

Humor jako mobilizace psychiky, potencialita, zmarňování, přesah a nebezpečí (Sedmý životopis Oty Filipa a jeho předchůdci)

IVO POSPÍŠIL
(Brno)

K typům a prvkům humoru v literatuře lze přistupovat z několika hledisek: jedním je hledisko čistě jazykové nebo jazykově stylistické, jiné hledisko transcendinge více k literárněvědné stylistice a studiu stylu a poetiky. Typů humoru je řada a některé z nich se pohybují na pomezí satiry, grotesky a absurdna. Jsou díla a autoři, v nichž je humor dominantní složkou literární struktury, u jiných je přítomen jen menšinově a nevýrazně, jinde však hraje úlohu jakéhosi podtextu nebo jen zcela realizované nebo zcela nerealizované potence. Právě tyto mezní, krajní a jakoby atypické formy humoru však přicházejí ze dna vědomí a bytí, kde se humor tvoří, a prozrazují něco o jeho kořenech a spojeních. Díla, v nichž se objevuje tento tzv. atypický humor, jeho “černé díry” nebo spíše jeho skrytá potencialita, odkazují k původnímu utváření samotného pojmu a k jeho široké koncepci: na počátku je latinské slovo *hūmor* jako vláha, vlhkost vedoucí k radosti, úsměvu, ale také bolesti, tesknosti, slzám a obecněji k psychickým pochodům: základy humorální teorie, jak známo, položila **Hippokratova** koncepce o čtyřech šťávách v člověku, která se v renesanci rozšířila a stala se podložím humorální teorie anglické renesance. Oproti pozdější užší interpretaci, která humor a jeho projevy odlišovala od satirického výsměchu a komické karikatury, se širší pojetí humoru jako mobilizace potenci lidské psychiky v literatuře nebo alespoň v některých jejích vrstvách udržuje až po současnost.

Jinak řečeno: v podstatě neexistuje literární dílo bez humoru v tomto širokém slova smyslu, bez humoru v pojetí “**humorální teorie**” Ben Jonsona¹. Modernější koncepce humoru tuto šíři značně omezily, ale světová literatura se k tomuto širšímu pojetí často vracela, v mnoha případech skrytě a nepoznána, neboť toto pojetí bylo již skoro zapomenuto a někdy i eticky vylučováno. Naopak tato díla evokující humorální teorie byla již od 19. století pokládána za podivná nebo podivínská, zvláštní. Jedním z rysů této šíře je známé míšení žánrů: oproti přísnějšímu klasicistickému oddělování tragédie a komedie vyvolávají tato díla představu vzájemného hlubinného prolnutí, při němž se jeden typ skrývá za druhým, ale zanechává v něm svůj otisk. Takové byly **Shakespeareovy** “*bitter comedies*” (Shakespeare prý hrál v kusech **Ben Jonsona**), mnohem později nacházíme tyto ozvuky v atypických ruských komediích 19. století, například v *Hoři z rozumu* (*Gore ot uma*, 1824) **A. S. Gribojedova** nebo v hořkých komediích **A. V. Suchovo-Kobylina** *Svatba Krečinského* (*Svad'ba Krečinskogo*, 1852-56), *Proces* (*Delo*, 1856-61) a *Tarelkinova smrt* (*Smert' Tarelkina*, 1869), jež v řadě rysů anticipují – spolu s hrami **M. J. Saltykova-Ščedrína** *Pazuchinova smrt* (*Smert' Pazuchina*, 1857) a *Stíny* (*Teni*, 1865) – poetiku “absurdní moderny” 20. století, mj. **F. Kafku**. Ozvuky této široké koncepce humoru najdeme také u **N. V. Gogola** v jeho maloruských (ukrajinských) povídkových sbornících z 30. let 19. století a také v *Mrtvých duších* (*Měrtvyje duši*, 1842), kde se opírá o šíři imitovaného eposu, neboť autorovou ctižádostí bylo vytvořit nejen stavbu připomínající svou triadickou strukturou Dantovu Božskou komedii, ale také homérské eposy.

V literární linii, na kterou nyní pohlédneme blíže, je humor sice nastartován jako počítač, ale pak - abychom se přidrželi computerového jazyka – “vytuhne” nebo “spadne”: na počátku mobilizuje ony příslovečné “humores”, posléze je však zmarňuje – tyto pokusy o humor v širokém slova smyslu jako o citovou mobilizaci a jejich zadržování je základní osou těchto děl, která reprodukují citovou deprivaci a odcizení člověka a světa.

1 V anglické renesanci vytvořil Ben Jonson sérii povahových komedií (*comedies of humour*), v nichž v podstatě vycházel ze zmíněných antických teorií a antického lékařství (viz jeho hry *Every Man in His Humour*, 1598, *Every Man Out of His Humour*, 1599): v lidském těle jsou namíchány šťavy (*humors*): u někoho převažuje krev – to odpovídá člověku sangvinickému, někde žluč (*choler*), odpovídající člověku popudlivému, cholerikovi, někde hlen (*phlegm*), vlastní člověku lhostejnému a netečnému, flegmatikovi, někde tzv. černá žluč, korespondující s melancholií (viz Z. Stříbrný: *Dějiny anglické literatury* I, Praha 1987, s. 216).

