Foucault 204 – 206.

¹⁴³ Foucault 206.

¹⁴⁴ Heller 259.

¹⁴⁵ Heller 130.

¹⁴⁶ Heller 246.

3.2.8. Devastace planety

Zatímco život Hellerova Slocuma je uzavřeným systémem, do kterého nerad vypouští další rušivé elementy a v podstatě reflektuje pouze ty stránky amerického života, které se ho bezprostředně dotýkají, Vonnegut odkazuje na problémy amerického způsobu života v celé jeho šíři, včetně již uvedených historických paradoxů a ekologických problémů. Vonnegutova krajina je zničena těžbou, řeky jsou otrávené a vzduch znečištěný. Planeta Země v jeho díle postupně odumírá.

Přesto nechává Vonnegut Trouta čelícího hrozbě zkázy vtipkovat se svým papouškem: „Trout zastával názor, že se zemská atmosféra stane brzy nedýchatelnou. Trout věřil, že až se atmosféra stane jedovatou, natáhne Bill brka o několik minut dříve než Trout. Často si kvůli tomu z Billa utahoval. ‘Jak se ti respiruje, Bille?’“¹⁴⁷ Tento druh humoru bychom mohli nazvat šibeničním, neboť zoufalství je, alespoň tedy pro Trouta, díky vtipu učiněno snesitelnějším.

Nezapomenutelnou scénou je také moment, kdy se Kilgore Trout jako ctěný host Midlandského uměleckého festivalu vynoří v hale hotelu Holiday Inn. Kalhoty má ohrnuty ke kolenům a místo toho, aby, jak plánoval, zanechal na koberci mokré stopy, bosé nohy mu pokrývá neprodyšná perleťová plastická hmota. Tento obal mu na kůži zanechala voda Cukrového potoka, jediného povrchového vodstva v Midland City, když se brodil betonovým korytem řeky, do kterého místní továrna vypouští odpad z výroby plastových kuliček do „protilidské“ bomby. Vonnegut zde prezentuje své ekologické názory bizarní kombinací situační komiky a výjevů zdevastované planety.

3.3. Experiment v rukou Vonneguta a Hellera

Vonnegut staví mnoho svých satirických poznámek do větných struktur, které svou jasnou a jednoduchou formulací připomínají spíše výňatky z dětské knihy. Bezsporu budou formou ironie, ale pohlédněme na ně detailněji.

¹⁴⁷ Vonnegut 24.

Vonnegut se v nich pokouší vysvětlit určité věci a jevy americké historie a společnosti jazykem co možná nejpřístupnějším pro pochopení. „Definice“ se týkají jak objektů, tak událostí a idejí. Zbraň například popisuje slovy: „Byl to nástroj, jehož jediným účelem bylo dělat do lidských bytostí díry.“¹⁴⁸ A strategie americké politiky následovně: „Když se spolu Dwayne Hoover a Kilgore Trout seznámili, byla jejich země zdaleka nejbohatší a nejmocnější zemí na celé planetě. Měla nejvíc potravin, minerálů a strojů a komandovala ostatní země výhružkami, že na ně vystřelí velké rakety nebo na ně svrhne různé věci z letadel.“¹⁴⁹ A následně: „Vietnam byla země, kde se Amerika snažila odvrátit lidi od komunismu tím, že na ně shazovala všelijaké věci z letadel.“¹⁵⁰

Poslední ukázka zesměšňuje přehnanou americkou hrdost. Týká se „zákona o vlajce“, který hlásá, že americká vlajka se neskloní před nikým a před ničím. „Sklonění vlajky bylo formou přátelského a uctivého pozdravu, který sestával ze spuštění vlajky na klacku níže k zemi a jejího opětového vztyčení.“¹⁵¹

Můžeme se ptát, proč Vonnegut tímto primitivním jazykem předkládá věci a jevy dospělému čtenáři povětšinou známé. Nabízí se minimálně dvě interpretace.

Jazyk nevinnosti kontrastuje s chmurnými fakty lidské existence. Dětská interpretace „světa dospělých“ bývá často naivně humorná, protože nevědomky odhaluje vady lidské společnosti, upřímná a nezkreslena kodexy morálky a vnucenými výklady. Do podobné role se staví i Vonnegut. Předkládá nám skutečnost z pohledu nezkušeného a naivního dítěte, a výsledek působí neuvěřitelně pravdivě a humorně zároveň. Odkrývá zřejmou, i když prostředky jazyka často upravenou, skutečnost.

Druhá interpretace by mohla souviset s hlubšími existenciálními otázkami a Vonnegutovým hledáním smyslu. Prohlašuje sice: „Ať si ostatní vnášejí pořádek do chaosu. Já budu místo toho vnášet chaos do pořádku, což myslím, že se mi

¹⁴⁸ Vonnegut 47.

¹⁴⁹ Vonnegut 20.

¹⁵⁰ Vonnegut 73.

¹⁵¹ Vonnegut 17.

taky daří.“¹⁵² Jeho cesta osudy obyvatel žalostně tlejícího Midland City však připomíná hledání alespoň nějakého smyslu lidské existence a, i když závěr nepřináší žádný povznášející výsledek, jeho próza je i přes cynický pohled prostoupena niternou nadějí a vírou v tradiční lidské hodnoty.

Dále musíme vzít v úvahu, že *Snídaně šampiónů* je podle výpovědi autora jakýmsi pokusem vypořádat se před dosažením padesátého roku svého života se svou dosavadní prací a minulostí. Uphaus dokonce tvrdí, že kniha je významná – a to možná více pro Vonneguta než pro čtenáře - především tím, že je koncipována jako Vonnegutův vnitřní dialog se sebou samým a o něm samém.¹⁵³

Domnívám se tedy, že zjednodušené „definice“ věcí a jevů můžou sloužit jako projev snahy utřídit si skutečnost a těmto fenoménům porozumět. Jednoduchý jazyk by měl být zárukou pochopení. Avšak výsledek je takový, že stručný a primitivní jazyk pouze odhaluje primitivitu až absurditu popisovaných jevů. A tím je dosaženo nejen kritického komentáře, ale i humorného účinku. Vtipy tohoto druhu jsou většinou založeny na teorii inkongruence, jelikož jazyk ani obsah sdělení neodpovídají našemu očekávání. U podobných explikací bychom předpokládali spíše objektivní, faktický výklad, rozhodně však ne primitivní jazyk dítěte.

Jedním z nejpůsobivějších nástrojů a projevů jeho inklinace k metodám postmodernismu, kterých Vonnegut ve svém díle využívá, je bezesporu metafikce. Nejen, že autor zdůrazňuje svou roli „stvořitele světa“, o které jsme již pojednali v sekci o náboženství, ale zároveň si pohrává i s vlastní postavou zasazenou do děje a své vlastní dílo paroduje.

Poprvé se ve světě svých postav objevuje v denním baru v Midland City, maskován za svými dírami do jiného vesmíru, *výpustmi*, jak nazývá sluneční brýle se zrcadlovými skly: „Přijel jsem na Midlandský umělecký festival inkognito. Přijel jsem, abych byl svědkem konfrontace dvou lidských bytostí, které jsem

¹⁵² Vonnegut 167.

¹⁵³ viz Uphaus 173.

stvořil: Dwayna Hoovera a Kilgora Trouta. Nestál jsem o to, aby mě někdo poznal.“¹⁵⁴

V těchto metafikčních vstupech Vonnegut často využívá až absurdního humoru, neboť záměrně neuznává rozpory mezi „reálnou“ a fiktivní stránkou díla. I na jiných místech si vtipně pohrává s vrstvami „reality“: „Nyní Troutovi začalo docházet, že sedí v blízkosti osoby, která jej stvořila. Byl v rozpacích. Nevěděl, jak reagovat, už proto, že jeho reakce mohly být jen takové, jaké jsem je chtěl mít já.“¹⁵⁵

Ke konci románu se Vonnegut stává natolik součástí příběhu, že je sám obětí vývoje situace. Nechává se například napadnout dobrmanem, o kterém tvrdí, že v dřívější verzi téhle knihy byl hlavní postavou¹⁵⁶, a šok mu způsobuje nezvyklou reakci: „V každém případě jsem také zatáhl do břišní dutiny svá varlata, zatáhl jsem je do svého trupu jako podvozek do letadla. A teď je prý lze spustit zpátky dolů jen chirurgickým zásahem.“¹⁵⁷

Na jiném místě, ve zmateném okamžiku Dwaynova běsnění, zase poznamenává: „Kdosi pozpátku uskočil Dwaynovi z cesty. Třebaže jeho jsem také stvořil, rozbil mi sklíčko u hodinek a zlomil prst na noze.“¹⁵⁸

Vonnegut tedy, zdá se, paroduje vlastní moc nad svým výtvořem a dílo samotné.

