



Henri Bergson

SMÍCH

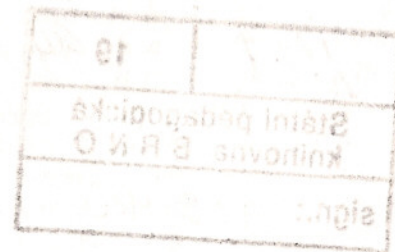
Henri Bergson byl významným představitelem francouzské filosofie života konce minulého a první poloviny našeho století. Zejména mezi dvěma světovými válkami patřil mezi nejproslulejší a nejvlivnější světové myslitele. Jako jediný filosof se dočkal zcela mimořádné pocty – totiž – ačkoli nebyl ani spisovatelem, ani básníkem, obdržel v roce 1927 Nobelovu cenu za literaturu. V neposlední řadě jistě i proto, že jeho rozsáhlé, myšlenkově bohaté a mnohostranné dílo je napsáno jazykem, který povyšuje četbu na skutečný estetický prožitek.

Bergsonovo myšlení je ve své základní intenci hluboce humanistické a kritické. Jako jeden z prvních pozvedá varovný hlas, aby poukázal na hrozivou tendenci současné civilizace vidět skutečnost pouze brýlemi matematiky, mechaniky, techniky. Za takovým viděním se podle Bergsona skrývá snaha plochého, zredukovaného „vyrábějícího člověka“ (*homo faber*) učinit z přírody svého poslušného služebníka. Obětí se však nakonec stává sám člověk.

Na pomoc ohrožené lidské svobodě Bergson vytvořil novou antiintelektualistickou filosofii, jejímiž

HENRI BERGSON

SMÍCH



NAŠE VOJSKO / PRAHA

MZK-PK Brno



3119990826

BERGSON
H O M E

© Henri Bergson, 1899, 1929
Preface © Ladislav Major, 1994
Translation © Eva Majorová, Ladislav Major, 1994

1161	19 99
Státní pedagogická knihovna BRNO	
sign.: 120. 480	

ISBN 80-206-0404-9

BERGSON A JEHO SMÍCH

Ladislav Major

Henri Bergson je nejvýznamnějším představitelem francouzské filosofie života a nesporně jedním z největších myslitelů moderní doby vůbec. Studoval matematiku, přírodní vědy a filosofii. Vyučoval na École normale supérieure, od roku 1900 byl profesorem filosofie na Collège de France, roku 1914 se stal členem slavné Francouzské akademie a nakonec roku 1927 obdržel Nobelovu cenu za literaturu. Zemřel v roce 1941.

Bergson velmi záhy získal značnou popularitu mezi vzdělanou veřejností. „Chodit na Bergsona“ se v Paříži dokonce stalo jakousi intelektuální módou. Jeho věhlas pronikl i do ciziny, byl hojně zván k přednáškám na zahraničních univerzitách. Bergsonovo rozsáhlé dílo ve Francii vycházelo v mnoha vydáních a také bylo překládáno do cizích jazyků, mimo jiné i do češtiny. Bergson výrazně ovlivnil francouzské myšlení dvacátého století. Inspiraci v něm našli především antiintelektualistické a voluntaristické směry, např. Blondelův aktivismus či Marcelův a Sartrův existencialismus. Hlásili se však k němu i myslitelé odjinud, uznával ho například významný představitel amerického pragmatismu W. James. U nás se jeho dílu věnoval zejména F. Pelikán, který ho překládal a interpretoval; oceňoval ho však i Jan Patočka. Bergsonovo působení přesáhlo hranice filosofie – ovlivnil mimo jiné i psychologa G. Dwelshauverse a literárního historika Thibaudeta.

Z rozsáhlého díla jmenujme alespoň některé významné spisy: Esej o

bezprostředních datech vědomí (1889, česky pod titulem *Čas a svoboda*, 1947), *Vývoj tvořivý* (1907, česky 1919), *Dvojí pramen mravnosti a náboženství* (1932, česky 1936). *Esej Smích* vyšel nejprve časopisecky v *Revue de Paris* (1899), poté následovala řada knižních vydání. Náš překlad se opírá o dvacáté osmé francouzské vydání z roku 1929.

Filosoficky proslul Bergson hlavně svým novým a podnětným pojetím času. V *Čase a svobodě* rozlišil dva pojmy času, nepravý a pravý. Čas tradiční metafyziky a moderní přírodovědy, který ovšem důvěrně známe i z každodenního života, protože ho měříme na hodinách, nazývá Bergson objektivním, homogenním a hodnotí ho jako nepravý. Tento čas je sledem přetržitých, zcela stejnorodých okamžiků. Není ovšem původní – byl zkonstruován již v antice na základě falešné analogie s prostorem.

Jeho konstrukce představuje nedovolený vpád vnějškového, abstraktního, kvantitativního do oblasti ducha. S lidským vědomím se však něco takového jen velmi těžko slučuje, neboť je svou povahou bytostně tvořivostí, spontaneitou, zkrátka svobodou. Jako takové je zakotveno v původním heterogenním čase, čase kontinuálně plynoucím, konkrétním, kvalitativním, stále se měnícím. Vtiskneme-li však vědomí do cizího rámce objektivního času, jak se o to pokoušejí například některé moderní psychologické teorie, proměníme je podle Bergsona v cosi mechanického. Naše svoboda tím utrpí značnou újmu.

Bergsonův nemalý myslitelský přínos tkví ale i v tom, že jako jeden z prvních rozpoznal nebezpečí, které přírodě a člověku přináší moderní civilizace. Tato hrozba spočívá v pokračující matematizaci a mechanizaci všeho jsoučího. Realita je tak redukována na cosi pouze kvantitativního, mechanického, a proto snadno ovladatelného. Cílem této dnes stále více sílící tendence je co nejúspěšnější zužitkovávání přírody omezeným člověkem „vyrábějícím“ (*homo faber*).

Bergson první rozeznal v moderní instrumentální vědě a technice legitimní dědice evropské filosofické tradice. Již nejstarší řecká filosofie je podle něho zcela ovládnuta duchem jednostranného racionalismu, intelektualismu s jeho analytickými a deduktivními postupy, jež plodí pouhé abstrakce, tj. obecná, neměnná a prázdná schémata. Již v nejstarším řeckém myšlení je vše živé, individuální, neopakovatelné a měnící se podrobena obecným, věčným, neměnným principům. Vůbec není náhodné, že ústředními kategoriemi se staly pojmy *nicoty* (*le néant*) a *bytí* (*l'existence*), jak to dokládá především učení Parmenidovo a Zénónovo. Lze říci, že evropské myšlení se tomuto dědictví nikdy nezpronevěřilo. Dokonce i sám pohyb je v něm paradoxně pojat staticky, schematicky, jako součet klidových momentů, fází – na způsob „kinematografie“.