Gogolův humor byl již mnohokrát zkoumán a interpretován, především humor jeho komedií, ale i humor jeho maloruských povídek ze sborníků *Večera na chutore bliz Dikan'ki* a *Mirhorod*. Právě zde se setkáváme s projevy humoru jako s prvky, které se z jazykové a stylistické roviny prolamují do žánrové struktury a vyvolávají nejistotu, pochybnost a ambivalenci. Lze to názorně demonstrovat na řadě povídek, mj. na povídce *Jak se pohádal Ivan Ivanyč a Ivanem Nikiforovičem* (*Kak posorilsja Ivan Ivanyč s Ivanom Nikiforovičem*, 1835) v tom smyslu, jak o tom kdysi psal V. G. Bělinskij: od veselosti je jen skok k pláči a hluboké tragice – také v tom smyslu, kam až může lidská bytost klesnout a jaký je vůbec smysl lidského života; od humoristické povídky prochází žánrový zlom k poetice prozaické tragédie, přičemž se tyto povídky – V. G. Bělinskij jejich poetiku nazýval reálnou poezií – pozvedají k všelidské platnosti: všednodenní detail nabývá náhle jakýmsi prozřením a “přepnutím” nadčasové a mimoprostorové platnosti. Ještě příznačnější je v tomto smyslu Gogolova ambivalentní hra s idyloou a antiidyloou v povídce *Starosvětští statkáři* (*Starosvetskije pomeščiki*, 1835) ze sborníku *Mirhorod*. Interpretační zrádnost povídky si uvědomoval již zmiňovaný V. G. Bělinskij, který ji nazval “slzavou komedií” (slěznaja komedija), v české tradici se mluví o plačtivé komedii (pův. francouzsky “comédie larmoyante”), ale u vědomí podmíněnosti tohoto označení, v jistém smyslu spíše symbolického, resp. názvu jako signálu nebo nálepky (label) – již tím však vyjádřil její dvojdomost. Další badatelé používali také “dvojdomá” označení (mj. “satirická idyla”, idyla s tragikomickými prvky apod.) V každém případě tu jde o spor mezi idyloou a antiidyloou, resp. o to, zda se idyla může spojovat se satirou. V jedné studii jsem naznačil, že jde o proces borcení idyly tím, že se do jejího uzavřeného prostoru prolamuje historie. Hromadění nekonfliktních poloh na pozadí probíhajících dějin pak samo o sobě vytváří humorné, směšné situace, při nichž se však příliš nesmějeme: pohybujeme se na pomezí radostné směšnosti, lítosti až tragiky. Hromadění pohostinství se mění v poživačnost, hromadění láskyplných gest v šedivý zvyk, hromadění velikosti v malost, vznešenosti ve směšnost². Snad nejrespektovanější současný odborník na Gogo-

2 Podrobněji srov. I. Pospíšil: *Otázka tzv. polyvalence žánru (Gogolovi Starosvětští statkáři)*, in: I. P.: *Genologie a proměny literatury*, Brno 1998, s. 59-63. Viz také *Záhadný Gogol*, Praha 1973 (ed. Lad. Zadražil), Ch. Passage: *The Russian Hoffmannists*. The Hague 1963, A. Jelistratova: *Gogol' i problemy zapadnoevropejskogo romana*, Moskva 1972, V. Erlich: *Gogol'*. New Haven and London 1969, H. McLean: *Gogol's Retreat from Love. Toward an Interpretation of Mirgorod*, *American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists*, The Hague 1959, s. 225-243, R. A. Peace: *Gogol's Old World Landowners*. “The Slavonic and East European Review”, October 1975, s.

lovy *Mrtvé duše* Jurij Mann v monografii *V poiskach živoj duši* (2. vyd. 1987) uvádí doklady z deníku básníka V.A. Žukovského, že jednou večer Gogol četl kapitolu z *Mrtvých duší* a dodává: "Zabavno i bol'no"³. K směšnosti a humornosti Gogol směřoval, ale současně budoval takovou slovesnou strukturu, že směšnost se prolamovala do lítosti a smutku: metodu, jíž Gogol pracuje, bychom mohli nazvat permanentním zmarňováním humoru také Puškin podobně ambivalentně vystihl svůj dojem z tohoto románu ("smešno i bol'no") – jeden pocit rychle střídal druhý – zcela protikladný.

F. M. Dostojevského by jistě nebylo možné označit za humorného autora; jeho humor za sebou skrývá další významy, je spíše viditelnou fasádou hlubších a složitějších pocitů a citů. Humor jako mobilizace lidské psychiky se však objevuje v jeho povídkách 40. let 19. století: humor vzniká tak, že se postavy jeho děl ocitají v nečekaných a protismyslných situacích; humor tu má podobu směšnosti, grotesky a absurdity. Jde o známé karnevalové scény pranýře, odmítání komunikace, podivných nemocí, zjevení dvojníků - a to vše v stresové atmosféře přízračného petrohradského počasí, zimy, mlhy a náledí. Na počátku je směšnost, která sice mobilizuje psychiku, ale nebudí dobromyslnost a klidnou jistotu, ale naopak nejistotu, rozkolísanost světa: humor jako hrozbu⁴.