Je taktéž potřeba alespoň zmínit Vonnegutovy obrázky, kterými doplňuje text. Často slouží jako zdroj pobavení, mnohdy zesměšňují samotného čtenáře podceňováním jeho schopnosti představit si danou věc či skutečnost na základě pouhého textu. Ve většině případů mají stejný význam jako Vonnegutovy „definice“ formulované dětským jazykem.

Vybrala jsem jeden příklad, který vykresluje ironii Vonnegutova díla i jeho vlastní parodii: „Jsem naprogramován, abych se v padesáti choval jako dítě –

¹⁵⁴ Vonnegut 153.

¹⁵⁵ Vonnegut 189.

¹⁵⁶ Vonnegut 223.

¹⁵⁷ Vonnegut 226.

¹⁵⁸ Vonnegut 214.

abych urážel ‘Hvězdnou vlajku’, abych perem s filcovou špičkou čmáral obrázky nacistické vlajky, řiti a spousty dalších věcí. Jako příklad zralosti mých ilustrací v téhle knize zde stůjž můj obrázek řiti.¹⁵⁹



Brennan považuje Kilgora Trouta, který „jako většina autorů vědeckofantastických příběhů nevěděl o vědě takřka nic“¹⁶⁰, za jednu z hlavních Vonnegutových metafor – za spisovatele, jehož vize přesahuje jeho vědomosti a spisovatelský um.¹⁶¹ Když vezmeme v úvahu, že Vonnegut do postavy Trouta často projektuje své životní zkušenosti a pocity, můžeme se domnívat, že do něj také vložil své vlastní obavy, že jeho vlastní práce může být jen bezcenným kusem kůže. Proto také možná paroduje a zesměšňuje sám sebe.

Jak tvrdí Tucker, který se zabýval teorií jazyka v Hellerových románech, *Něco se stalo* překypuje neustálými narážkami na úpadek jazyka, jeho neschopnost vyjádřit konkrétní informaci a pouhé pravděpodobné zachycení obsahu. Bob Slocum si navíc podle něj jako typický nedůvěryhodný vypravěč vytváří jakýsi vlastní uzavřený jazykový systém, z jehož krytu bojuje proti jiným „systémům“ v podobě kolegů, dcery nebo manželky, jakoby chtěl zmírnit nápor nepříjemných informací, které ho nějakým způsobem ohrožují.¹⁶²

V souvislosti s jazykem stojí určitě za zmínku vkládání některých vět do závorek, což by ve většině textů naznačovalo nižší důležitost informace. V případě Bobova projevu však nejenže se zdá být obsah závorek stejně důležitý

¹⁵⁹ Vonnegut 13.

¹⁶⁰ Vonnegut 101.

¹⁶¹ John P. Brennan, „Kurt Vonnegut, Jr.“ *Twentieth-century Science-fiction Writers*, ed. Paul E. Schellinger and Noelle Watson (Chicago: St. James Press, 1991) 833.

¹⁶² viz Lindsey Tucker, „Entropy and Information Theory in Heller’s *Something Happened*,” *Contemporary Literature* 25.3 (Autumn 1984): 324-328 *JSTOR*. Knihovna univerzity Palackého, Olomouc, CZ. 28 Apr. 2010 <<http://www.jstor.org/stable/1207980>>.

jako zbytek textu, ale často dokonce vyvrací to, co bylo řečeno. Na jednu stranu se tyto komentáře stávají zdrojem pobavení, na druhou stranu vypovídají o složitosti a nejednoznačnosti postojů, kterou člověk v dnešní společnosti pociťuje.

Zajímavou složku textu bezpochyby tvoří Bobovo úmyslné „vtipkování“ uvozené nebo zakončené citoslovcem „ha ha“. Paradoxně jsou tyto poznámky mnohem méně humorné než vtipy ve zbytku textu. Často se týkají trpkých či bolestných problémů v jeho rodině, u kterých by čtenář očekával, že Slocum zachová důstojnou vážnost nebo se bude dokonce cítit za nezdary zodpovědný. Uvedme alespoň některé příklady, které situaci demonstrují. V prvním případě jde o smrt Bobovy matky, o zkušenost, která ho doprovází v průběhu celého románu: „Ale držela se zuby nehty, i v agónii se úporně a urputně držela života, jako by jí šlo o život, ha ha, ale zákeřně jí vypověděly ledviny, byla to tajná, nečekaná zrada zdola, a nakonec, ha ha, umírala a volala jasně a zvučně svou matku...“¹⁶³

Další ukázka se týká jeho manželského soužití: „...jako moje žena, její dětství byla učiněná poušť, dokud jsem nevpadl na scénu já a nepřenesl ji z té mizérie do jejího nynějšího, na věky věků blaženého života. Ha ha.“¹⁶⁴ V poslední ukázce se vyjadřuje k problému strachu ze školy jeho syna: „...když takhle vypadá, mám pocit, že se dívám na jakýsi sliz. Jako by byl celý ze slizu. Ale slizký není, ha ha.“¹⁶⁵

Domnívám se, že na čtenáře působí tyto poznámky spíše jako trpká životní fakta než zdroj pobavení. Stojí tedy za zamyšlení, proč jsou tyto „vtipy“ podtrženy citoslovcem smíchu. První vtip je přeci příklad černého humoru, druhý těží z ironie a třetí ze hry se slovíčky. Přesto však překračují hranici humoru.

Uvažuji, zda se zde odráží Bergsonovy teorie citového odstupu od terče posměchu nutné pro dosažení humorného účinku. Bavíme se vypravěčovým výsměchem systému a obecným strukturám, považujeme za směšné vrtochy členů

¹⁶³ Heller 245 – 246.

¹⁶⁴ Heller 156.

¹⁶⁵ Heller 219.

Bobovy rodiny, dokonce i jejich někdy kruté debaty, ale v těchto případech, přestože beru na vědomí, že hranice únosnosti humoru jsou subjektivní, pocítujeme, že Bob překračuje hranici morálních zábran a humor neplní svou funkci.

Na přebalu českého vydání *Něco se stalo* se dozvíme hned v první větě, že někteří čtenáři považují Boba Slocuma za netvora. Předpokládám, že důvodem budou právě zmíněné Bobovy pokusy o vtip. Domnívám se však, že je Heller užil záměrně a právě citoslovcí smíchu je od zbytku textu oddělil. V sekundární literatuře jsem o těchto částech nenašla zmínku, ale osobně si myslím, že jimi Heller označil nejzávažnější problémy Bobova osobního života. Spíše než vyjádření pobavení totiž toto trpké „ha ha“ připomíná zoufalý komentář člověka, který neví, jak jinak reagovat. Je to jediný a poslední pokus vypořádat se se situací.

V této souvislosti uvedme Vonnegutův citát týkající se jeho názoru na humor, který je, dle mého názoru, klíčem k interpretaci jeho i Vonnegutových technik. „Smích je reakcí na frustraci, stejně jako slzy. A, stejně jako slzy, nic nevyřeší. K smíchu a pláči se člověk uchýlí, když už nezbývá nic jiného... největší komika vychází z největších zklamání a obav.“¹⁶⁶

Když tedy na humor pohlédneme z této stránky, která souvisí s teorií relaxace a vykazuje znaky šibeničního humoru, o kterém jsme pojednali v předchozí kapitole, mohli bychom Slocumovy poznámky doprovobené citoslovcem „ha ha“ považovat za období ostatních humorných narážek jeho vyprávění, jež humornou funkci plní, avšak s tím rozdílem, že zde je zoufalství způsobeno velmi choulostivými osobními problémy, na jejichž nápravu by měl Bob vyvinout snahu, ale neví si bohužel rady. K společenským a globálním

¹⁶⁶ "laughter is a response to frustration, just as tears are, and it solves nothing: Laughing or crying is what a human being does when there's nothing else he can do...the biggest laughs are based on the biggest disappointments and the biggest fears." – Robert W. Uphaus, „Expected Meaning in Vonnegut's Dead-End Fiction,“ *NOVEL: A Forum on Fiction* 8.2 (Winter 1975): 170 *JSTOR*.
Knihovna univerzity Palackého, Olomouc, CZ. 28 Apr. 2010
<<http://www.jstor.org/stable/1345070>> .

problémům si lze přeci jen snadněji vytvořit odstup, i když se často Vonnegutovi a Hellerovi taktéž nabízí humor jako jediná možná reakce.