Takováto filosofie si podle Bergsona namýšlí, že proniká veškerou skutečností, že zprůsvitňuje všechny záhady světa. To je však hluboký omyl. Filosofie a věda vězí v hlubokém sebeklamu. Věří totiž, že se mohou nechat inspirovat neživou skutečností, učinit svým vodítkem věci. To je však vede k tomu, že neuvědoměle kloužou po povrchu, který mají za hloubku.

Jak překonat racionalismus filosofie a soudobé vědy s jeho panským, dobyvatelským postojem, jehož obětí se chtě nechtě stává nakonec sám člověk, ztrácející svou vnitřní svobodu? To lze podle Bergsona jen pomocí nové filosofie, která nevychází z intelektu, ale z intuice, a v tomto smyslu se podobá umění. Pouze nová intuitivní filosofie a umění dokáží zachytit skutečnost takovou, jaká opravdu je, neboť ji nevidí z vnějšku, z povrchu, nýbrž z vnitřku. Taková filosofie podle Bergsona umožňuje autentickou kontemplaci, jež neznásilňuje a nezužikováá skutečnost, ale jen ji poklidně nazírá. Tím se stává i oporou vyšší otevřené mravnosti jako základu vyšší otevřené společnosti.

Podle Bergsonovy intuitivní filosofie je jádrem veškeré skutečnosti život, „životní vzmach“ (*élan vital*), tj. absolutně svobodné, spontánní, tvořivé kosmické vědomí, duch. Vývojový pohyb světa se děje jako stálý zápas dvou sice protikladných, avšak doplňujících se sil – na jedné straně rozprostraněné, pasivní hmoty, podrobené nutnosti, jakéhosi mechanismu, automatu, na straně druhé pak dynamického, tvořivého životního vzmachu, kosmického vědomí. Životní vzmach podle Bergsona proniká jako tvořivý proud hmotu a strhává ji k organizaci. Hmota se však staví na odpor, který musí být opětovně překonáván. Hmota odporuje životnímu vzmachu tak, že ho jaksi „obtáčí“, snaží se ho uzpůsobit vlastnímu automatismu, uspat ho vlastním nevědomím. Je tedy sice nástrojem životního vzmachu, ale, jak je vidět, málo poddajným. Nutí životní vzmach k štěpení, v důsledku čehož v přírodě vznikají dvě samostatné vývojové linie. V první se kosmické vědomí rozvíjí formou instinktu, který svého prozatím nejvyššího vrcholu dosahuje v perfektně organizovaných společenstvích blanokřídleho hmyzu. V druhé linii se vyvíjí jako intelekt, jehož nejdokonalejším nositelem je člověk.

Jak instinkty, tak intelekt jsou podle Bergsona praktické schopnosti, jejichž úkolem je zajištění individuálního a sociálního žití. Zásadně se však liší způsobem provádění. Intelekt se zaměřuje na zhotovování stále dokonalejších pracovních nástrojů a realitu poznává jen proto, aby ji využil. Naproti tomu instinkty vytváří a užívá organické nástroje, tělesné orgány.

Člověk je v Bergsonových intencích především tvorem rozumným, v němž však instinkt ještě zcela nezanikl. Jeho zduchovněním, znítením se v člověku rodí schopnost intuice, jež je od počátku zdrojem umělecké tvorby a má být i základem nové autentické anti-intelektualistické filosofie.

V rozsáhlém eseji Smích se Bergson zabývá rozmanitými aspekty fenoménu komična. V tomto rámci též pronikavě a zevrubně analyzuje humoristickou a satirickou literaturu – např. Cervantesova Dona Quijota. Nejvíce zaujat je však divadlem a jeho různými veseloherními žánry. Čtenář má mnoho příležitostí přesvědčit se, že Bergson je skvělým znalcem především Molièrových komedií.

Teorie komična vychází z hlavních myšlenek Bergsonovy filosofie, lze ji pokládat za aplikaci filosofie na speciální téma. Komické, tvrdí Bergson, tkví ve strnulosti, nehybnosti, tedy ve schematickém, mechanickém, automatickém. V obecné rovině tak odpovídá hmotě jako protikladu vědomí. Stroj, který jsme vyrobili a který používáme, však sám komický není. Komická je strnulost něčeho, co je samo, svou bytostnou povahou spontánní, dynamické. Vzniká tehdy, když strnulost proniká do života, přesněji pouze do lidského života. Komický, směšný je podle Bergsona jenom člověk. Komično mimolidské je odvozené. Například směšnost opic má svůj pramen v jisté analogii, totiž že se opice podobají člověku. Směšnost klobouku spočívá v tom, že patří člověku, atd.

Bergson citlivě zkoumá řadu variant lidské směšnosti, komiku výrazu, gest, jazykových frází, karikatury, situační a charakterovou komiku – chceme-li se zmínit o tom hlavním. Uvedme alespoň několik příkladů. Kdy je lidská tvář směšná? Když se stáhla ve strnulý, bezduchý úšklebek. Čím je směšná gestikulace rozohněného řečníka na tribuně? Svou křečovitostí a pravidelným opakováním, jež navozují představu běžícího stroje. Směšný je pedantský byrokrat, který povyšuje úřední příkaz na přírodní zákon nebo osud. Chová se pak jako stroj. Můžeme se snad nezasmát horlivému celníkovi, jenž se dotazuje vysílených trosečníků, zda nemají něco k proclení? Buďme však spravedliví, vhodné příklady se najdou i jinde. V Molièrově hře Manželství z donucení vystupuje filosof Pancrace, perfektně ztělesňující „automatický stroj na mluvení“. Ve Zdravém nemocném se zase takto projevuje lékař Purgon atd.

Zajímavý je Bergsonův postřeh o strojové, mechanické podstatě roztržitosti. Proč je například komická lakota Molièrova Harpagona? Protože je roztržitá a roztržitost je mechanická. Proč je směšný Cervantesův Don Quijote? Protože je ovládán iluzemi, jež vytrvale promítá

do okolní krajiny. Ta je zde (podle zvláštní snové „logiky absurdity“) vůbec jen proto, aby zhmotnila jeho iluze. Don Quijote je směšný, neboť jedná s jistotou náměsíčníka, který přes všechny překážky neochvějně kráčí za svým bláhovým snem. Je to komické a absurdní zároveň.