Ve **Franzi Kafkovi** humor funguje jako svého druhu katarze, katarktické prohlédnutí a demystifikace. V povídkách a podivuhodných pseudobajkách exponuje Kafka absurdní situace, které činí výchozí, známé příběhy směšnými a protismyslnými, nebo jim dává novou interpretaci. Charakteristický je v tomto smyslu příběh *Pravda o Sanchu Pansovi*: "Sancho Pansa, který se tím ostatně nikdy nechlubil, podstrkoval za večera i v noci svému d'áblu, jemuž později dal jméno Don Quijote, spousty rytířských i loupežnických románů, a tím si ho dokázal natolik držet od těla, že tento muž pak bezustání podnikal ty nejztreštěnější činy, které však vzhledem k nepřítomnosti předem daného předmětu, jímž měl být právě Sancho Pansa, nikomu nezpůsobily škodu. Sancho Pansa, svobodný

504-520, R. Poggioli: *Gogol's Old-Fashioned Landowners. An Inverted Eclogue*. "Indiana Slavic Studies" III, Bloomington 1963, s. 54-72. G. A. Gukovskij: *Realizm Gogolja*, Moskva-Leningrad 1959.

3 J. Mann: *V poiskach živoj duši*, Moskva 1987, s. 36.

4 J. Tynjanov: *Dostojevskij i Gogol'. K teorii parodii*, Petrograd 1921, A. Červenák: *Tajomstvo Dostojevského*, Nitra 1991, V. V. Vinogradov: *Evoljucija ruskogo naturalizma. Gogol' i Dostojevskij*, Leningrad 1929, M. Bachtin: *Problemy poetiki Dostojevskogo*, Moskva 1963, F. Kautman: *F. M. Dostojevskij - věčný problém člověka*, Praha 1992, A. de Yonge: *Dostoevsky and the Age of Intensity*, London 1975.

muž, následoval s klidnou myslí, snad i s jistým pocitem odpovědnosti, Dona Quijota na jeho výpravách a až do konce svého života měl z toho veliké a užitečné povyražení"⁵. Podobně text *Mlčení sirén* reinterpretuje známou epizodu z Odysseie tak, že Sirény před Odysseem ani nezpívaly, ale mlčely, neboť mlčení je ještě strašnější zbraň než zpěv, ale Odysseus tolik věřil vosku ve svých uších a připoutání k stěžni, že odolal i jejich mlčení.

Humor vzniká z konfrontace obecně přijatelného nebo přijatého a nepřijatelného nebo nepřijatelně neobvyklého: vždy znamená vykojení, vykořenění, počátek nejistoty; pokud se člověk z nejistoty vrací opět k jistotě, tedy ono neobvyklé je jen epizoda s časovým omezením, a vrací se do obvyklého a obecně přijatelného, je humor onou příslovečnou solí země, neboť soli - aby fungovala - musí být přiměřené množství, ani mnoho, ani málo. Pokud se člověk z jistoty obecně přijatelného nevzdaluje, nedosahuje humoru, pokud se z ní vzdaluje nadlouho, příliš či natrvalo, podléhá nejistotě, stresu, šílenství: humor se mění v tragédii nebo míří do jiného světa⁶. Z tohoto hlediska by bylo možné říci, že humor je prvek, který má potenci transcendovat do jiných dimenzí a tam unášet lidského ducha: právě tyto vlastnosti smíchu a humoru vyvolávaly obavy již ve starověku a středověku. Nejde tedy jen o obavu moci, že na humor a na po něm následující smích nedosáhne, ale o jev obecně lidský, zasahující samu podstatu člověka.

Humor je jedním z jevů, které mají dvě tváře: stejně jako oheň je dobrý sluha, ale zlý pán, stejně jako jed může vystupovat v roli léku nebo prostředku dosahování smrti. Sporé náznaky humoru v *Zámku* (*Das Schloss*, 1926), jenž bývá označován za převrácenou romanci (**inverted romance**)⁷, posilují absurdní nejistotu odcizení, jemuž je zeměměřič K., marně se snažící dosáhnout zámku, vystavován. V podobné linii skrytého, sporého, skoupého humoru, který spíše obnažuje svou hrozivou tvář, pokračují někteří čeští spisovatelé, kteří vycházeli z dobové ruské a skandinávské literatury, mj. **Egon Hostovský**⁸.

Česko-německý spisovatel **Ota Filip** se narodil 9. 3. 1930 ve Slezské Ostravě, gymnázium vystudoval v Praze, pracoval jako administrátor, novinář, horník, pomocný dělník, brusič, v letech 1968-69 jako redaktor ostravského nakladatelství

5 F. Kafka: *Popis jednoho zápasu*, Praha 1968, povídka *Pravda o Sanchu Pansovi*, s. 135.

6 I. Pospíšil: *Fenomén ušilenství v ruské literatuře 19. a 20. století*, Brno 1995.

7 Viz E.-M. Kröller: *Kafka's Castle as Inverted Romance*, "Neohelicon" IV, 3-4, Budapest 1976.

8 F. Kautman: *O Egonu Hostovském. Rané prózy Eгона Hostovského*. In: F. K.: *O literatuře a jejich tvůrcích* (Studie, úvahy a stati z let 1977-1989), Praha 1999, s. 97-136.