3.4. Shrnutí, srovnání a význam humoru ve Vonnegutově a Hellerově díle

Na předchozích stránkách jsem se pokusila představit ve zhuštěné podobě humor dvou význačných spisovatelů druhé poloviny dvacátého století a všimnout si nejvýraznějších témat jejich posměchu. Přestože svou originalitou dokážou ukázky humoru promlouvat samy za sebe, mým úkolem je podat srovnání jejich technik a nástrojů a pokusit se význam těchto prostředků shrnout.

Ani u jednoho z autorů není dějová linka důležitou součástí díla. U Hellera není téměř postřehnutelná a sám autor tvrdí, že sled událostí hraje v jeho knihách pramalou úlohu. Co jeho díla dělá význačnými, říká, je přístup.¹⁶⁷ Dějovou linii v románu *Něco se stalo* v podstatě tvoří, na více než čtyři sta stranách, příprava na pracovní povýšení. Román je tedy spíše zpovědí či dokonce někdy proudem vědomí, které zachycují Slocumovy zájmy a myšlenky, nepředvídatelně vyplouvající na povrch.

Podobně Vonnegutova *Snídaně šampiónů* nedává příliš velký důraz na dějovou linii. Vývoj zápletky se týká pouze událostí odehrávajících se několik dnů před setkáním Dwayna a Kilgora, tedy Dwaynova stupňujícího se šílenství a Kilgorovy cesty do Midland City. Většina románu je spíše jakýmsi anekdotickým komentářem k americkému způsobu života, všímajícím si detailů, které se zbytkem příběhu přímo nesoúvisí. Díky této anekdotické formě dle mého názoru připomíná spíše projev tzv. „stand-up comedians“ než tradiční román. S tím souvisí i jistý dojem spontaneity, který *Snídaně šampiónů* vyvolává.

Když Slocum vzpomíná na své polední přestávky v havarijní pojišťovně, vybavuje si mimo jiné, jak hledal v archívu rozptýlení ve starých složkách

¹⁶⁷ viz Charlie Reilly and Joseph Heller, „An Interview with Joseph Heller,“ *Contemporary Literature* 39.4 (Winter 1998): 522 *JSTOR*. Knihovna Univerzity Palackého, Olomouc, CZ. 28 Apr 2010 <www.jstor.org/stable/1208724>.

s haváriemi, a poznamenává: „Hledal jsem děj, tragédii, obrovské detektivní drama, napínavý soudní proces, ale marně. Byla to vyřízená, mrtvá akta.“¹⁶⁸ Čtenáři neunikne, i když většinou až ve zpětném pohledu, neboť se tato poznámka objevuje téměř na začátku románu, že nápadně připomíná Slocumův nezajímavý a jednotvárný život, respektive „příběh“ jeho života, který je v románu shrnut. Podobně fádňí život vedou postavy Vonnegutova románu. Můžeme se tedy ptát, co tato díla činí tak poutavými. Zdá se, že nám nezbyvá než potvrdit Hellerova slova, tedy že výjimečným je přístup, hlas autora.

Dalším rysem obou děl je fakt, že nepřinášejí žádné řešení, poučení či výsledek tápání. Postavy obou děl se ženou za nejasně definovanou dimenzí existence, která je nedosažitelná. Sám Vonnegut v jednom rozhovoru prohlásil: „Připadá mi hrozné a vtipné zároveň, že v naší kultuře očekáváme, že člověk může vždy své problémy vyřešit. [...] Přitom je to tak nepravdivé, až se mi z toho chce brečet – nebo smát.“¹⁶⁹

V obou případech vzniká tragikomická a roztříštěná mozaika života ve Spojených státech na počátku sedmdesátých let. Svou povahou tato díla připomínají výkřik s dozvukem smíchu, avšak výkřik tak silný a humor tak neotřelý, že je, dle mého názoru, můžeme právem řadit mezi nejdůležitější díla americké literatury druhé poloviny dvacátého století.

Domnívám se, že na práci s humorem má vliv i vykreslení postav ve Vonnegutově a Hellerově díle. Znatelným rozdílem je pro mě lidský náboj, který je postavám vložen. Zatímco u Hellera hrozí, že čtenář při posuzování postavy bude často pociťovat výrazné nesympatie a spatřovat úpadek společnosti v degradaci konkrétních individuí, s Vonnegutovými postavami bude spíše sympatizovat a pohlížet na ně jako na nebohé oběti širších společenských poměrů. Přitom se oba vyjadřují k podobným problémům a oba zachycují dopad doby na

¹⁶⁸ Heller 18.

¹⁶⁹ "It strikes me as gruesome and comical that in our culture we have an expectation that a man can always solve his problems. There is that implication that if you just have a little more energy, a little more fight, the problem can always be solved. This is so untrue that it makes me want to cry – or laugh." – Uphaus 165.

život obyčejného člověka. Domnívám se, že rozdíl bude v míře sympatie a lásky k člověku samotných autorů. Do značné míry budou mít jistě na vykreslení postav vliv poststrukturalistické teorie jazyka, které člověka staví na úroveň pouhého produktu her diskurzů a zpochybňují jeho hlubší podstatu. Na základě rozboru děl můžeme říct, že Hellerovy postavy jsou mnohem znatelněji uzavřeny v systémech jednotlivých diskurzů a především u Boba způsobuje jejich mělkost a prolínání rozklad osobnosti. U Vonnegutových postav jako bychom naopak cítili skrytý, i když často neobjevený, rozměr lidského potenciálu, který jazyk přesahuje.

Nyní už přistupme k humoru samotnému. Většina Hellerových a Vonnegutových vtipů je založena na rozporu a paradoxu překračujících až do absurdity. Dala by se tedy vysvětlit teorií inkongruence, často odráží také teorii superiority a je většinou spojena s cynickým výsměchem.

Díky využití hovorového jazyka a humorných anekdot je Vonnegut často přirovnáván k jednomu z nejvýznamnějších satiriků v americké literatuře Marku Twainovi. Nabízí se zde tedy otázka, zda bychom celé Vonnegutovo a Hellerovo dílo nemohli považovat jednoduše za satiru americké společnosti.

V mnohých směrech romány znaky satiry vykazují. Oba autoři útočí na nedostatky soudobé společnosti a za svou zbraň si volí zesměšnění. Záměrem je tedy bezesporu kritika společnosti – konkrétně mezilidských vztahů, orientace na materiální a konzum a hříchů amerických dějin i současného vývoje.

Vonnegutův a Hellerův humor také plní subverzivní funkci, která je se satirou spojena. Klinkowitz, který zkoumal vztah Vonnegutova veřejného řečnictví s jeho literárním dílem, poznamenává, že Vonnegut vždy upozorňuje na předpoklady, které se skrývají za našimi nejpevnějšími přesvědčeními, a snaží se je zpochybnit.¹⁷⁰

Oba autoři napadají „řád“, zažitě představy o spokojeném a plnohodnotném způsobu života úspěšného Američana a často zesměšňují „posvátné“ skutečnosti a

¹⁷⁰ viz Jerome Klinkowitz, *Vonnegut in Fact* (Columbia: University of South Carolina Press, 1998) 24.

tabu americké kultury jako důraz na jedinečnost, zaslouženou odměnu za tvrdou práci, rodinnou pospolitost, spravedlnost, víru či nervové zhroucení a sebevraždy. Prostředky, které jim tuto subverzivní a zároveň humornou funkci umožňují, jsou časté paradoxy, absurdní humor, ironie, černý humor a poté specifické metody jednotlivých autorů jako předstíraný naivní pohled a parodie u Vonneguta a stopy jazykového experimentu u Hellera.