S pojmem komického úzce souvisí pojem smíchu. Smích je samozřejmě reakcí na komické – smějeme se směšnému. Podle Bergsona je však něčím víc. Má silnou funkci kritickou a nápravnou. Smích podtrhuje a chtěl by napravit vše ztuhlé, hotové, mechanické, vše, co je opakem pružného, měnlivého, živého, svobodně tvořivého. V tomto smyslu představuje společenské gesto, činitele, který kárá, pokořuje a zahanbuje jedince, jenž je z důvodu své výstřednosti neschopný pružně se přizpůsobit sociálnímu životu. Tím, že ztrapňuje společenské krajnosti, smích ozdravuje běh společnosti, přispívá k jejímu zdárnému rozvoji. To usvědčuje z omylu běžné mínění, že smích je cosi laskavého, dobrovrdečného, zkrátka dobrého. Jde tedy o chybné směřování smíchu a úsměvu. Smích prospívá, léčí právě proto, že je chladně rozumový, bezcitný, ba zlý.

Komedie jako umělecký žánr se zabývá komickým. Bergson ji definuje jako umění typického. Je to jediný žánr, který se vědomě zaměřuje na obecné a ostře se tak odlišuje od umění ostatního.

Umění podle Bergsona pochází z bytostné potřeby korigovat náš základní, každodenní prakticko-utility postoj ke skutečnosti, jemuž jde jen o to zmocnit se věci a zužitkovat je. V tomto postoji vidíme věci vždy zprostředkovaně a schematicky. Jelikož je vnímáme clonou užitečnosti, vidíme na nich jen to, co nám tak či onak prospívá. Věci se nám zkrátka ukazují jako abstraktní schémata, a tedy torza.

Kdybychom mohli věci vidět přímo, bezprostředně, nebylo by umění zapotřebí, říká Bergson. Umění je dar intuitivně nazírat věci nezištně a přímo, takže se nám ukazují takové, jaké opravdu jsou, totiž jako živé, v jistém smyslu duchovní jedinečnosti. Moc umění je však ještě větší, dovoluje, abychom se zbavili vlastní mechanické strnulosti a objevili své autentické, svobodné bytí.

Předmětem umění – malířství, sochařství, hudby, poezie i tragédie – je vždy jednotlivé. Malíř např. zachycuje na plátně to, co viděl na určitém místě, v určitý čas, barvami, které už nikdy více neuvidíme. Dramatik ukazuje, jak se rozvíjí duše, živé tkanivo citů, událostí, zkrátka to, co se stalo jen jednou – víckrát ne. Vidíme, že Bergson zde vystupuje jako ostrý odpůrce tradiční estetiky, která zdůrazňuje typické. S komedií je to však podle Bergsona zcela jiné, jako by vůbec nepatřila do velké

rodiny umění. Pro ni je charakteristické zaměření na typické, obecné, opakující se. Vykresluje vždy obecné charaktery, s nimiž se setkáváme znovu a znovu. Hrdinové Molièrových komedií, například Harpagon či Tartuffe, nejsou individuální osoby, ale ztělesněné typy. Autor komedie si počíná jako přírodovědec studující rostlinné druhy.

✖ Z toho plyne, že komedii a tragédii nelze řadit k sobě, jak je zvykem. Mezi nimi je přímo propastný rozdíl. Komedie, jak jsme již uvedli, se zabývá obecným, opakujícím se, tedy mechanickým, automatickým. Tragédie však zachycuje jedinečné a prchavé. Tragický hrdina nikdy není typ, je to autentická individualita, osoba, jak to dokazují postavy Racinových či Corneillových her.

S tím souvisí ještě další významný rozdíl mezi těmito žánry. Komedie vždy pozoruje z vnějšku, autor v ní nikdy nepopisuje sebe sama, ale druhé. Naopak tragédie spočívá na autorově sebezpozorování, básník se hrouží do sebe a zachycuje vlastní duši v jejích složitých záchvěvech. Duše se ostatně dá plně pochopit jen z vnitřku. Macbeth, Othello, Hamlet, král Lear, to jsou výrazy různých vrstev, stránek a možností vlastní Shakespearovy duše. V těchto tragických postavách básník objevuje, jakoby rozvíjí a dotváří sebe sama.

Člověk ovšem potřebuje jak komedii, tak i ostatní umělecké žánry. Komedie vyvolává zdravý smích, napravující společenské neduhy, zatímco tragédie a ostatní individualizující žánry přispívají k ztížení, zduchovnění, osvobození našeho života.

L. M.

Předmluva k 23. vydání

Tato kniha obsahuje tři články na téma *Smích* (či spíše na téma *smích vyvolaný speciálně komičnem*), které jsme už uveřejnili v *Revue de Paris*. Když jsme je spojili v jeden svazek, položili jsme si otázku, zda máme pečlivě prozkoumat myšlenky našich předchůdců a podrobit jejich teorie smíchu důkladné kritice. Zdálo se nám, že by se náš výklad nesmírně zkomplikoval a vznikl by neúměrně rozsáhlý svazek vzhledem k důležitosti daného tématu. Hlavní definice komična jsme však probrali explicitně i implicitně, třebaže zkráceně – mimochodem – na jednotlivých případech, jež nám některé z nich připomenou. Omezili jsme se tedy na publikování těchto článků. Připojili jsme však také seznam hlavních prací o komičnu, uveřejněných za posledních třicet let.

Později se objevily další práce. Seznam, který jsme uvedli, by se prodloužil. Knihu samotnou jsme však ponechali beze změny. Jistě ne proto, že by zmíněné nové studie nepřispěly k objasnění otázky smíchu. Naše metoda, spočívající v určení postupů vytváření komiky, se však odlišuje od metody obecně sledované – snaží se vyjádřit komické účinky velmi širokou a prostou formulí. Tyto dvě metody se vzájemně nevylučují. Výsledky druhé metody v ničem nenarušují výsledky metody první, přičemž podle našeho názoru je právě jen tato metoda vědecky přesná a přísná. Na tuto skutečnost upozornujeme čtenáře v dodatku, který jsme připojili k předkládanému vydání.