Profil, od počátku tzv. normalizace byl řidičem, poté byl odsouzen za podvracení republiky. Od roku 1974 žije v Německu jako německý spisovatel, lektor Fischer Verlag a také jako ceněný komentátor známých německých novin: přispíval do "Die Welt", "Frankfurter Allgemeine Zeitung" a do exilového tisku ("Svědectví", "Listy", "Obrys"). Kritika ho charakterizuje jako autora, který mapuje vztah jedince a dějin, napětí mezi "velkými" a "malými" dějinami. K tomu lze dodat, že jeho dílo je svého druhu více či méně přesná reflexe vlastního života a že má silný konfesní a autobiografický ráz. Jeho prvním větším literárním dílem je román *Cesta ke hřbitovu* (1968) autobiograficky líčící dospívání chlapce za protektorátu ve válečných časech. Sazba jeho druhého románu *Blázen ve městě* byla za počínající normalizace rozmetána (1969, vyšlo ve Frankfurtu nad Mohanem r. 1969 jako *Ein Narr für jede Stadt* a pak znovu v Curychu roku 1975).

Po emigraci do Německa jeho tvorba pokračuje v podobném duchu: jen zápas mezi dokumentárností, autenticitou, konfesností a ironickým odstupem od vypravěče a líčených postav se zintenzivňuje. V tomto smyslu je klíčový román *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezske Ostravy* (vyšlo nejprve německy jako *Die Himmelfahrt des Lojzek aus Schlesich Ostrau*, Frankfurt am Main 1973, čes. Köln am Rhein 1974, Praha 1994). Z dalšího díla uvádíme *Zweikämpfe* (Frankfurt am Main 1975), *Poskvrněné početí* (Toronto 1976, 1990), *Der Grossvater und die Kanone* (Frankfurt am Main 1981), *Tomatendiebe aus Aserbaischan und andere Satiren* (Frankfurt am Main 1981), *Café Slavia* (Frankfurt am Main 1985, čes. *Kavárna Slavia*, 1993, přel. Sergej Machonin), *Die Sehnsucht nach Perocida* (Frankfurt am Main 1988) a *Die stillen Toten unterm Klee* (Frankfurt am Main 1992). Překládal do němčiny J. Skácela, Z. Rotrekla, naopak prózy R. Kunzeho do češtiny. Podle románu *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezske Ostravy* byl natočen v podstatě neúspěšný televizní seriál (1994).

Román *Sedmý životopis* (HOST, Brno 2000, něm. v témže roce S. Fischer Verlag) je autorovou reflexí odhalení jeho vázacího aktu s československou tajnou službou roku 1952 poté, co udal skupinu kamarádů, s nimiž chtěl ilegálně prchat do Německa. Po tomto odhalení spáchal Filipův syn v Německu sebevraždu⁹.

9 *Sedmý životopis*, HOST, Brno 2000, něm. v témže roce S. Fischer Verlag (další odkazy jsou cit. podle tohoto čes. vydání). Česká kritika hodnotila román rozporně, spíše negativně: v tomto smyslu je signifikantní recenze M. Jungmanna v Literárních novinách (Jungmann, M.: *Báseň a pravda*, "Literární noviny" č. 14, 4. dubna 2001, s. 9), v níž se Filipovi vytýká bagatelizace vlastní viny a

Filipův humor je z rodu širokého humoru mobilizujícího lidskou psychiku, v němž jsou nečekané a komické epizody zmařovány celkovým tragickým zarámováním příběhu a skeptickým a bezvýhodným pojetím dějin¹⁰. Otec – ač Čech – se dal k Němcům, chlapce posílá do německé školy, sám je posléze odveden do wehrmachtu, rodina je však spřízněna také s komunistickým poslancem Gustavem Klimentem, který po válce dělá velkou kariéru. Jedno podloží Filipova humoru v tomto románu je spjata s pikareskním rysem díla, který doplňuje dominantní vrstvu konfesionální a zejména kronikovou strukturu: vypravěč jako chlapec a mladík, jehož životní koordináty jsou dány rodinou, kterou si nemohl vybrat, a dobou, do níž byl bez vlastního přičinění vržen, se na vše dívá z pohledu a ze strany, prosmýkává se úskalími politických převratů a názorových klíčků. Chlapec je Čech, ale chodí do německé školy, je nepokřtěný kvůli otcově inklinaci k svobodnému zednářství, na konci války se pohybuje mezi partyzány a Němci, československé občanství získává až hluboko po válce. Základním znakem jeho nutkavého pocitu je strach, který však současně zostřuje jeho smysl pro detail: Filipův román je založen na řetězcích uměleckých detailů, z nichž některé mají humorně komický efekt. Charakteristické pro pikareskní linii díla jsou také vypravěčovy milostné eskapády, většinou naplněné trapností a neúspěchem. Když pomáhá svému strýčkovi Františkovi, který je upřímným komunistou, ale po válce špatně pochopí dobu a živí se pak vařením mazlavého mýdla, rozmnožuje vypravěč četbou svou znalost literatury. Typický pro

vyhýbání mravní odpovědnosti – podle našeho soudu je to hodnocení příliš příkré. Román je krajním příkladem dominantní Filipovy metody, tj. prolnutí kronikového modelu s konfesním románem, v němž fakt vytlačuje fikci, prolamuje se do ní a omezuje ji na minimum.