Přesto se domnívám, že Vonnegutovo a Hellerovo dílo není pouhou satirou společenského řádu, institucí a politiky, ale jejich pohled zasahuje hlouběji – až k strukturám, které nás, i podvědomě, formují, a k otázce po podstatě lidské existence vůbec. Možná, že tento niterný pohled je ovlivněn faktem, že ani jeden z autorů se netají tím, že ve své tvorbě hojně využívá autobiografické prvky.

Obrazy jednotlivců zápasících se zoufalstvím překračují hranice běžné satiry. Jsou to právě tyto případy, kdy se u Vonneguta i Hellera hojně objevuje černý nebo šibeniční humor. Zde se uplatňuje teorie relaxace, která přisuzuje humoru schopnost ulehčit břemeno života.

Snídaně šampionů je věnována Phoebe Hurtyové, která v době velké hospodářské krize přes svou finanční zabezpečení denně psala do novin humorné příspěvky, aby obyvatelům Indinapolisu, mezi něž patřil i Vonnegut, ulehčila cestu nepříliš příznivou dobou. Fakt, že jí Vonnegut vzdává v úvodu svého románu hold, vypovídá o významu, jaký autor této zdánlivě zanedbatelné skutečnosti přikládá, a zároveň nabízí interpretační klíč k vlastnímu dílu.

Uphaus dále konstatuje, že humor ve Vonnegutově díle nabízí perspektivu, která činí zkázu snesitelnější. Představuje způsob nahlížení a stav vědomí, který umožňuje člověku přijmout situaci s jistým odstupem, ne-li s veselím. Přitom však závažnost problémů nepodceňuje.¹⁷¹

Fiedler dodává, že hovořit o vážných věcech zásadně vážně, je přežitek z dob minulých. Doba postmoderní vyžaduje, aby se autor přiblížil obyčejnému člověku, s čímž souvisí i využití populárních forem. Aby dokázal na čtenáře

¹⁷¹ viz Uphaus 170.

působit, musí mít zároveň povědomí o absurditě existence, která dobou prostupuje. Z těchto dvou důvodů, tvrdí Fiedler, musí být nový román anti-umělecký a anti-seriózní.¹⁷² K podobnému názoru se přiklání i Hilfer, který tvrdí, že kultura masmédií naučila postmoderního člověka vnímat i největší tragédie jako bláznivou frašku.¹⁷³

Forma *Snídaně šampiónů* a *Něco se stalo* je tedy zábavná a vytvořena s lehkovážnou originalitou, avšak obsahově se tato díla týkají velmi vážných až kritických skutečností. Tento fakt není ovšem v epoše prolínání diskurzů až tak překvapivý.

Je pozoruhodné sledovat, jak Vonnegut hodnotí Hellerův román *Něco se stalo* v recenzi v *The New York Times* z října 1974, tedy bezprostředně po jeho vydání. Jedním z nejsilnějších tvrzení, s kterými se v recenzi setkáváme, je pojetí románu jako „jedné z nejsmutnějších knih, které kdy byly napsány“.¹⁷⁴ Říká sice, že kniha je plná znamenitých vtipů, protože Heller je výborný humorista, ale žádný z těchto vtipů není veselý. Naopak jako celek tvoří zpověď průměrného Američana plnou bolesti a zklamání. Vonnegut dokonce poznamenává, že mladší generace se budou možná osudu Boba Slocuma srdečně smát a bavit se jeho utrpením, ale že on sám to nedokáže. Ne proto, že by Hellerův smysl pro humor nebyl působivý, ale z toho důvodu, že ve Slocumově zpovědi až příliš zřetelně spatřuje tragédii své generace. Tragédii mnoha svých vrstevníků, kteří se v marné snaze zaplatit své rodině bezpečí a štěstí, oddávají ubíjející práci, přičemž v tomto procesu ztrácejí důstojnost a vůli žít.¹⁷⁵

Je zvláštní slyšet taková slova od autora, který ve svém díle uplatňuje humor podobným způsobem. Vypovídá to bezesporu o hluboké citlivosti, s jakou vnímá defekty své doby, a která podtrhuje i jeho dílo.

¹⁷² viz Fiedler 348 – 349.

¹⁷³ viz Hilfer 114.

¹⁷⁴ Kurt Vonnegut, „The New York Times book Review by Kurt Vonnegut, Jr. – *Something Happened*,“ *The New York Times* 6 Oct. 1974, *The New York Times on the web*. Břeclav, CZ. 11 Nov. 2010 <www.nytimes.com>.

¹⁷⁵ viz Vonnegut, „The New York Times“.

Přestože patřím k mladší generaci a osobně se mě nedotýkají trpké skutečnosti počátku druhé poloviny dvacátého století, nedá se říct, že bych humor ve Vonnegutově a Hellerově díle vnímala jako pouhý druh pobavení. Úsměv a požitek, který vyvolá, je naopak hořký a zoufalství je jeho nedílnou součástí. Jevy, spojené s postmoderní dobou, zdají se totiž v mnoha směrech globální, a museli bychom být hluší ke svému okolí, kdybychom problémy, objevující se ve Vonnegutově a Hellerově románu, omezili na zkušenost čistě americkou.

Na druhou stranu bychom se neměli nechat svést tendencí generalizovat a deklarovat Vonnegutův a Hellerův hlas jako jediný výraz doby. Jsou pouze fragmentem rozmanitého spektra americké zkušenosti a osobitým pokusem zachytit vliv destruktivních sil své epochy na reakce konkrétního jedince. Jsou odvrácenou tvář Ameriky. Přesto mají jejich díla důležitou výpovědní hodnotu, neboť ony síly a vlivy zřejmě nejsou výplodem jejich fantazie.

Ponechala jsem si až do samého závěru dva citáty přímo z analyzovaných děl, které ukazují pohled autorů na humorný diskurz. První je z Hellerova románu, v kterém Bob Slocum popisuje charakterový rys svého syna. „Dělá vtipy. Má talent na lehké, originální žerty. Většinou jsou slovní, vždycky neškodné a obyčejně tak či onak úspěšné. Hledá v humoru bezpečí a neviditelnost. (Já taky. Nalézám ji v sexu, který je rovněž humorný.)“¹⁷⁶ Od humoru bychom spíše očekávali, že na jeho uživatele strhne pozornost, než že by ho činil neviditelným. Heller tedy v tomto citátu chápe humor jako jakousi masku či štít, který má chránit před nepříznivými skutečnostmi života. Je to tedy humor chápán teorií relaxace.

Vonnegut se v následujícím citátu vyjadřuje k postoji jedince ke skutečnosti. Tímto jednoduchým sdělením odkrývá mnohé z podstaty jeho literární techniky. Vkládá ji do úst Kilgora Trouta a dotýká se povahy života. „Vím, že je

¹⁷⁶ viz Heller 169.

nebezpečný a že může hodně bolet. Ale to pořád ještě neznamena, že musí být vážný.¹⁷⁷

V době postmoderní, jak už jsem několikrát uvedla, se vážný a humorný diskurz nevyklučují. Právě naopak, vzájemně se doplňují a poskytují alternativní pohled na skutečnost. Otázkou zůstává, jak radikálně dokážou skutečnost měnit, jestli vůbec. Dle mého názoru má román v době silné působnosti masmédií z tohoto hlediska velmi těžkou úlohu. Navíc ani jeden z autorů není v pravém slova smyslu moralista a nepřináší žádné možnosti nápravy, snad jen kromě apelu na čtenáře jako na jedince, který by se mohl svým úsilím zasadit o zlepšení mezilidských vztahů, aby svou odcizeností a netečností nepřipomínaly bezduchou konzumaci zboží.

