

**VPLYV TELEVÍZNYCH MÉDIÍ  
NADČASOVOU OPTIKOU KURTA VONNEGUTA  
INFLUENCE OF TELEVISION  
THROUGH TIMELESS OPTIC OF KURT VONNEGUT**

**Maxim Duleba**

*Katedra anglistiky a amerikanistiky FF UK v Bratislave*

*V článku podrobíme analýze krátku prózu Kurta Vonneguta Harrison Bergeron. Prózu usúvzťažníme v kontexte s autorovým svetonázorom reprezentovaným v rozhovoroch a článkoch rovnako ako s predpokladom amerického literárneho kritika Charlesa B. Harrisa, že Vonnegutová poetika je predovšetkým poetikou absurdu a produktom „absurdného sveta“. Prostredníctvom rekonštrukcie sujetu ilustrujeme, akým spôsobom K. Vonnegut reflektuje tematiku televízie ako média a jej vplyvu na intelekt konzumenta.*

*Following article analyses Kurt Vonnegut's short prose Harrison Bergeron. The prose is put into context with Kurt Vonnegut's worldview as illustrated in his articles and interviews same as with the perspective of literary critic Charles B. Harris who believes that the poetics of Kurt Vonnegut is a product of the „absurd world“ and represents the standpoint of absurdism. Reconstruction of plot enables us to illustrate, in what aspects K. Vonnegut reflects the theme of television as a medium and its influence on the consumer's intellect.*

**Kľúčové slová:** *média, televízia, Kurt Vonnegut, analýza literárneho textu, Harrison Bergeron*

**Key words:** *media, television, Kurt Vonnegut, analysis of the literary text, Harrison Bergeron*

„Je mi ľúto, že televízia existuje“ povedal v roku 1991 kultový americký spisovateľ Kurt Vonnegut v interview pre magazín *The Capable Guide*. V rozhovore vyjadril presvedčenie, že väčšina ľudí žije „nehodnotný život“. Parafrázujúc Vonneguta, pre takýchto ľudí sa televízia stáva tou najvzácnejšou drogou- drogou lacnou, spoločensky akceptovanou a absolútne pohlcujúcou. Televízia, organizované náboženstvo a cigarety sú tie „narkotiká“, ktoré dávajú životu ľudí „hodnotu“, akcent a význam. Trpký kritik americkej spoločnosti, ktorého populárne krátke prózy charakterizujú bezbrehý cynizmus života, vychádza v rozhovore z teórie, že ak vynájdenie vodovodného potrubia viedlo k zániku rímskej civilizácie, televízia je možným zdrojom úpadku tej našej. Televízia, podľa K. Vonneguta, podobne ako svojho času vodovodné potrubie, vedie k „hlúposti a lenivosti“ (Vonnegut, 2016).

Tvorba K. Vonneguta je v kontexte americkej literárnej kritiky často rozoberaná z pozície „absurd“ a „absurdného umenia“.<sup>1</sup> Americký literárny kritik

---

<sup>1</sup> Napr. P. Olderman, B. Freedman.

Charles B. Harris v publikácii *Contemporary American Novelists of the Absurd (1971)* prezentuje Kurta Vonneguta ako jedného z najvýznamnejších postmoderných amerických prozaikov vychádzajúcich z „absurdnej optiky vnímania sveta“. Parafrázujúc literárneho kritika, Vonnegutov svetonázor je ovplyvnený vierou, že sa nachádzame v pasci nezmyselného univerza a ani boh, ani človek, ani teológia, ani filozofia nie sú schopné prinavrátiť ľudskej existencii zmysel. Prozaické úsilie K. Vonneguta sú B. Harrisom interpretované ako reakcia na prehĺbenú krízu humanizmu v postmodernizme. Slovanmi kritika, ktorý sám zastával a propagoval absurdistický svetonázor: „...náš svet je rozpadajúcim sa svetom, bez zjednocujúceho zmyslu, bez cieľu: je to absurdný svet (Harrison, 1972, 17)<sup>2</sup>, a romány Kurta Vonneguta motivujú čitateľa k špecifickej askéze, ktorej zdrojom je zmierenie sa s problematikou bytia a nasledovná rezignácia. Ako konštatoval americký literárny vedec P. Reed: „Svet sa Vonnegutovi zdá byť absurdný a život v ňom maximálne nezmyselný“ (podľa Astvacurov, 2002).