- 10 Svůj postoj k dějinám a tragické úloze člověka mezi velkým světem historie a malým, lokálním světem jedince vyjadřuje hned na počátku románu takto: “Z těch sedmdesáti let mého života ve dvacátém století mi v této knize vystačí jen pro mě rozhodující třináct let mezi jarem 1939 a říjnem 1952, tedy období mezi mými devíti a dvaadvaceti lety, kdy mě v srdci Evropy polámaly, semlely a nakonec do zbytku života vyplivly zkurvené dějiny, tehdy v moci zločinců Hitlera a Stalina. Na začátku jednadvacátého století a třetího tisíciletí mám jen jedno, myslím si, skromné přání: pokud žiji, nechci už zažít žádné dějiny, ani velké, ani malé, ani vznešené, ani podlé, žádné převraty, žádné revoluce nebo dokonce války, žádné režimy opovrhující lidmi a už vůbec ne falešné mesiáše a jejich ideologické koňské kúry. V uplynulých sedmdesáti letech svého života jsem, aniž bych opustil střed Evropy, přežil sedm režimů, třináct prezidentů, jednoho Adolfa Hitlera a jeho tisíciletou říši, která, a to jsem měl velké štěstí, pro mne trvala jen šest let, jednoho Stalina, sedm bolševických generálních sekretářů komunistické strany a v letech 1948 až 1974 jedno věčné přátelství k Sovětskému svazu. Třikrát jsem změnil státní občanství, dvakrát řeč a dvakrát jsem ztratil domov, a to vše v nemocném a tuze neklidném srdci Evropy. Mám dějin plné zuby. Přeji si, aby mi už daly pokoj, aby na mě už konečně zapomněly.” (O. Filip, cit. d., s. 7).

vypravěčovy názory je výběr četby, podvědomě odmítající indoktrinaci: “Před únorem 1948 jsem podle svých záznamů zažíval v nocích při vaření mýdla spokojenou fázi četby románů přeložených z angličtiny, šlo především o díla Lewise Sinclaire s tituly *Arrowsmith*, *Anna Vickersová* a *Muž, který znal prezidenta*, o *Jih proti Severu* od Margaret Mitchellové, o Steinbeckovy *Hrozny hněvu* a Hemingwayovu knihu *Komu zvoní hrana*. Velké Rusy 19. století jsem četl, už když mi bylo patnáct, ale až na Gogolovy *Mrtvé duše* a na *Hráče* jsem je všechny brzy odložil; připadali mi příliš patetičtí, přefilozofovaní, považoval jsem je za falešné a tuze agresivní mesiáše či za neomylné, hysterické kazatele se zvednutými pěstmi. Běda těm, kteří neuposlechnou můj hlas, křičeli. Podruhé jsem Rusy, včetně Dostojevského, objevil až koncem padesátých let, ale to už jsem byl zcela oddán Camusovu *Cizinci*, knize, kterou dodnes považuji za svou kultovní. Francouzští existencialisté mi byli bližší než ruský patos, samospasitelné pravoslaví, exhibicionistický nihilismus a než příliš dotěrný a hlučný ruský mesianismus”¹¹. Paradoxní na této výpovědi je právě známé niterné genetické spojení francouzského existencialismu a ruského románu, i když Camusův *Cizinec* přesně reflektuje také osobní vypravěčovu situaci, jeho životní příběh a jeho zauzlení. To, co má vypravěč z ruské literatury relativně rád, tedy to, co neodložil (*Mrtvé duše* a *Hráč*), jsou právě texty hravě ambivalentní a groteskně humorné.

Humorná fáze Filipova zatím posledního románu začíná v druhé polovině díla, kde autor líčí vypravěčovo přebývání v archivu “Mladé fronty“ v Panské ulici v Praze v místě, kde se nacházela redakce německého “Tagblattu“, do března 1939 jednoho z nejvýznamnějších deníků v tehdejší Evropě: “Pod klenutým stropem průjezdu jsem si vymýšlel hlasy Rainera Maria Rilkeho, Franze Werfla, Maxe Broda, Paula Leppina, Fritze Torberga a všech koryfejí velkolepé německé a německo-židovské pražské literatury...”¹². V archivu přečte za laskavého svolení dr. Jana Holého podstatnou část předválečné německé literatury včetně Meyrinka a Musila. Zde v kanceláři na pohovce šéfsportáka dr. Miroslava Hladkého prožívá milostné chvíle s hubenou básnířkou Ludmilou, která je směšně indoktrinována komunistickými představami. Humor těchto scén – či spíše jejich trapnost – vychází ze střetu rigidní a asketické ideologie s erotikou a nemůže nepřipomínat postupy M. Kundery. Humor se ve Filipově románu objevuje v rojích historek, které z vypravěče

¹¹ Filip, cit.d., s. 126.