Pro milovníky literatury však díla bezvýznamná rozhodně nejsou. Heller a Vonnegut představují neuvěřitelně lidský pohled na prožívání a utrpení jedince počátku sedmdesátých let dvacátého století, nabízejí nástroj, jak se s ním vyrovnat, a zároveň svým alternativním přístupem podřívají autoritu oficiálního diskurzu. Nezanedbatelným přínosem jejich díla je bezesporu také požitok, který čtenáři přináší vynalézavost autorů v oblasti humoru.

¹⁷⁷ viz Vonnegut, *Snídaně šampiónů* 74.

4. Závěr

Cílem mé práce bylo posoudit charakteristiku, význam a funkce humoru jako literárního nástroje i postoje ke skutečnosti ve dvou románech počátku sedmdesátých let dvacátého století *Snídaně šampiónů* Kurta Vonneguta a *Něco se stalo* Josepha Hellera. Na základě konkrétních citací a za pomoci poznatků teorie humoru byl přístup těchto autorů zobecněn a srovnán.

Předpoklady, umožňující Vonnegutovy a Hellerovy literární techniky uchopit a analyzovat, představovala nejen charakteristika atmosféry doby postmoderní, v níž romány vznikly, ale především dosavadní poznatky, teorie a úvahy související s fenoménem humoru.

Přes vědomí jisté bariéry v podobě individuálního vkusu a téměř neomezeného pole působnosti humoru, vycházela má práce z rozlišení tří základních teorií, které se liší akcentací různých funkcí a znaků humoru. Patří mezi ně teorie superiority, teorie inkongruence a teorie relaxace. Zvláštní pozornost byla věnována specifickým formám humoru, kterých Vonnegut a Heller ve svém díle hojně využívají, a to černému humoru, který spojuje morbidní prvky s komickými, všímá si destruktivních sil a zdůrazňuje bezvýznamnost života, a šibeničnímu humoru, který má sloužit jako obrana před nepříznivými zásahy reality.

Dále bylo pro účely práce nezbytné povšimnout si úvah významných teoretiků humoru zdůrazňujících jeho bisociativní a subverzivní potenciál, tedy schopnost zpochybnit oficiální diskurz, který by si chtěl dělat nárok na legitimní výklad skutečnosti, a možnost alternativního pohledu. Dále bylo přihlédnuto k diskuzi o kolizní a regulační funkci humoru ve společnosti, nahlízející na humor jako na přijatelnou formu protestu a zároveň jako nástroj zamezující dalekosáhlejšímu konfliktu tím, že situaci zlehčuje.

Na základě analýzy Vonnegutova a Hellerova díla jsem vyzdvihla nejdůležitější témata, ke kterým se autoři prostřednictvím humoru vyjadřují. Patří mezi ně problém desenzibilizace, existenciální otázky a ztráta smyslu života,

otázky po identitě jedince a Spojených států jako celku, rodina jako disfunkční svazek, hyperrealita, náboženství, sebevraždy a nervová zhroucení jako součást skutečnosti a devastace planety. Humor se projevoval na všech úrovních lidské existence, často však byl spojen se zoufalou snahou o orientaci v roztržitém světě. Odkazoval na zároveň vážný a humorný diskurz, takže kromě komického efektu měl i důležitou výpovědní hodnotu o skutečnostech zasahujících existenci člověka jako občana Spojených států i bytosti v globálním smyslu na konci šedesátých a počátku sedmdesátých let dvacátého století.

I po formální stránce byl humor ve dvou zkoumaných románech velmi bohatý. Humor založený na paradoxech, absurditě nebo zesměšnění měl často funkci satirického komentáře k soudobé společnosti, jejím systémům a strukturám. Autoři útočili na povahu mezilidských vztahů, orientaci na materiální a konzum a na další hříchy amerických dějin i současného vývoje. Černý humor napadal tabu a zažitá stereotypy. Díky subverzivní povaze humoru se autoři velmi často snažili zpochybnit naše nejpevnější přesvědčení a zesměšňovat „posvátné“ skutečnosti a tabu americké kultury jako důraz na jedinečnost, zaslouženou odměnu za tvrdou práci, rodinnou pospolitost, spravedlnost či nervové zhroucení a sebevraždy.

Nakonec šibeniční humor se týkal nejsubtilnějších pohnutek jedince a jeho schopnosti vyrovnat se s „realitou“. U obou autorů se často objevoval jako jediná možná reakce na bezvýchodnou situaci.

Díky tomuto širokému spektru uplatnění splňuje jejich humor charakteristiku podle teorie superiority, teorie inkongruence i teorie relaxace.

Přestože se Hellerova a Vonnegutova tvorba v mnoha směrech liší, využití humoru je jednou z věcí, které je spojují. Oba uplatňují humor podobným způsobem a liší se pouze specifickým využitím konkrétních nástrojů pro vyvolání komického efektu jako je metafikce, předstíraná naivita, užití ilustrací či parodie vlastního díla u Vonneguta a narážky na nekompetentnost jazyka u Hellera. V obou případech však vzniká tragikomická mozaika života ve Spojených státech na počátku sedmdesátých let.

Nebude snad až tak velkým prohřeškem, když přiznám, že Vonnegutovo a Hellerovo dílo pro mě vždy bude obsahovat něco, co pouhými slovy nelze analyzovat, avšak co se neuvěřitelně silně zarývá do naší osobnosti. Požitek, díky kterému nejspíš nazýváme umění uměním. Přesto doufám, že se mi alespoň částečně podařilo poodkrýt roušku halící jejich mistrovství a dokázat, že přestože humor není jediným projevem Vonnegutova a Hellerova literárního talentu, je významnou součástí jejich děl.

5. Resumé

The objective of my diploma thesis is to focus on usage of humor as a means of literary expression and rendering of complex life experience as captured by Kurt Vonnegut in his cult novel *Breakfast of Champions* and by Joseph Heller in his no less impressive novel *Something Happened*. My primary intention is to draw conclusions from these novels in order to illustrate the function of humor in Vonnegut's and Heller's work of art.

In the first part of the thesis I consider the important issues of postmodern era as a theoretical background for the analysis of postmodern sensibility in the novels. Attention is paid predominantly to the postmodern challenge to rationality as the only interpretation of reality and the plurality of various discourses which started to replace the universality in all spheres of life. Through the influence of poststructuralist theories, the subject is denied the privilege to be the creator of meaning and has been given to the discourses of specific cultural–communicative context.

The ideal of toleration of plurality and celebration of diversity, however, has also led to rather negative side effects. The fragmentation of reality, in which all the fragments have almost equal legitimacy to become its adequate explanation, is reflected in disintegrated personalities that try to handle and perhaps adapt to the changing world. As a result, people desperately seeking a sense of life and attempting to bring order to chaos are very often driven to accepting the most convenient and obtrusive option.

Consequently, the economic market has been endowed with the power that is able to shape people's lives. Advertisers started to fight for potential customers by means of eye catchers declaring their products to be the best way to enjoy the happy and fulfilled life. Consumerism began to substitute the spiritual dimension of people's lives.

According to Baudrillard, we become victims of simulation presented by media and advertising. The result of this manipulation with public opinion for

sake of economic interests is so called hyperreality and the situation in the United States in the second half of the twentieth century is seen by many theoreticians of contemporary culture as the most demonstrative example of its dominance.

Another negative feature of postmodern era is desensitization which such thinkers as Welsch, Virilio or Baudrillard perceive as a human reaction to excessive stimuli exposure. Oversaturation of senses with abundance and temptation of stimuli, they say, leads to indifference and eventually to the loss of perceptivity.

Since the sixties of the twentieth century a serious discussion has been held concerning the threat of global problems which involve not only the ecological issues but also problems of human civilization in general such as the above-mentioned phenomena of fragmentation, hyperreality, consumerism and desensitization which threaten to reduce human existence to a mere mechanical striving for more and more commodities.

The literary expression of the era reflects the complex atmosphere. The writers cease to be subjected to artistic canon and the esthetic norms of modernism from the beginning of the twentieth century. The novels vary from the pure language experiment based on discourse collision to the examples of realistic fiction. *Breakfast of Champions* and *Something Happened*, in my view, can be regarded as the representatives of realistic novel, however, realistic under the strong influence of postmodern sensibility. The "realism" of the late twentieth century is not the objective and detached capturing of reality because there can be nothing like that. The only way how to reflect the postmodern reality is subjective and the work of art can "only" stand for a particular perspective. Nevertheless, this fact enables writers to express their reality with as much imagination and personal attitude as they wish.