Inak ako absurdistu vníma spisovateľa literárna vedkyňa Jean E. Kennard, ktorá v svojej monografii K. Vonneguta zaraďuje do post-existencialistického prúdu v presvedčení, že Kurt Vonnegut usiluje o nájdenie zmyslu v zdanlivo nezmyselnom a nehumánnom postmodernom svete (Astvacurov, 2002). B. Harris a J. Kennard sa ale zhodujú vo viere v autorovu ostrú sociálnu kritiku post-moderného sveta a americkej spoločnosti, neodmysliteľnou súčasťou ktorej bol rapidný progres technologizácie. K. Vonnegut bol presvedčený, že je povinnosťou spisovateľa reflektovať vzrastajúci technologický rozmach, pričom on sám tak robil neoptimistickým spôsobom. V roku 1952 napísal dystopickú novelu *Piano Player*, v ktorej sa počítače v spoločnosti stanú natoľko etablované, že väčšina populácie stratí prácu.

*Harrison Bergeron* je dystopická sci-fi poviedka, prvý krát publikovaná v časopise *The Magazine of Science and Science Fiction* v roku 1961, v časoch Vietnamskej vojny, ktorá autora ako pacifistu opakovane motivovala ku kritike tzv. „amerických hodnôt“.<sup>3</sup> V roku 1968, v čase keď sa Vietnamská vojna stala tzv. „prvou televíznou vojnou“ a udalostí vo Vietname boli autentickým spôsobom prostredníctvom televízie sprístupnené širokej americkej verejnosti, Vonnegut zaradil poviedku do svojej sociálno-kritickej zbierky *Vítajte v pavilóne opíc*. Prítomnosť televízneho média ako komunikátu desivej absurdity bytia

<sup>2</sup> Absurdistický svetonázor Vonnegutovej poetiky je podmienený aj traumatickou skúsenosťou počas druhej svetovej vojny, keď ako vojnový väzeň zažil bombardovanie v Drážďanoch v roku 1945. Traumatickú skúsenosť spracoval v jednom zo svojich najslávnejších autobiografických románov *Bitúnok* č. 5.

<sup>3</sup> Ako Vonnegut neskôr písal pre časopis *Common Dreams*, vojna vo Vietname bola „katastrofická vďaka svojmu idiotizmu“.

a syntéza týchto dvoch motívov tak nadobudla už na beztak prítomnej a sužujúcej aktuálnosti.

Vonnegut bol pri výbere tematiky taktiež pravdepodobne inšpirovaný rečou Newtona Mintonu Minowa, vtedajšieho hlavného predsedu americkej federálnej komisie pre komunikáciu, ktorý v roku 1961 prirovnal televíziu k „drvivej pustatine“ (wast wasteland), kritizoval televíziu za nezodpovedný prístup k divákovi a vysielanie intelektuálne nepostačujúceho obsahu, označil svoj vek za „vek televízie“ a zdôrazňoval, že deti trávia pred televízorom rovnaké množstvo času ako za školskými lavicami a preto je nevyhnutné, aby sa televízia stala viac edukačnou. V prejave apeloval na televízne stanice- ak nesplnia svoj dlh voči krajine, teda nezačnú vysielat' vzdelávacie, náboženské a spoločensky inštruktívne programy (obzvlášť v časoch hrozby komunizmu), nedostanú od štátu licenciu (Minow, 2001). Vonnegut v poviedke reflektuje nielen vnímanie televízie ako spoločensky usmerňujúceho média, ale taktiež v rámci svojich sociálno-kritických tendencií ilustruje ako pretechnologizovaná spoločnosť budúcnosti dokáže prostredníctvom televízie spreneveriť americký ideál rovnosti *All man are equal* známy z americkej deklarácie nezávislosti. Vonnegut píše: *Nikdo nebyl silnější ani rychlejší než kdokoli jiný. Všechna tato rovnost vyplývala z 211., 212, a 213. dodatku Ústavy Spojených států a z nepolevující ostrážitosti agentů Generálního vyměřovatele handicapů* (Vonnegut, 2008, 113). Hyperbola ideálu rovnosti má parodický charakter- namiesto spoločenskej prosperity vedie, ruka v ruke s televíziou, k deformácii plnohodnotného bytia.

Vo svete antiutopickej poviedky televízne médium figuruje ako absolútna a všadeprítomná dominanta- svet poviedky je predelený na dve spolupracujúce pomyselné priestory: svet pred obrazovkou a svet za obrazovkou. Kým v rozhovore pre *The Capable Guide* K. Vonnegut televíziu prirovnával k spoločenskému „ópiu“, v poviedke v súlade so svojimi sociálno-kritickými tendenciami naštylizoval televíziu do pozície „narkotického sedatíva“, prostredníctvom ktorého je realizovaná cesta k „absolútnej rovnosti“.

Georg a Hazel sledujú televízny program. V televízii oznámia, že ich „normálny“ a mimoriadne talentovaný syn Harrison Bergeron utiekol z väzenia. Ten vrhne do televízneho štúdia a pokúsi sa spoza televíznej obrazovky ovládnuť svet- začne tancovať s jednou z prítomných baletiek zbavenej nainštalovaných hendikepov.