Paříž, únor 1924

H. B.

BIBLIOGRAFIE

Hecker, *Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen*, 1873.

Dumont, *Théorie scientifique de la sensibilité*, 1875, s. 202 an.

Dumont, *Les causes du rire*, 1862.

Courdaveaux, *Études sur le comique*, 1875.

Philbert, *Le rire*, 1883.

Bain, A., *Les émotions et la volonté*, fr. překlad, 1885, s. 249 an.

Kraepelin, *Zur Psychologie des Komischen* (*Philos. Studien*, sv. II, 1885).

Spencer, *Essais*, fr. překlad, 1891, sv. I, s. 295 an.: *Physiologie du rire*.

Penjon, *Le rire et la liberté* (*Revue philosophique*, 1893, d. II).

Mélinand, *Pourquoi rit-on?* (*Revue des Deux-Mondes*, únor 1895).

Ribot, *La psychologie des sentiments*, 1896, s. 342 an.

Lacombe, *Du comique et du spirituel* (*Revue de métaphysique et de morale*, 1897).

Stanley Hall and A. Allin, *The psychology of laughing, tickling and the comic* (*American Journal of Psychology*, sv. IX, 1897).

Meredith, *An essay on Comedy*, 1897.

Lipps, *Komik und Humor*, 1898. Srv. od téhož autora: *Psychologie der Komik* (*Philosophische Monatshefte*, sv. XXIV, XXV).

Heymans, *Zur Psychologie der Komik* (*Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane*, sv. XX, 1899).

Ueberhorst, *Das Komische*, 1899.

Dugas, *Psychologie du rire*, 1902.

Sully, James, *An essay on laughter*, 1902.

Martin (L.-J.), *Psychology of Aesthetics: The comic* (*American Journal of Psychology*, 1905, sv. XVI, s. 35-118).

Freud, S., *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, 1905, 2. vyd. 1912.

Cazamian, *Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour* (*Revue germanique*, 1906, s. 601-634).

Gaultier, *Le rire et la caricature*, 1906.

Kline, *The psychology of humor* (*American Journal of Psychology*, sv. XVIII, 1907, s. 421-441).

Baldensperger, *Les définitions de l'humour* (*Études d'histoire littéraire*, 1907, sv. I).

Bawden, *The Comic as illustrating the summation-irradiation theory of pleasure-pain* (*Psychological Review*, 1910, sv. XVII, 1910, s. 411-427).

Kallen, *The aesthetic principle in comedy* (*American Journal of Psychology*, sv. XXII, 1911, s. 137-157).

Hollingworth, *Judgments of the Comic* (*Psychological Review*, sv. XVIII, 1911, s. 132-156).

Delage, *Sur la nature du comique* (*Revue du Mois*, 1919, sv. XX, s. 337-354).

Bergson, *A propos de la „nature du comique“*. Odpověď na předchozí článek (*Revue du Mois*, 1919, sv. XX, s. 514-517). Uveřejněné částečně v dodatku tohoto vydání.

Eastman, *The sense of humor*, 1921.

KAPITOLA PRVNÍ

*O komičnu obecně – Komično forem a komično pohybů –
Expanzivní síla komična*

Co znamená smích? Co je podstatou směšného? Co má společného grimasa šaška, slovní hříčka ve vaudevillu, výstup ve vtipné komedii? Jakou směsicí nám dá vždy stejná esence, z níž může tolik různých produktů odvodit svou nediskrétní vůni nebo delikátní parfém? Největší myslitelé od Aristotela se zabývali tímto problémem, ten však vždy unikl jejich úsilí, uklouzl, ale opět se objevil a znovu se stal předmětem jejich filosofické spekulace.

Omluvou pro nás, že se nanovo pouštíme do nadneseného problému, je to, že nehodláme vymezit komickou obrazotvornost jakousi definicí. Vidíme v ní především něco živoucího. Ačkoli jde o záležitost lehkou, pojednáme o ní se vši vážností, jakou si zasluhuje život. Omezíme se na sledování jejího růstu a rozvíjení. Od tvaru ke tvaru nepatrnými stupínky budeme mít na očích velmi jedinečné proměny. Nepohrdneme ničím z toho, co uvidíme. A budeme-li dále udržovat toto spojení, získáme něco příznivějšího, než je teoretická definice – totiž praktické a důvěrné poznání, jakým je poznání zrozené z dlouhého přátelství. A možná také zjistíme, že jsme mimovolně získali užitečné poučení. Svým způsobem je až do těch největších krajností rozumné, ve svém bláznovství metodické, jistě blouznivé, ale vyvolává v nás vize, které celá společnost okamžitě přijímá a chápe. Jak by nás tedy komická obrazotvornost nemohla poučit o tom, jak pracuje lidská představivost a zvláště představivost společenská, kolektivní, lidová? Vyšla ze skutečného života a je spojená s uměním – jak by se potom neměla vyslovit o umění a o životě?

Hodláme zde nejprve uvést tři poznatky, jež považujeme za základní. Nedotýkají se však ani tak komična jako takového, ale spíše místa, kde je třeba ho hledat.

I

Zde je tedy první bod, na který chceme upozornit. Komično neexistuje mimo oblast lidské sféry. Krajina může být krásná, půvabná, jedinečná, bezvýznamná nebo ošklivá, ale nikdy nebude směšná. Smějeme se zvířeti, protože nás nejednou překvapilo lidským chováním či výrazem. Zasmějeme se klobouku, přitom se však nesmějeme kousku kůže nebo plsti, ale tvaru, který mu dal člověk. Byl to lidský rozmar, jenž dal klobouku tvar. Jak je možné, že tak důležitý fakt ve své jednoduchosti neupoutal pozornost filosofů? Někteří definovali člověka jako „živočicha, který se umí smát“. Stejně tak bychom ho mohli definovat jako živočicha, jenž vzbuzuje smích, neboť pokud se to stane nějakému jinému živočichu či neživé věci, je to proto, že se podobá člověku, že mu člověk vtiskl své znamení nebo je použil.