¹² Ibid., s. 197.

někdy spoře vytrysknou, neboť kulturní duch "Prager Tagblattu", souložení na pohovce M. Hladkého a vzpomínky na Ostravu se mu slévají v jeden celek a zapadají do pokračování jeho životního příběhu. Charakteristické je, že vypravěč ani v těchto chvílích nepatří nikam, buduje si svůj svět a jeho humor je nikoli výrazem totožnosti s komunitou, ale naopak izolace a delimitace; jeho humor není humorem propojení a porozumění, ale naopak neporozumění a oddělení, humor mu pomáhá přesněji vidět svoji polohu outsidera, který do této doby ani k jejím lidem nepatří: "Nejpozději po půl čtvrté, když rotačka dole ve sklepe rozjela poslední, pražské vydání, rozehvěla a rozvrzala se celá budova a s ní i místy už popraskaná kůže pohovky, na níž dvě desetiletí sedával výkvět pražské německo-židovské a německé exilové literatury. A když se rotačka za hodinu zastavila, budova se uklidnila, ale Ludmila dole pořád ještě básnila a mlátila do stroje, měl jsem v tom tichu někdy dokonce pocit, že v sobě slyším Rilkův a Werflův hlas a že Rudolf Fuchs, překladatel mého milovaného Petra Bezruče, prochází po špičkách a s ukazováčkem na rtech kolem pohovky, kývne mi hlavou a zmizí. A vrátil se mi i bezruký Petr Bezruč, starý mrzák, který za války sedával od rána do večera střídavě před moravskoostravskými kavárnami Elektra, Palace a Fénix a napsal pravou nohou, v níž svíral mezi palcem a prvním prstem pero, za padesát korun kteroukoli z Bezručových básní, a to česky i německy, jak si panstvo přálo, nebo si za dvě stovky vymyslel a nohou napsal krasopisně novou báseň, k nerozpoznání od pravých veršů Petra Bezruče. Za stovku sepsal bezruký Bezruč pravou nohou prohlášení, že ten slavný Petr Bezruč ho v mládí okradl o jeho básnické dílo a že tím pravým Petrem Bezručem není Vladimír Vašek, ale on, skutečným jménem Heřman Laciga; důkazem je to, že on i čtyřicet let po Slezských písních pořád ještě básní, zatímco ten podvodník Vladimír Vašek, který mu ukradl i umělecké jméno, nenapsal už čtyři desetiletí ani jednu báseň"¹³. Pak následuje rozchod milenců v době kolem Stalinových narozenin, kdy se politicky neshodnou: láska na pozadí Stalinovy osoby, nejčastěji jeho pohřbu, se stala již emblematickou, a to nejen v české literatuře (M. Kundera, J. Bondarev).

Další tříst' humorných scének začíná v souvislosti s vypravěčovým zapojením do práce sportovní redakce "Mladé fronty" pod vedením dr. Hladkého poté, co vzbudil zájem glosou o sportovním rekordu a pak reportáží o tehdy mladém koulaři Skoblovi. Rekord štafety na třikrát jeden kilometr vytvořili v létě 1949 v Ústí nad Labem Ota Filip, Čeněk Hanka a Pavel Kantorek. Kádrové materiály

13 Ibid., 206-207

sice nevypadaly dobře, ale dr. Hladký ho přijal: “Šéf sportu polkl dva zelené, v redakci už proslulé prášky. Z poslední cesty do Sovětského svazu se Miroslav Hladký vrátil nakažen slintavkou a kulhankou, což se přísně tajilo, ale v redakci “Mladé fronty“, v tom neklidném hnízdě mladých kariéristů, žvanilů a pomlouvačů, se neutajilo nikdy nic, a zvláště nic, co někomu mohlo kádrově uškodit nebo podrazit nohy”¹⁴. Čeněk Hanka byl černocho a byl v Praze konce 40. let senzací. Mluvil pražským slangem, jeho otec Eddie, tanečník a zpěvák z Chicaga, udělal koncem 20. let dítě subretě Hankové a pak ujel: “Černocho Čeněk Hanka byl rasišta. Nenáviděl černochoy a všechny barevné, ale ze všech - cituji jeho slova – černých hub nenáviděl nejvíce a nejvášnivěji svého černého otce, the black pig, černé prase, jehož jméno odmítal vyslovit”¹⁵.

Tento příklad a další ukazují, jak se humor a komika u Filipa zcela programově lámou do smutku, nenávisti a tragédie: humorné a komické, směšné epizody jen dokreslují tragický rámec jeho světa. Staré Město pražské není pro něho kladnou hodnotou reflektující národ a jeho dějiny, ale nepříjemnou připomínkou toho, jak s ním dějiny zacházejí: “Zpět domů k babičce Marii a k strýci Františkovi jsem nechtěl. Vydal jsem se zasněženými, tajemstvím obestřenými a jistě i začarovanými uličkami do Starého Města. Měl jsem dojem, že se na mě z každého tmavého koutu šklebí dějiny, že mi prdí do tváře odporné zápachy a že mi do duše šeptají zlá proroctví. Procházel jsem kolem domů, v nichž žil, psal a trpěl Franz Kafka; dr. Jan Holý, hrbatý archivář Mladé fronty, mi je jednou všechny ukázal. V nově napadaném sněhu jsem neobjevil ani jednu čerstvou stopu. Domy, v nichž Kafka před necelými třiceti lety žil, toho vánočního večera ještě nikdo neopustil, nikdo do nich nevešel, zůstaly samy. A aby sněhová, vlhká vánoční samota těchto neopuštěných a nenašitvených domů na mě a na ně tak těžce nedoléhala, zanechal jsem před každým z nich aspoň svou stopu. Jakýsi neznámý čert se ve mně probudil a radil mi, abych se pro tu chvíli světu pomstil, abych vědomě způsobil nepraví, že se mi potom uleví. Se škodolibou radostí jsem se v Melantrichově ulici vymočil před renesančním portálem domu U dvou zlatých medvědů, v němž se narodil salonní bolševik Egon Ervín Kisch. A ve vedlejší ulici jsem poplival jakousi pamětní desku s vousatým, renesančním pánem, o němž jsem se tehdy domníval, že je to slavný astronom Tycho de Brahe. A později jsem si myslel, že jsem plivl do bronzového obličje lékaře jménem Jan Marcus Marci, který v roce 1667 v Pra-