Georg a Hazel stvárnajú obraz televízneho konzumenta budúcnosti. Ich prijímanie okolitého sveta je totálne podmienené kontaktom s médium. Manželský pár inštinktívne sedí pred obrazovkou- podobne ako konzumácia televízneho média sa stáva nevyhnutným rituálom každodenného bytia, kritický prístup k ponúknutému obsahu je znemožnený vďaka okolitým technológiám, teda „handicapujúcim prístrojom“: *Jasně,“ řekl George. Začal zrovna útržkovitě přemýšlet o Harrisonovi, jejich nenormálním synovi, který byl ve vězení, ale*

*pozdravná dělostřelecká salva v hlavě mu to překazila* (Vonnegut, 2008, 114). Dosiahnutie „absolútnej rovnosti“ je taktiež podmienené technológiou- vláda inštaluje občanom „handicapujúce“ prístroje, aby nikto nemohol prekročiť rámec umelo nainštalovanej priemernosti. Obzvlášť v prípade Harrissona Bergerona- občana mimoriadne talentovaného a odcudzeného vďaka svojej „nadpriemernosti“, naberá prítomnosť obmedzujúcej technológie mimoriadne parodický charakter: *Namísto maličkatého rádía jako mentálního handicapu měl na uších obrovská sluchátka a na očích silné čočky ze zvlněného skla. Účelem brýlí bylo nejen napůl ho oslepit, ale ještě mu způsobit trýznivé bolesti hlavy. Po celém těle byl ověšen kusy železa... Harrison však vypadal jako pochodující šrotišťe* (Vonnegut, 2008, 115). „Handicapujúce prístroje“ podobne ako dominancia televízie sú zveličenou hyperbolou autorovej neoptimistickej vízie budúcnosti. K. Vonnegut technológie v rozhovoroch opakovane označuje za „dehumanizujúce“. Technologický progres v jeho umeleckej vízii tak nevedie k emancipácii ľudskej tvorivosti, ale naopak, figuruje ako protipól optimistickej vízie sveta budúcnosti, v ktorej sú technológie ľuďom nadriadené a figurujú v rozpore s víziou budúcnosti načrtnutou prejavom Newtona Minowa nie ako povzbudenie, ale naopak, ako potlačanie ľudskej vôle a ľudského intelektu. Postavám je znemožnené aktívne rozmyšľať, pretože priemerný jedinec v dystopickom obraze americkej spoločnosti touto vlastnosťou, považovanou za vybočenie z „priemernosti“, neoplyva: *A George, jehož inteligence byla notně nad průměrem, měl v uchu malinkaté rádio. Byl to jeho mentální handicap...Ten přibližně každých dvacet sekund vyslal do éteru pronikavý tón, aby lidem jako byl George, znemožnil těšit se z nespravedlivé výhody, kterou jim jejich mozky poskytovaly* (Vonnegut, 2008, 114). Ak B. Harris považuje tradičné zobrazenie životnej skúsenosti v poetike K. Vonneguta za „výkrik absurdy“, v nami analyzovanej poviedke je oná bezvýchodisková absurdita životnej skúsenosti podmienená predovšetkým neriešiteľnou a cyklickou situáciou postáv vo vzťahu k technológiám a nimi manipulujúcim autoritám.

Sujet v poviedke graduje smerom od „sveta pred obrazovkou“ k „svetu za obrazovkou“, pričom obe svety spolupracujú v dialektickom vzťahu a ich prepojenosť je podložená paradoxom istej neprepojenosti - Georg a Hazel si v momente gradácie neuvedomujú, že za obrazovkou vidia svojho „nenormálneho syna“, ktorý vďaka svojej nadpriemernosti utiekol z väzenia: *Z televizního přijímače zazněl jakot a přerývané výkřiky zděšení. Fotografie Harrisona Bergerona na obrazovce začala poskakovat, jako by tancovala do rytmu zemětřesení. George Bergeron to zemětřesení přesně identifikoval a nebylo také divu, neboť jeho vlastní domov nescíslněkrát tancoval ve stejném drtivém rytmu. „Můj bože,“ hlesl George, „to je přece Harrison!“ Toto poznání mu však z hlavy ihned vyhnal třesk automobilové nehody* (Vonnegut, 2008, 114). Zatiaľ čo pred obrazovkou autor ilustruje ťaživosť dopadu technológii opisom pasívnych prijímateľov Georga a Hazel, gradácia sujetu je zavŕšená vo svete „za