Upozorníme nyní na další symptom neméně hodný naší pozornosti, totiž na necitlivost, která obyčejně smích provází. Zdá se, že komično může vzniknout jen za podmínky, že dopadne na povrch duše klidné a harmonické. Jeho přirozeným prostředím je lhostejnost. Největším nepřitelem smíchu je cit. Nechci říci, že se například nemůžeme smát osobě, jež v nás vzbuzuje soucit či náklonnost: několik okamžiků však musíme na tuto náklonnost zapomenout, umlčet svůj soucit. Ve společnosti čistě rozumových bytostí už pravděpodobně nelze plakat, ještě se však lze smát. Zato duše neměnně citlivé, sladěné s hlasem života, nebo takové, u nichž každá událost citově doznívá, by smích neznaly, respektive nechápaly. Pokuste se na okamžik zajímat se o to, co se říká a dělá, konejte v duchu s těmi, kdo konají, mějte soucit s těmi, kdo cítí, a nechte své sympatie naplno rozvinout: jako pod úderem kouzelného proutku uvidíte, že nejméně významné předměty se staly významnými a všechny věci získaly přísné zabarvení. Nyní se odpoutejte a účastněte se života jako lhostejný divák: mnoho tragédií se změní v komedii. Stačí, abychom si zacpali uši a neslyšeli hudbu, a okamžitě se nám tanečníci v sále zdají směšní. Kolik lidských činností by obstálo před takovou zkouškou? A nezměnilo by se mnoho z nich najednou z vážných na směšné, kdybychom je izolovali od hudby citu, který je provází?

Komično tedy nakonec v zájmu plného uplatnění svého účinku vyžaduje něco jako momentální necitlivost srdce. Obrací se k čirému rozumu.

Tento rozum ovšem musí zůstat ve spojení s rozumy jiných. A to je třetí fakt, na nějž bychom rádi obrátili pozornost. Komično bychom nemohli vychutnat, kdybychom se cítili osamělí. Zdá se, že smích potřebuje ozvěnu. Poslouchejte dobře: není to zvuk artikulovaný, zřetelný, ukončený; je to něco, co se prodlužuje postupným odrážením, něco, co začíná hřměním jako rachot hromu na horách. Může se šířit uvnitř jakkoli velkého kruhu, vždy je to však kruh uzavřený. Náš smích je vždy smíchem nějaké skupiny. Možná jste v železničním vagonu či v hostinci slyšeli, jak si lidé vyprávějí historky, které se jim zdály tak směšné, že se od srdce smáli. Kdybyste byli v jejich společnosti, smáli byste se s nimi. Ale protože jste v jejich společnosti nebyli, do smíchu vám nebylo. Jeden muž, kterého se ptali, proč při kázání nepláče, když všichni ostatní roní slzy, odpověděl: „Já nejsem z jejich farnosti.“ To, co si zmíněný muž myslel o slzách, by bylo stejně pravdivé o smíchu. Smích, i když ho považujeme za upřímný, v sobě ukrývá tajné srozumění, řekl bych přímo spoluúčastenství s ostatními smějícími se, ať už skutečnými či pomyslnými. Kolikrát už bylo řečeno, že smích diváků v divadle je tím mohutnější, čím více je sál zaplněn? Kolikrát se na druhé straně upozorňovalo na to, že mnoho komických efektů nelze přeložit z jednoho jazyka do druhého, že se vztahují pouze k mravům a myšlení té které společnosti? Právě proto, že jsme nepochopili význam těchto dvou faktorů, viděli jsme v komičnu jednoduchou zvláštnost, v níž se baví duch, a v samotném smíchu podivný izolovaný jev bez vztahu k ostatní lidské činnosti. Zde je původ definic, podle nichž je komično abstraktní, rozumem odpozorovaný vztah myšlenek, „intelektuální kontrast“, „pocit absurdity“ atd. I kdyby tyto definice skutečně zahrnovaly všechny formy komična, nevysvětlovaly by ani v nejmenším, proč nás komično nutí se smát. Odkud se bere ten zvláštní logický vztah, který se najednou objeví, stahuje a roztahuje nám svaly, cloumá s námi, zatímco ostatní nechávají naše tělo lhostejným? Takto na problém nepůjdeme. Chceme-li pochopit smích, musíme ho umístit do jeho přirozeného prostředí, jímž je společnost – musíme mu vymezit užitečnou funkci, funkci společenskou. Toto nechtě je určující myšlenkou celého našeho zkoumání. Smích musí odpovídat určitým potřebám života ve společnosti, musí mít společenský význam.

Vyznačme si jasně bod, kde se všechna naše předchozí pozorování protínají. Zdá se, že komično vzniká tam, kde skupina lidí upře po-



1) lidská sféra
2) necitlivost + antisociální +
3) společnost

zornost na jednoho z nich, umlčí cit a nechá působit jen rozum. Co je tím zvláštním bodem, na nějž se má upřít pozornost? Cím se zde bude zabývat rozum? Odpovědět na tyto otázky znamená dostat se k podstatě problému. Je však třeba uvést několik nezbytných příkladů.

II

1) Muž běžící po ulici zakopne a upadne; kolemjdoucí se smějí. Myslím, že by se nesmáli, kdyby ho jen tak najednou napadlo sednout si na zem. Smějí se tomu, že si sedl nedobrovolně. Nesmějí se tedy náhle změně polohy, smějí se nedobrovolnosti této změny, nešikovnosti. Možná se mu do cesty připltěl kámen. Měl zpomalit, nebo překážku obejít. Ale z nedostatku pružnosti, z roztržitosti nebo umíněnosti těla, v důsledku ztuhlosti či setrvačnosti svaly dále vykonávaly stejný pohyb, třebaže se okolnosti změnily. Proto muž upadl a právě tomu se kolemjdoucí smáli.

2) Vezměme si nyní osobu, která s matematickou přesností vykonává své drobné práce. Jenže nějaký zlomyslný vtípálek předměty kolem ní pozměnil. Naše osoba namočí pero do kalamáře a vytáhne bláto, chce se posadit na pevnou židli a upadne na podlahu – vyvíjí tedy při stejné rychlosti protismyslnou a zbytečnou činnost. Zvyk jí vtiskl určitý rozběh. Měla by pohyb zastavit nebo změnit. Ona však mechanicky pokračuje přímým směrem. Oběť domácího žertu se tak dostala do stejné situace jako běžec, který upadl. Je komická ze stejného důvodu. V obou případech je směšná mechanická tuhost, kde by měla být pozorná ohebnost a živá pružnost. Rozdíl mezi těmito případy je ten, že první vznikl sám, druhý byl způsoben uměle. Kolemjdoucí byl jenom pozorující divák; zlomyslný vtípálek udělal pokus.