14 Ibid., s. 216.

15 Ibid., s. 218.

ze zemřel; Marcimu jsem však do tváře plivnout nemohl, protože pamětní desku prý tehdy ještě neměl. Ale ať jsem poplival kohokoliv, ještě dnes se před Marcim ukloním a neopomenu ho poprosit, aby mou omluvu tlumočil v nebi dále. Začalo zase sněžit. Zastavil jsem se a počkal, až stopy, které jsem do sněhu otiskl, zapadnou. V Celetné ulici jsem v čerstvě napadaném sněhu prošlapával oblouky, kruhy, osmičky, srdce, trojúhelníky a čtverce. Na Staroměstském náměstí jsem od sochy Mistra Jana Husa až k místu, kde bylo dne 21. června 1621 popraveno sedmadvacet protestantských bémáckých pánů, Češi i Němci, kteří se opovážili povstat proti Habsburkům i proti Římu, nakreslil v neporušeném sněhu sto kroků vysokou a padesát kroků širokou píčičandu¹⁶. Z groteskního humoru se rodí nenávisť vůči dějinám jako takovým, snad nejsilnější scéna Filipova kronikově konfesionálního románu.

Nejbarvitější humornou scénou je však historka o tom, jak na příkaz tehdejšího předsedy Svazu československé mládeže Zdenka Hejzlara zaváděl pro československé pracující ruskou hru gorodky: "Soudruh Hejzlar si položil pravou dlaň na čelo. Tento pohyb byl pro něho charakteristický ještě o dvaatřicet let později, kdy jsme se setkali v Stockholmu, kde od roku 1968 žil v exilu. Přivezl jsem Hejzlarům z Německa pecen pravého bavorského chleba, pochoutku, kterou prý ve Švédsku neznají, jak mi Hejzlar napsal do Mnichova. Strčili jsme polovinu bochníku do elektrické trouby, aby se chléb ohřál a změkkl. Zdenek Hejzlar se postavil v kuchyni vedle elektrických kamen, pozvedl svou pravou ruku, přiložil si ji na čelo a zeptal se mě, jak dlouho může tu polovinu bochníku v troubě nechat. Neodpověděl jsem jednak proto, že jsem s ohříváním tři dny starého chleba v troubě neměl žádné zkušenosti, a za druhé mi Hejzlarova dlaň na jeho čele připomenula naše první setkání v dubnu 1950. Chtěl jsem Zdenkovi Hejzlarovi, bývalému předsedovi SČM, v roce 1950 nejmladšímu členu ústředního výboru KSČ, o čtvrt století později právě tak jako já pro vládnoucí soudruhy v Praze takzvanému zrádnému emigrantovi ve službách imperialistů, připomenout gorodky, ale rozmyslel jsem si to a řekl jsem si, nech toho, dnes už gorodky a ty absurdní příběhy kolem nich, v nichž jsme oba sehráli trapné role, jsou jen historky pro veterány promarněného mládí, teď je polovina bavorského bochníku v troubě pro nás důležitější. Ale i po dvaatřiceti letech jsem ve Stockholmu slyšel znovu Hejzlarův krátký projev, v němž zdůraznil, že gorodky vnesou do sportu novou, proletářskou kvalitu a musí zatlačit do pozadí dosavadní buržoazní nazírání na sport jako masovou zábavu, která má za cíl

16 *Ibid.*, s. 233.

odvádět pozornost revolučních mas od třídního boje. A kdo, soudruhu Hladký, převezme ve sportovní redakci gorodkovou kampaň? Hejzlarovy unavené, nevyspané oči spočinuly na mně. Tehdy mu ještě nebylo třicet, vypadal však jako statný padesátník. Soudruh Filip, ale celá redakce mu pomůže. Hlas mého šéfa nezněl příliš přesvědčivě. Je sice ve sportovní redakci krátce, nemá ještě dostatek zkušeností, jeho kádrový materiál by tě, soudruhu Hejzlar, také nenadchl, ale umí psát, není zatížen buržoazními manýry předválečných sportáků. A gorodková kampaň je cosi úplně nového, revolučního, vyžaduje čerstvého, rutinou neopotřebovaného kádra. Soudruhu Hejzlar, já už dám na něho pozor!"¹⁷. Nicméně po čase bylo jasné, že kampaň je velký průšvih a bylo nařízeno ji pomalu odtroubit, přičemž si Hladký i vypravěč Filip říkají poprvé v podstatě to, co si o tom myslí a přiznávají strach: humorná, úsměvná historka o zavádění gorodek v tehdejší Československu – jak se vyjádřil v rozmluvě vypravěč, "nedovedu si třeba představit organizovaný masový rozvoj hokeje na Sahare"¹⁸ – se prolamuje do strachu a zmarnění. V líčení osudové události s útekem do Německa se již humor nevyskytuje.