Another important characteristic of postmodern literature, with regard to Vonnegut's novel, is the method of metafiction which describes the process of writing and often breaks the border between the creator and the products of his/her creation.

One of the most common devices employed to reflect the complex reality is irony which highlights the discordance between what might be expected and what actually occurs. Because of its ability to subvert other discourses, parody has become extremely popular.

Due to the influence of media, the disengagement from the quest of the sublime in art as was a common practice in the modernism and regarding various discourses equal, the gap between so called "low literature" and "high literature" began to vanish and serious as well as popular genres can be found in a single work of art.

The second part of the thesis is devoted to the theory of humor. Although it is almost impossible to find an embrative definition of humor and it is often a question of taste what one considers humorous, we can distinguish three basic theories of humor. However, we have to bear in mind that each of these three explications offers only a partial aspect of the phenomena and the boundaries between them are fluid.

The superior theory is based on the presupposition that the feeling of superiority over other person, a social group, an institution or a set of ideas make us laugh at their insufficiency. Because the superiority theory does not exclude figures of higher status as the target of mockery, one of the most typical forms employing this kind of humor is satire.

The incongruity theory stems from an unexpected contextualization and the discrepancy between what is expected on the grounds of context and what is actually communicated. The incongruity can occur on several levels. If the author adheres to the levels from phonological to syntactic, the joke usually takes the form of a wordplay. But the discrepancy can be also found on semantic level when dealing with ideas or incidents. As regards the formal realization of jokes based on the incongruity theory, the most frequent devices are contradictions, paradoxes and oxymorons. The extreme example is the absurd humor which disregards all the norms of logical thought including the law of causality.

In Bergson's opinion, the appreciation of humor requires a temporary suppression of emotion and sympathy. The same seems to apply vice versa. In the context of psychoanalysis, Freud understands humor as a defense mechanism against life difficulties. It depends on the creator and the receiver of humor how they manage to tame the affections and transform them into a humoristic delight.

In terms of theoretical background for the analysis of Vonnegut's and Heller's novel I consider important to mention some features of black and gallows humor which, in my opinion, are fruitfully used in their work of art.

Black humor is generally perceived as a joke combining the comic with the drastic. However, we cannot neglect its more profound aspirations. Within the frame of literature, black humor is often considered to be the first wave of postmodern manifestation. In fact, it is a part of the revolt against rationality as the only explication of reality, authority and prefabricated model of life. The result is merging of the tragic and the comic and portraying characters as the victims of destructive forces that are beyond their control. Life, consequently, is seen as futile and meaningless.

Gallows humor is sometimes considered a kind of black humor because of its connection with tragic situations. Nevertheless, gallows humor is specific in terms of its relief function and the speaker for whom humor is often the last resort in burdensome conditions. Freud emphasized its function to disengage the suffering from pain and misery and more socially oriented Bergson and Obrdlik drew attention to its capacity to strengthen the morale of oppressed groups. In my opinion, this type of humor can be explained partially by relief theory and partially by incongruity theory.

Humor in general also excels in capability, that Koestler called bisociation, to advert to two distinct discourses. Thus the blending of serious and humorous discourse offers an alternative perspective on reality. It is often necessary for a receiver of a joke to be aware of the sociocultural context, that is, to be familiar with the serious discourse, in order to appreciate humorist's allusions. For this

reason irony is one the mostly misunderstood literary forms because of its referentiality.

In terms of bisociation we can also speak about the subversive potential of humor able to disrupt the official authoritarian discourse. Therefore, as Foucault says, in the past satire mocking the current state of affairs was undergoing a strict censorship to ensure the supremacy of authorities.

In human society there are usually distinguished two basic functions of humor. Conflict function is derived from the fact that humor can be malice, contempt, hatred or aggression in disguise. In these cases it takes the forms of irony, satire, sarcasm, caricature, parody or burlesque. On the other hand there is a control function of humor which is manifested in the fact that it can regulate people's opinions and defend stress and animosity.

As regards American humor, some theoreticians have noticed its abnormal brutality and aggressiveness. They generally agree on the impact of stressful way of life on the characteristics and large quantity of American humor. As Dudden says, until the half of the twentieth century, however, the American humorists, who crossed the border of veneration for democratic ideals and faith in people that are capable of ruling themselves, were rather rare. Most probably only the radical sixties gave way to skepticism and cynicism towards the political and social development. Disillusionment connected with postmodern feeling of insecurity started to unveil taboos.

The third part of my thesis deals with the analysis of humor in the novels *Breakfast of Champions* and *Something Happened*. Particular extracts have been selected to illustrate the subject matters and the nature of Vonnegut's and Heller's humor. As this is only a resume of the thesis I will proceed to the conclusions and summary of the third part.

Neither Heller nor Vonnegut considers the plot line the important constituent of their work. It is almost imperceptible in Heller's novel because his main concern is to present Bob Slocum's confession or a train of thought. Vonnegut's plot is limited to a few days before Dwayne's and Kilgore's meeting

and the form of the novel resembles rather an anecdotic commentary on American way of life than a traditional novel. Due to the fragmentation and humorous spontaneity *Breakfast of Champions* is more like a performance of a stand-up comedian. In fact, the lack of action and adventurous events reflect the unexciting, flat and monotonous life of the protagonists. What makes the pieces of art so impressive and touching is thus not the story but authors' approach.

In both cases a tragicomic and fragmented mosaic of life in the United States at the beginning of the seventies has emerged. They seem to be more of an outcry challenged by laughter because they actually do not bring any solutions, advice or results of groping for answers. The protagonists of both novels chase a dimension of existence that is unattainable. As Vonnegut says, the only reaction available is to cry or to laugh.

Concerning the portrayal of characters, the noticeable difference is their human potential. Although both of the writers hint at desensitization and mechanical behavior of contemporary society, their degree of sympathy and affection for a human being differs. They comment on similar problems and record the impact of the era on the life of a common man, but while Heller's characters can very easily arouse antipathy and disregard for their decline, Vonnegut's characters are often considered poor victims of circumstances. I suggest this is caused not only by Vonnegut's inbred humanism but also by Heller's inclination towards poststructuralist theories according to which human is only a product constituted by discourses without having deeper qualities. We can see that Heller's characters are more apparently enclosed in a framework of a particular discourse while Vonnegut alludes to human potential transcending the constraints of language.

As regards humor itself, the overwhelming majority of Vonnegut's and Heller's jokes is based on contradiction and paradox often leading to absurdity. It could therefore be explained by the incongruity theory and it also often reflects the superiority theory and is usually connected with cynical mockery.

Because of this fact and due to his usage of colloquial speech and humorous anecdotes, Vonnegut is often compared to one of the most significant American satirist Mark Twain. We could therefore ask whether we can simply classify Vonnegut's and Heller's novel as satires of American society.

In many aspects the novels can be regarded as satire. Both authors attack the deficiencies of contemporary society and choose ridicule as a weapon so the intention is certainly the criticism of society. Specifically, they tackle interpersonal relationships, excessive materialism and consumerism and other misconducts of American history and contemporary development.

In both novels we can find a commentary on dehumanization and desensitization of contemporary society. Vonnegut intentionally speaks about people as about machines to present his view of human conduct. He draws attention to the threat of loss of human potential and authentic self-expression apart from inhumane interactions between people on a personal as well as on political level. Heller, more oriented to the inner self of the protagonist, works especially with the individuality and identity paralysis.

In both novels family is presented as a dysfunctional body. In *Breakfast of Champions* all the family bonds have been broken and in *Something Happened* Slocum's family is rather an example of frustrating community whose members have serious problems with existence and the communication is usually limited to mutual accusations. Although many of the family affairs are the source of comic relief, the tragedy of the alienation is evident and reflects the general condition of society.

When Slocum comments on the quality of food products, a reader can observe the analogy with life in general. The protagonists become the victims of simulations created in order to make as high profit as possible. Both Heller and Vonnegut are aware of the fulmination of hyperreality that manipulates people's opinions and confuses the genuine life qualities for economic interests. Bob Slocum, although depressed by the superficial nature of his life, is so stuck in the system that he is paralyzed to change anything. He is trapped in the hyperreality

and at the same time the scope of his employment is to be the creator of simulations.