X Nicméně v obou případech působila vnější okolnost. Komično je tedy náhodné; zůstává takřkajíc na povrchu osoby. Jak pronikne dovnitř? Bude třeba, aby mechanickou ztuhlost nemohla odhalit překážka, umístěná před ní shodou okolností nebo zlomyslností člověka. Bude muset sama ze své podstaty, přirozenou činností vytvořit novou příležitost, jak se projevit navenek. Představme si ducha zaujatého tím, co právě udělal, ne tím, co právě dělá, jako když se melodie opožďuje za doprovodnou hudbou. Představme si určitou vrozenou nepružnost smyslů a rozumu, jež nám umožňuje vidět, co už není, slyšet, co už nezní, říci, co se nehodí, a nakonec přizpůsobit se minulé a pomyslné situaci, abychom si vytvořili skutečnou realitu. Komično bude tentokrát

v osobě samé: ona sama mu dává vše – formu, příčinu i okolnost. Je / snad s podivem, že roztržitý člověk (to je totiž osoba, kterou jsme právě popsali) přitahuje obecně zájem a vtip autorů komických děl? Když se La Bruyère cestou setkal s takovouto podobou, analyzoval ji a pochopil, že právě ona mu dává recept na výrobu komických účinků ve velkém. Zneužil toho. Popis Ménelqua je nejdelsí a nejpodrobnější, znovu se k němu vrací, zdůrazňuje ho, rozvádí do šířky více, než je třeba. Lehkost námětu ho zaujala. Roztržitost ve skutečnosti možná není samotným zdrojem komična, jistě však představuje určitý proud faktů a myšlenek, jež ze zdroje přímo vycházejí. Jsme na jednom z přirozených svahů smíchu.

Účinek roztržitosti se však dá sám o sobě zvyšovat. Existuje obecný zákon, jehož první aplikaci jsme právě ukázali a který vyjádříme následovně: pokud lze určitý komický účinek odvodit z téže určité příčiny, bude se nám účinek jevit tím komičtější, čím přirozenější bude příčina. Smějeme se už roztržitosti, předkládané nám jako holý fakt. Směšněji se nám však bude jevit, uvidíme-li ji vzniknout a růst přímo před našima očima, budeme-li znát její původ a rekonstruovat její příběh. Předpokládejme tedy – abychom uvedli přesný příklad –, že jistá osoba ráda čte milostné a rytířské romány. Je přitahována a fascinována jejich hrdiny, kteří postupně upoutávají její myšlení a vůli. Chodí potom mezi námi jako náměsíčná. Její činy jsou roztržité, její roztržitost má ale známou a pozitivní příčinu. Není to prostě pouze duševní nepřítomnost; vysvětluje se přítomností osoby v určitém prostředí, třeba i vymyšleném. Pád je bezpochyby vždycky pádem. Něco jiného však je spadnout do studny z důvodu duševní nepřítomnosti a něco jiného spadnout tam proto, že jste se dívali na hvězdy. A právě hvězdy Don Quijote s obdivem pozoroval. Jakou hloubku má komično romantické a komično přeludů! A když se vrátíme k myšlence roztržitosti, která bude sloužit jako mezičlánek, uvidíme, že toto hluboké komično je spojeno s komičnem nejpoprchnějším. Ano, ti, kdo podléhají přeludům, tito exaltovaní, tak zvláště rozumní blázni, v nás budí smích, jenž v nás rozezvučí všechny struny a uvede do chodu vnitřní mechanismus stejně jako oběť domácího šprýmu nebo chodec, který upadl na ulici. Jsou stejní jako padající běžci nebo naivkové, kteří se nechali oklamat – jsou to idealističtí běžci, kteří klopýtli o skutečnost, snílci, na něž zlomyslně číhá život. Ale jsou to roztržití zvláště velkého formátu, převyšující jiné, neboť jejich roztržitost je systematická, uspořádaná kolem jediné centrální myšlenky – jejich nehody spolu také souvisí, neúprosnou logikou, pro-

střednictvím níž skutečnost koriguje sen. Jsou to lidé vyvolávající kolem sebe souvislou řadou účinků stále rostoucí smích.

Postupme nyní o krok dále. Je strnulost fixní myšlenky ducha tím, čím je pro charakter neřest? Špatný návyk povahy, řeč vůle často s sebou přinášejí pokřivenost duše. Není pochyb o tom, že duše zapustí hluboké kořeny v neřesti, přenáší na ni svou oplodňující sílu, uchvátí ji, oživí ji v pohyblivém kruhu převtělení. To jsou neřesti tragické. Neřest, jež nás dělá komickými, nám naopak dodává zvenku hotový rámec a my do něho vstupujeme. Vnutí nám svoji strnulost a za to od nás převezme naši pružnost. Nečiníme ji složitější: naopak ona nás zjednodušuje. Zdá se, že právě v tom spočívá – jak se pokusíme podrobně ukázat v poslední části naší studie – základní rozdíl mezi komedií a dramatem. – Drama, i když nám vykresluje vášně a neřesti známých jmen, je tak dokonale vtěluje do postav, že jejich jména zapomeneme, že jejich obecné charaktery vyblednou, že nemyslíme vůbec na ně, ale na osobu, jež je absorbuje. Z toho důvodu sotva může být názvem dramatu něco jiného než vlastní jméno. Naopak mnoho komedií je nadepsáno jménem obecným: *Lakomec*, *Hráč* atd. Kdybych na vás chtěl, abyste si představili hru, jejíž jméno by mohlo být například *Žárlivec*, patrně by vás napadlo jméno *Sganarelle* nebo *George Dandin*, ne však *Othello*. *Žárlivec* může být jen název komedie. I když se komická neřest co nejintimněji ztotožňuje s postavami, ponechává si svoji nezávislost a jednoduhost; zůstává ústřední postavou, neviditelnou, ale přítomnou, postavou, na niž se na jevišti zavěsí osoby z masa a kostí, přičemž ona se někdy baví tím, že je strhává svou vlastní vahou a kutálí se s nimi po svahu dolů. Častěji jich ale používá jako nástrojů nebo je obratně posunuje jako loutky. Podíváte-li se blíže, uvidíte, že umění básníka veseloher nám dává lépe poznat neřest, uvádí nás, diváky, do svého vnitřního života natolik, že od něho sami převezmeme drátky loutky, s níž se hraje. Nyní s ní hrajeme my a z této hry vychází část našeho potěšení. I zde v nás smích vzbuzuje jakýsi druh automatismu. A je to opět automatismus velmi blízký prosté roztržitosti. Chcete-li se přesvědčit, stačí si všimnout, že komická postava je obvykle komická přesně do té míry, pokud sama o sobě neví. Komično je *mimovolně*. Stává se neviditelné sobě samému a viditelné všem ostatním, jako by obráceně použilo Gygův prsten. Postava tragédie nemění nic na svém chování, protože ví, jak ji posuzujeme – při plném vědomí setrvává na tom, čím je, i když přesně cítí, jakou hrůzu v nás vzbuzuje. Pokud se však směšná chyba cítí směšnou, snaží se změnit alespoň navenek.