Humor v *Sedmém životopisu* Oty Filipa svérázně navazuje na již zmiňované široké pojetí humoru jako mobilizace lidské psychiky. Vyskytuje se zde spíše jako **projev vlastní potenciality, v náznaku, podtextu a je vzápětí zmarňován, přesahuje svou dimenzi, láme se, ztrácí svůj úsměvný ráz a proměňuje se v pocit strachu a bezvýchodnosti jako součást tragického románového rámce. I Filipův román tak dokládá, že humor je spíše potencialita, nehotový materiál a postup, který se různě a v závislosti na žánrově tvarovém okolí v slovesném díle realizuje a proměňuje.** Jeho schematické grify jsou zde přítomny plně nebo v náznaku či obrysu, ale pak jen umocňují, gradují celé žánrově tematické zaměření díla: tragédii jedince v tlaku dějin.

Literatura

Červeňák A., 1991, *Tajomstvo Dostojevského*, Nitra.

Filip O., 2000, , *Sedmý životopis*, Brno: HOST.

Jungmann M., 2001, *Báseň a pravda*, "Literární noviny" č. 14, 4, Dubna, s. 9.

¹⁷ Ibid, s. 248-249.

¹⁸ Ibid., s. 251.

- Kautman F., *O literatuře a jejích tvůrcích (Studie, úvahy a stati z let 1977-1989)*, Praha 1999.
- Kautman F., *F. M. Dostojevskij - vecný problem člověka*, Praha 1975.
- Kröllér Viz E.-M., 1976, *Kafka's Castle as Inverted Romance*, "Neohelicon" IV, 3-4, Budapest.
- Mann:J., 1987, *V poiskach živov duši*, Moskva.
- McLean H., 1959, *Gogol's Retreat from Love. Toward an Interpretation of Mirgorod, American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists*, The Hague.
- Passage Ch., 1963, *The Russian Hoffmannists*, The Hague.
- Poggioli R., *Gogol's Old-Fashioned Landowners. An Inverted Eclogue*, "Indiana Slavic Studies" III, Bloomington 1963.
- Pospišil I., 1998, *Genologie a proměny literatury*, Brno.
- Pospišil I., 1998, *Genologie a proměny literatury*, Brno.
- Tynjanov J., 1921, *Dostojevskij i Gogol'. K teorii parodii*, Petrograd.
- Stříbrný Y., 1987, *Dějiny anglické literatury* 1, Praha.

Humour as the Mobilisation of Human Psychology, Potentiality, Liquidation, Transcendence and Danger (The Seventh Curriculum Vitae by Ota Filip and Its Predecessors)

The author of the present study deals with the wider understanding of humour going back to Hippocrates' conception of four humours in human body and to its English Renaissance interpretation (Ben Jonson's humoral theory). Humour was understood as the phenomenon leading to the mobilisation of psychic qualities of man which could demonstrate either joy and laughter or pain, spleen and tears, both comic and tragic aspects of human life; this conception was, therefore, much wider than that of comism and caricature.

The author of the study seeks this wider conception of humour in Shakespeare's "bit-ter comedies" and in some plays written by the 19th-century Russian dramatists {A. S. Griboyedov, A. V. Suchovo-Kobylin, M. Ye. Saltykov-Shchedrin} reflecting similar approaches in Gogol's short stories and in his *Dead Souls*; later it appeared in the short stories of F. M. Dostoevsky and F. Kafka. This kind of humour arises from the confrontation of the usual and tolerable and the unusual and intolerable; it always means ambiguity and uncertainty. Humour has two faces like fire: it can be a good servant, but a bad master, as well as medicine has a double substance (the means leading to health or a poison leading to death). Such paradoxical and surprising features of humour can be found in Kafka's novels, especially in *The Castle* ("inverted romance") or in the Czech émigré writer Egon Hostovsky.

The author of the study presents the case of the latest novel written by the Czech-German novelist Ota Filip (born 1930), a sort of a confession interpreting his collaboration with the Czechoslovak communist secret police (the revelation of this fact led Ota Filip's son to suicide in Germany). The novel called *The Seventh Curriculum Vitae* represents a special kind of a confessional chronicle in which the traces of a wider conception of humour as the means of the mobilisation of human psychology were being liquidated by the general skeptical understanding of the history of mankind. The author of the study manifests Filip's "humour" by several passages concerning his favourite reading (Camus' novels), the contrast of sex and politics reminding us of Yu. Bondarev and of M. Kundera's *Joke*, and the ridiculous introduction of the Russian game "gorodki" into communist Czechoslovakia after 1948.

The theoretical aspect of the present study reveals the fact that humour and its manifestations are closely associated with the general generic frame of the artifact, in this case with the confessional chronicle evoking the tragedy of the individual under the impact of history.