Religion, once the guarantee of consolation and purpose of life, is not the stable constituent of reality any more. When God is mentioned in Heller's and Vonnegut's novels, he is mocked as the creator of the decaying and ineffectual world. Indeed, this ridicule is usually directed at human inefficiency to take responsibility for their actions. The decline of the divine dignity, for which postmodern atmosphere has broken ground, is also demonstrated in Vonnegut's comic maneuver concerning elevating himself on God's level as the creator of his own fictive world. From this position he comments on the creations of the Earth as the work of his colleague.

A certain form of satire is also present in one of Vonnegut's methods which employs a pretended naive voice for the explanation of particular phenomena of American history and present. This kind of irony highlights sometimes incomprehensible human conduct and the attempt to understand. The childlike interpretation is also naively humorous because it "unwittingly" unmask the deficiencies of society.

Vonnegut's and Heller's humor also fulfills the subversive function typical for satire. Klinkowitz, who devoted a considerable part of his career to Vonnegut's work, says that Vonnegut has always indicated the assumptions that lie behind our most firmly held convictions.

Both authors subvert the "order", the ideas of satisfying and full-valued life of a successful American and often mock the sacred actualities and taboos of American society like emphasis on individuality, adequate reward for hard work, family union, justice or suicide and nervous breakdown. In order to accomplish the subversive and at the same time humorous function, they apply such devices as frequent paradoxes, absurd humor, irony, black humor and then specific methods of individual authors such as pretended naive voice and parody in Vonnegut and hints of language experiment in Heller.

Through metafiction Vonnegut subverts even the legitimacy of his own work of art. At the beginning of the novel, he proudly presents himself as the all-mighty creator of his universe but at the end he loses control over his work, the two levels of reality collide and he ridicules himself. He also asks whether he can even create a piece of art on the basis of purely American experience or his work is only another product determined by the rules of market.

Yet I assume that *Breakfast of Champions* and *Something Happened* is not only mere satire of social order, institutions and politics but their insight goes deeper and extends to structures which, even subconsciously, shape us, and to the question of human existence in general. Perhaps, this inner insight has been affected by the fact that neither of the authors conceal that they employ much of the autobiographic elements in their work.

Portraits of individuals struggling with despair cross the borders of conventional satire. These are the cases when black and gallows humor occurs in Vonnegut's and Heller's novels. The relief theory, which ascribes humor an ability to ease burden of life, applies here.

One of the most striking issues of both novels is the clash between material comfort and the actual state of consciousness of the protagonists. They grope in the dark and their quest for purpose of life is futile. A reader can observe a decline of personality and in both novels the main characters end up in lunacy. Mainly Heller observes the apathy and boredom as the typical phenomena of postmodern world resulting in routine adultery and even the absurd fear of free time. Substitution of depth of life for consumerism leads to satiety and the feeling of dissatisfaction. The identity of an individual is scattered into vagueness. Fragmentation and the abundance of various discourses have its impact on a personality. Suicide and nervous breakdown about which the authors speak with sober and detached voice are considered an inseparable part of life. In these cases they apply the black and gallows humor as the only possible response.

Breakfast of Champions is dedicated to Phoebe Hurty whose humoristic contributions were published in newspapers of Indianapolis where Vonnegut was

living. It was during the Great Depression and she was trying to lighten people's days in the unfavorable times. The fact that Vonnegut pays tribute to her in the opening of the novel predicates of the importance that he attaches to this seemingly negligible credit. At the same time he offers one of the clues for the interpretation of his novel.

We can ponder on Heller's and Vonnegut's perspective and state of mind as a method that makes the downfall more bearable. It enables a person to accept a burdensome situation with a certain detachment or even with cheer.

Fiedler claims that to speak about serious issues solely seriously is an anachronism. The postmodern era requires an author to come closer to a common man and an ordinary life and that is often related to the usage of popular forms. If his or her work of art is supposed to appeal to a reader, it also has to take into account the absurdity that pervades the era. For these two reasons, Fiedler suggests, the new novel must be anti-serious and anti-artistic.

The form of *Breakfast of Champions* and *Something Happened* is thus entertaining and created with playful originality but in terms of content they are concerned with very serious, even fatal, actuality. In the age of discourse fusion this technique is not so striking, though.

In a review of *Something Happened* Vonnegut says that although the book is full of brilliant jokes and younger generations might find Slocum's misfortunes and distress funny, he himself cannot laugh. Not because Heller's humor is not effective but on the ground of the fact that in Slocum's confession he can see the tragedy of his generation too distinctly. It is the tragedy of many of his contemporaries who in the futile attempt to buy their families safety and happiness indulge in insignificant work and lose their dignity and will to live in the process.

However, although the setting and characters differ in Vonnegut's novel, the technique of the life record is very similar in his work of art as in Heller's. The humorous perspective as purely human invention appears to be the only consolation in the bleak reality.

I neither proclaim that the jokes in Heller's and Vonnegut's piece of art are hilarious and can be considered as the mere form of amusement. On the contrary, the smile and delight they elicit is wry and despair is its integral part.

We certainly should avoid generalizations and accepting Vonnegut's and Heller's voice as the objective portrayal of American reality. Although the issues they deal with and the principal approach are similar, even they vary in methods of reflecting reality such as in language devices, the extent of author's detachment from his creations or the degree of explicitness they use to refer to the macrocosm. Above all, in postmodern era an unbiased work of art is considered unattainable. Vonnegut's and Heller's novels are still only fragments of complex experience of American life and attempts to capture the impact of destructive forces on a concrete individual. Yet their novels are important enunciations about the era because those forces are certainly not the fruits of their fancy.

On the other hand, some of the problems the authors tackle are not restricted to the United States only but in the time of globalization they are related to many countries of western civilization.

To sum up, humor in Vonnegut's and Heller's work of art based on paradoxes, absurdity and mockery often has the function of satirical commentary on contemporary society, its systems and structures. Black humor attacks taboos and stereotypes and finally gallows humor covers the most subtle motives of an individual and his abilities to cope with reality. Due to this wide spectrum of application, their humor fulfills the characteristics and functions according to the superiority theory, the incongruity theory and also the relief theory.

Bisociation, the reference to both humorous and serious discourse is an inseparable part of their novels. The subversive function is also fulfilled because the official discourse, detached from the experience of everyday life, is disrupted by the above-mentioned devices together with parody and pretended naivety as a form of irony.

Finally, through the analysis of the novels I hopefully managed to present the image of life and experience of an individual in the times that may seem

comfortable at first sight and expose one of the devices that help to handle an oppressive situation.

Although humor is only one aspect of Heller's and Vonnegut's literary talent, I suggest it is one of the most significant manifestations of their mastery.

Použitá literatura:

- Baudrillard, Jean. *Simulacra and simulation*. Michigan: University of Michigan Press, 1994.
- Bergson, Henri. *Smiech: Esej o význame komična*. Bratislava: Tatran, 1966.
- Bradbury, Malcolm a Richard Ruland. *Od puritanismu k postmodernismu*. Praha: Mladá fronta, 1997.
- Cunliffe, Marcus, ed. *American Literature since 1900*. London: Penguin, 1987.
- doCarmo, Stephen N. „Notes on Postmodernist Black Humor,“ Home page, 17. 12. 2010 <<http://www.bucks.edu/~docarmos/BHnotes.html>>.
- Dudden, Arthur Power, ed. *American Humor*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1987.
- Encyclopedia Britannica*. 2010. *Encyclopædia Britannica Online*. <<http://www.britannica.com>>.
- Foucault, Michel. *Dějiny šílenství v době osvícenství. (Hledání historických kořenů pojmu duševní choroby)*. Praha: nakladatelství Lidové noviny, 1994.
- Franklyn, Blair Scott. *Towards a Theory of Postmodern Humour: South Park as Carnavalesque Postmodern Impulse*, 2006, University of Waikato Research Commons, 25 November 2010 <<http://hdl.handle.net/10289/2252>> .
- Freud, Sigmund. *Totem a tabu, Vtip a jeho vztah k nevědomí*. Praha: Práh, 1991.
- Goldstein, Jeffrey H., and Paul E. McGhee, ed. *The Psychology of Humor*. New York, London: Academic Press, 1972.
- Heller, Joseph. *Něco se stalo*. Přel. Antonín Přidal. Praha: BB Art, 1998.
- Henderson, Lesley, and Noelle Watson, ed. *Contemporary novelists*. Chicago: St. James Press, 1991.
- Hilfer, Tony. *American Fiction since 1940*. London, New York: Longman, 1992.
- Hrych, Ervín. *Velká kniha světového humoru*. Praha: Regia, 2003.
- Hubík, Stanislav. *Postmoderní kultura*. Olomouc: Mladé Umění K Lidem, 1991.
- Childers, Joseph, and Gary Hentzi, ed. *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*. New York: Columbia University Press, 1995.
- Klinkowitz, Jerome. „A Final Word for Black Humor.“ *Contemporary Literature* 15.2 (Spring 1974): 271-276. [JSTOR. Knihovna Univerzity Palackého, Olomouc, CZ. 28 Apr. 2010 <www.jstor.org>.]
- Klinkowitz, Jerome. *Vonnegut in Fact*. Columbia: University of South Carolina Press, 1998.
- Lipovetsky, Gilles. *Hypermodern times*. Cambridge: Polity Press, 2005.
- Lyotard, Jean-Francois. *Political Writings*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Lyotard, Jean – Francois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- May, John R. „Vonnegut’s Humor and the Limits of Hope.“ *Twentieth Century Literature* 18.1 (Jan 1972): 25-36. [JSTOR. Knihovna Univerzity Palackého, Olomouc, CZ. 28 Apr. 2010 <<http://www.jstor.org/stable/440692>>.]

- Reilly, Charlie, and Joseph Heller. „An Interview with Joseph Heller.“ *Contemporary Literature* 39.4 (Winter 1998): 507-522. [JSTOR. Knihovna Univerzity Palackého, Olomouc, CZ. 28 Apr. 2010 <www.jstor.org/stable/1208724>.]
- Ross, Alison. *The Language of Humour*. New York, London: Routledge, 1998.
- Slouková, Danica. „Postmoderní člověk (od každého trochu) zocelený.“ PhDr. Danica Slouková, Csc. (2000). 11. 10. 2010 <<http://www.gsgpraha.cz/~sloukova/publikace.htm>>.
- Slouková, Danica. *Sešity k dějinám filosofie XII – Filosofie v postmoderní situaci, 1. část* Praha: VŠE, 1998 <<http://www.gsgpraha.cz/~sloukova/publikace.htm>>.
- Slouková, Danica. *Sešity k dějinám filosofie XII – Filosofie v postmoderní situaci, 2. část*. Praha: VŠE, 1998 <<http://www.gsgpraha.cz/~sloukova/publikace.htm>>.
- Schellinger, Paul E., and Noelle Watson, ed. *Twentieth-century Science-fiction Writers*. Chicago: St. James Press, 1991.
- Sweeney, Matthew, and Michal Peprník, ed. *[Mis]Understanding Postmodernism and The Fiction of Politics and the Politics of Fiction*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2003.
- Tucker, Lindsey. „Entropy and Information Theory in Heller’s *Something Happened*.“ *Contemporary Literature* 25.3 (Autumn 1984): 323-340. [JSTOR. Knihovna Univerzity Palackého, Olomouc, CZ. 28 Apr. 2010 <<http://www.jstor.org/stable/1207980>>.]
- Uphaus, Robert W. „Expected Meaning in Vonnegut’s Dead-End Fiction.“ *NOVEL: A Forum on Fiction* 8.2 (Winter 1975): 164-174. [JSTOR. Knihovna Univerzity Palackého, Olomouc, CZ. 28 Apr. 2010 <<http://www.jstor.org/stable/1345070>>.]
- Virilio, Paul. *The information bomb*. London, New York: Verso, 2005.
- Vonnegut, Kurt. „The New York Times book Review by Kurt Vonnegut, Jr. – *Something Happened*.“ *The New York Times* 6 Oct. 1974. [*The New York Times on the web*. Břeclav, CZ. 11 Nov. 2010 <www.nytimes.com>.]
- Vonnegut, Kurt. *Snídaně šampiónů*. Přel. Jaroslav Kořán. Praha: Odeon, 1981.
- Welsch, Wolfgang. *Estetické myslenie*. Bratislava: Archa, 1993.
- Ziv, Avner, and Anat Zajdman, ed. *Semites and Stereotypes: Characteristics of Jewish Humor*. Westport: Greenwood Press, 1993.

Anotace

Ve své práci se zabývám charakteristikou a významem humoru jako literárního nástroje a zároveň vyjádření postoje ke skutečnosti ve dvou románech počátku sedmdesátých let dvacátého století *Snídaně šampiónů* Kurta Vonneguta a *Něco se stalo* Josepha Hellera.

Přestože humor vždy byl součástí mezilidské interakce, za významný formativní vliv ve Vonnegutově a Hellerově díle považuji atmosféru doby postmoderní, kterou charakterizují nejen fenomény pozitivní jako tolerance plurality diskurzů nebo vzpoura proti jednotnému výkladu skutečnosti, ale i negativní jako hyperrealita, desenzibilizace, konzumerismus, hrozba globálních katastrof a roztržité vnímání skutečnosti i sama sebe.

Na základě vybraných citátů a ukázek se pokouším vystihnout nejdůležitější témata, ke kterým se autoři ve svém díle vyjadřují. Humor, nedílná součást jejich komentáře, zasahuje všechny sféry lidské existence. Autoři se věnují problémům globálním přes problémy lidské interakce až po krizi identity a ztráty smyslu života. Rozpor mezi humornou formou a závažností témat jím uchopených vypovídá o bisociativní povaze humoru.

Pozornost je věnována nejčastěji využívaným formám humoru, mezi něž patří humor založený na paradoxech, absurditě nebo zesměšnění často ve funkci satirického komentáře k soudobé americké společnosti, černý humor napadající tabu a zažité stereotypy a šibeniční humor všímající si nejsubtilnějších pohnutek jedince a jeho schopnosti vyrovnat se s realitou. Díky tomuto širokému spektru uplatnění splňuje jejich humor charakteristiku a funkce podle teorie superiority, teorie inkongruence i teorie relaxace.

V neposlední řadě má tato práce prostřednictvím těchto dvou románů podat obraz života a prožívání jedince ve Spojených státech amerických v na první pohled spokojené době a ukázat jeden z nástrojů, jak se vyrovnat s tíživou situací.

Annotation

In my diploma thesis I try to capture the characteristics and function of humor as a literary device and as an expression of attitude towards reality in the novels of the beginning of the seventies of the twentieth century *Breakfast of champions* by Kurt Vonnegut and *Something happened* by Joseph Heller.

Although humor has always been a part of interpersonal interactions, I consider the atmosphere of postmodern era to be an important formative influence on Vonnegut's and Heller's work of art. The era can be characterized not only by positive phenomena such as the tolerance of discourse plurality and the revolt against one unifying interpretation of reality but also by rather negative ones such as hyperreality, desensitization, consumerism, threat of global catastrophes and fragmented perception of reality and one's self.

On the basis of selected quotations and extracts I focus on the most important issues that the authors deal with. Humor as an inseparable constituent of their expression covers all spheres of human life extending from the global problems to human interactions, identity crisis and the loss of purpose of life. The incongruity between the humorous form and the seriousness of issues demonstrates the bisociative nature of humor.

An attention is paid to the most frequently employed forms of humor among which may be ranked humor based on paradoxes, absurdity or ridicule often in the function of social satire, black humor attacking taboos and fossilized stereotypes and gallows humor observing the innermost processes of an individual and his capacity to handle the burdensome reality. Due to the extensive use of humor in Vonnegut's and Heller's novels, it fulfills the functions and characteristics of the superiority theory, the relief theory as well as of the incongruity theory.

Finally, the thesis presents through the two novels the depiction of life and experience of an individual in the United States of America in the era that might seem satisfying at first glance and shows one of the ways how to handle bitter conditions.