Netvrdím, že by se Harpagon změnil, kdyby viděl, že se smějeme jeho lakotě, ale určitě by ji ukazoval méně či jinak. Řekněme nyní, že smích v určitém smyslu „tříbí mravy“. Působí tak, že se najednou snažíme vypadat takoví, jací bychom měli být a jakými bezpochyby někdy skutečně budeme.

V tomto okamžiku je zbytečné pokračovat v této analýze. Od klopýtnuvšího běžce k oklamnému naivkovi, od mystifikace k roztržitosti, od roztržitosti k exaltaci, od exaltace k různým deformacím vůle a charakteru jsme sledovali, jak se komično stále hlouběji usazuje v postavě, v jejich nejsubtilnějších projevech. Vidíme to, co jsme viděli i v jeho nejhrubších formách, totiž účinek automatismu a tuhosti. Nyní si už můžeme udělat první obrázek – pravda, jen z dálky, ještě nejasný a neurčitý – obrázek o směšné stránce lidské povahy a o obvyklé funkci smíchu.

Život i společnost vyžaduje od každého z nás stálou, bdělou pozornost, která rozlišuje obrysy dané situace, jakož i určitou pružnost těla a ducha, jež nám umožňuje přizpůsobit se situaci. *Napětí a pružnost* jsou dvě vzájemně se doplňující síly, o něž v životě jde. Chybí tělu? – Jsou tu různé nehody, neduhy, nemoc. A duchu? Tady vystupují všechny stupně duševní chudoby, různé varianty šílenství. A konečně charakteru? Zde jejich nedostatek znamená hlubokou nepřizpůsobivost společenskému životu, zdroje ubohosti, někdy i příležitost k zločinu. Odstraníme-li tyto nedostatky z vážného života (a ony mají tendenci odstranit se samy v průběhu čehosi, co nazýváme bojem o život), může postava žít, žít ve společnosti s jinými. Společnost však vyžaduje ještě něco jiného. Nestačí jí jen žít, chce žít dobře. A teď se musí obávat, že se každý z nás spokojí s tím, že bude věnovat pozornost pouze tomu, co je nezbytné k životu, a zbytek přenechá automatismu zaběhnutých návyků. Musí se obávat i toho, že její členové se místo usilování o co nejjemnější rovnováhu vůlí, aby stále přesněji zapadaly jedna do druhé, spokojí jen s respektováním základních podmínek této rovnováhy. Nestačí vytvořená shoda mezi lidmi, je zapotřebí stálého úsilí, vzájemné přizpůsobivosti. Každá tuhost charakteru, ducha a dokonce i těla bude společnosti podezřelá, neboť je možnou známkou usínající činnosti, činnosti, jež se izoluje a má tendenci vzdalovat se od společného středu, kolem něhož se společnost otáčí, a je tedy konečně známkou odstředivosti. Společnost zde nemůže zasáhnout materiální represí, jelikož není materiálně uzpůsobená. Tyto známky v ní vyvolávají něco, co ji zneklidňuje pouze jako příznak – stěží jako hrozba, nanejvýš coby ges-

TUHOTA, NEPRUVĚDNOST TĚLA?
uvybn → komicko

to. Odpoví tedy pouhým gestem. Smích je asi podobného druhu – forma společenského gesta. Obavou, která ji inspiruje, potlačuje krajnosti, udržuje bdělost a distanci od spojení s odpovídajícími podřadnými činy, jež by se mohly izolovat či uspávat, nakonec zpružňuje zbytek mechanické tuhosti společenského těla. Smích nevzniká z čisté estetiky, třebaže sleduje (neuvědoměle a v některých případech i imorálně) užitečný cíl všeobecného zdokonalení. Něco z estetiky však v sobě má, neboť komično se rodí přesně v okamžiku, kdy společnost či osoba, zbavené starosti o své zachování, začnou vůči sobě jednat jako vůči uměleckým dílům. Zkrátka, opišeme-li kruh kolem činů a sklonů, které kompromitují život jedince nebo společnosti, kolem činů, jež se svými přirozenými důsledky trestají samy, zůstane mimo toto území emocí a boje, v neutrální zóně, kde člověk člověku hraje divadlo, určitá tuhost těla, ducha a charakteru, kterou by společnost ještě chtěla eliminovat, aby u svých členů dosáhla největší pružnosti a nejvyšší možné společenskosti. Tato tuhost je komická a smích je trestem za ni.

Střezme se však vyžadovat na této jednoduché formuli okamžité vysvětlení všech komických jevů. Bezpochyby vyhovuje elementárním, teoretickým, dokonalým případům, ale komično je jen smíšeninou všeho. My však chceme z přednesené formule vytvořit *leitmotiv*, jenž bude doprovázet všechna naše vysvětlení. Podržíme ho v mysli, aniž bychom ho příliš rozváděli, podobně jako dobrý šermíř musí mít na paměti jednotlivé pohyby, jimž se naučil v lekcích, zatímco jeho tělo nepřestává útočit. Nyní se pokusíme najít souvislost komických forem – uchopíme nitku, jež nás povede od šprýmovných kousků klauna až k nejrafinovanějším trikům komedie a budeme ji sledovat různými, často nepředvídanými oklikami, čas od času se zastavíme, rozhlédneme kolem sebe, až nakonec vystoupíme – bude-li to možné – až k bodu, kde je nitka zavěšena. A jelikož komično balancuje mezi životem a uměním, pak se nám možná ukáže vztah umění a života.

III

Začněme nejjednodušším. Co je to komický vzhled? Odkud se bere směšný výraz tváře? A co zde rozlišuje komické od ošklivého? Na takto položenou otázku existuje libovolná odpověď. Ačkoli se zdá jednoduchá, je na přímočarou odpověď příliš subtilní. Měli bychom začít definicí ošklivosti a potom hledat, co k ní komično přidává. Ošklivost

ošklost ⇒ směšné!

totíž nelze definovat o nic snadněji než krásu. Pomůžeme si však malou lží, jež nám často poslouží. Zdůrazníme problém tak, aby se účinek zvětšil natolik, že se příčina stane viditelnou. Ošklivost tedy zvětšíme, přivedeme ji až k ohyzdnosti a uvidíme, jak se od ohyzdného dostaneme k směšnému.