obrazom“, kde sa Harrison Bergeron vďaka svojej nepotlačenej nadpriemernosti pokúša stať „cisárom sveta“. Prechod medzi svetom obrazu do sveta za obrazom štylizuje televíziu do totalitnej pozície vo vzťahu k realite postáv, nakoľko by bez dominancie média nebol uskutočniteľný ani samotný sujet. Vo svete za obrazkou sa objavuje Harrison Bergeron a naruša parodický tanec baletiek, ktorý je hyperbolou a paródiou bezduchého obrazu, bežne sprostredkovaného televíznym médium, ktorý podrobil kritike aj Newton N. Minow. Ani baletky, ktoré sú stvárneným obsahom televízneho vysielania, parodickým spôsobom neprevyšujú očakávanú priemernosť vďaka svojím umelo nainštalovaným „handicapom“: *Byly ověšeny okenními závažími a vaky s broky a přes obličej měly masky, aby se nikdo, kdo by spatřil nespoutané a půvabné gesto či pohledný obličej, necítil jako sežvejkaný cár hadru* (Vonnegut, 2008, 116). Nemožný a parodický tanec umelo handicapovaných baletiek, ktorý je symbolom svetu pred obrazkou a televízne médium mu slúži ako komunikát, je vo svete za obrazom vystriedané hudbou, pričom za „normálnu“ hudbu je považovaná hudba nekvalitná: *Hudba začala. Zprvu byla normální – laciná, přihlouplá, falešná* (Vonnegut, 2008, 118). Vonnegut tak opätovne paroduje televízne médium a „nekvalitná“ hudba konotuje svojou nekvalitou televízny obsah. Harrison strháva handicapujúce prístroje z hudobníkov a tancuje s baletkou, až kým nevtrhnú autority a neprerušia vysielanie. Vybočenie z očakávaného vysielania je prerušené autoritou a tzv. „vymývanie mozgov“ pokračuje ďalej. Po tom, ako Georg a Hazel videli v televízii smrť vlastného syna, okamžite na ňu zabúdajú: *„Už ani nevím. V televizi bylo něco hrozně smutného,“ odpověděla. „Co to bylo?“ „Nějak se mi to v hlavě popletlo.“ „Na smutný věci zapomeň,“ řekl George* (Vonnegut, 2008, 118).

Vonnegut ilustruje tragiku otupujúceho dopadu televízie na ľudskú myseľ<sup>4</sup> a pôsobivo znázorňuje absurditu postmodernej spoločnosti a „veku televízie“. Závisí na recepcii čitateľa, či mu podobný obraz poskytne aj istú formu zmiernenia alebo či ho motivuje k rezignácii (Cingerová, 2015, 8). Je pôsobivé, že text z roku 1961, ktorý sa svojím obsahom vysmieva plytkosti bežného televízneho programu a na druhej strane varuje pred jeho umelou reguláciou zo strany autorít, je aktuálny aj v súčasnosti, keď v istom spektre odbornej verejnosti panuje názor o tom, že bežný program komerčnej televízie ma vďaka svojmu bezduchému a prízemnému obsahu často nepriaznivý dopad na intelektuálny a duchovný vývin recipienta.

---

<sup>4</sup> Ktorú ostro kritizoval aj Newton N. Minow, a to s cieľom doceliť, aby televízie vysielali „hodnotnejší“, avšak taktiež pre vtedajšiu americkú ideu vhodnejší obsah.

**Literatúra**

ASTVACATUROV, A. 2002. Poetika i nasilie. (O romane Kurta Vonneguta „Boinia Nomer Pjat“). NLO [online]. 2002, č. 58 [cit. 2016-08-09]. Dostupné na internete: <<http://magazines.russ.ru/nlo/2002/58/ast.html>>.

CINGEROVÁ, N. 2015. Diskurzívne stratégie modelovania obrazu druhého (na príklade týždenníka Argumenty i fakty). Jazyk a kultúra, Roč. 6, č. 21-22 (2015), s. 4-11. ISSN 1338-1148.

GREEN, N. 2016. What Kurt Vonnegut and Ray Bradbury Thought About Television. In: Mental Floss [online]. 2016 [cit. 2016-08-09]. Dostupné na internete: <<http://mentalfloss.com/article/78834/what-kurt-vonnegut-and-ray-bradbury-thought-about-television>>.

HARRIS, H. 1972. Contemporary American Novelists of the Absurd. Oxford: New College & University Press. ISBN 0808400444.

MINOW, N. 2001. Television and the Public Interest. In: American Rhetoric [online]. 2001. [cit. 2016-08-09]. Dostupné na internete: <<http://www.americanrhetoric.com/speeches/newtonminow.htm>>.

VONNEGUT, K. 2008. Vítejte v pavilonu opic. Praha: Argo. ISBN 9788025700839.