Nelze popřít, že některé druhy ohyzdnosti mají smutnou převahu nad jinými a ty zas v určitých případech vyvolávají smích. Není třeba jít do podrobností. Požádejme jen čtenáře, aby šmahem převzal všechny typy ohyzdnosti a rozdělil je na dvě skupiny. Na jedné straně by byly ty, které příroda směřuje ke směšnému, na druhé pak ty, jež stojí zcela mimo. Věříme, že to povede k následujícímu zákonu: komickou se může stát každá ohyzdnost, kterou dokáže napodobit dobře rostlý člověk.

Nebude to potom tak, že hrbáč bude dělat dojem člověka, jenž o sebe nedbá? Má nepěkně nahrbená záda a působením materiální tvrdostí, ztuhlosti, setrvává ve svém návyku. Snažte se hledět jen vlastníma očima. Nepřemýšlejte a nerozumujte. Smažte všechno, co víte; hledejte naivní, bezprostřední a prvotní dojem. Nabudete jistě dojmů podobného. Uvidíte před sebou člověka, jenž ztuhl v určité tělesné poloze a – pokud to tak lze říci – udělal ze svého těla grimasu.

Vraťme se nyní k bodu, který jsme chtěli objasnit. Zjemníme-li směšnou ohyzdnost, získáme komickou ošklivost. Směšný výraz tváře bude tedy ten, který nám připomíná něco ztuhlého, strnulého, takříkajíc v obvyklém pohyblivém vzhledu. Uvidíme tam jakýsi ustálený zlozvyk, nehybný úšklebek. Můžeme snad říci, že všechny výrazy tváře získané návykem, a to i tváře půvabné a krásné, v nás jednou provždy vzbuzují dojem návyku? V tom je velký rozdíl. Mluvíme-li o kráse nebo dokonce o výrazné ošklivosti, říkáme-li, že tvář má výraz, jde zřejmě o výraz stálý, my však v něm tušíme pohyblivost. Uchovává ve své nehybnosti jakousi nerozhodnost, kde se odrážejí všechny možné jemné odstíny duševního stavu, jež vyjadřuje: některá zamlžená jarní rána v sobě obsahují přísliby teplého dne. Komický výraz tváře však neslibuje nic víc než to, co dává. Je to jediný a definitivní úšklebek. Říká se, že celý morální život osoby vyústil do tohoto systému. Proto je tvář tím komičtější, čím více nám vnucuje představu jednoduchého, mechanického děje, který nakonec osobnost vždy pohltí. Jsou tváře, jež – zdá se – mají neustále plačtivý výraz, jiné jakoby věčně foukaly do nějaké pomyslné trumpety. Ty jsou ze všech tváří nejkomičtější. Zde se znovu potvrzuje zákon, že účinek je tím komičtější, čím přirozeněji lze vysvětlit příčinu. Automatismus, ztuhlost, špatný návyk a jeho uchování – právě to nás

nutí smát se. Tento účinek ještě nabývá na intenzitě, když zmíněné charakteristické rysy spojíme s hlubokou příčinou, se *základní roztržitostí* postavy, jako by se duše nechala fascinovat, hypnotizovat hmotnou podstatou děje.

Tedy pochopíme *komično karikatury*. Ať bude vzhled jakkoli pravidelný, jeho rysy jakkoli harmonické, jeho pohyby jakkoli plynulé, nikdy nedosáhne absolutně dokonalého vyvážení. Vždycky postřehneme náznak pokřivení či možné grimasy, nakonec i oblíbené deformace, místa, kde se příroda nejvíce křiví. Umění karikaturisty spočívá v zachycení tohoto sotva postřehnutelného pohybu a tím, že ho zvětší, učiní ho viditelným pro druhé. Jeho modely mají stejné grimasy, jaké by měly ve skutečnosti, kdyby je dotáhly do konce. Pod povrchovou harmonií formy karikaturista vytuší hlubokou revoltu hmoty. Kreslí disproporce a deformace, jež mohly existovat díky chvilkovému rozmaru přírody, ale neuspěly, protože byly potlačeny lepší silou. Jeho poněkud dáblské umění probudilo dábla, kterého přemohl anděl. Není pochyb o tom, že je to umění, jež přehání – tudíž je definováno jako to, co si vytklo za cíl přehánění. Proto se karikatury více podobají než portréty – karikatury, kde je přehánění sotva postřehnutelné, nebo naopak karikatury, kde je možno přehánět do krajnosti bez nepravděpodobného efektu. Aby bylo přehánění komické, nesmí se jevit jako cíl, ale jako jednoduchý prostředek umožňující kreslíři předvést nám pokřiveniny, jež mají svůj původ v přírodě. Toto pokřivení je důležité a zajímavé. Proto je třeba jít ho hledat mezi prvky vzhledu, neschopné pohybu, v křivce nosu nebo ve tvaru ucha. Karikaturista, který pozmění křivku nosu, ale zachová v ní jeho podobu – např. ho prodlouží směrem naznačeným přírodou, vytvoří skutečnou grimasu nosu: nyní se i nám bude zdát, že nos potřeboval prodloužit, aby vznikla grimasa. V tomto smyslu můžeme říci, že příroda sama je úspěšným karikaturistou. Zdá se, že pohybem, kterým vykrojila ústa, zmenšila bradu, nafoukla tváře, uspěla ve vytvoření dokonalé grimasy a přelstila zmírňující bdělost rozumnější síly. Smějeme se tedy tváři, která je, dá-li se to tak říci, svou vlastní karikaturou.

Shrňme – ať si rozum vytváří jakýkoli názor, naše představivost má svou pevnou filosofii: v každém lidském tvaru vidí úsilí duše ztvárňující hmotu, duše nekonečně pružné, věčně pohyblivé, unikající tíži, protože ji nepřitahuje země. Ze své okřídlené lehkosti duše přenáší něco na tělo, které oživuje: nehmotnost, jež tak proniká do hmoty, je právě tím, co nazýváme půvabem. Hmota však vzdoruje a klade odpor. Přitahuje ne-

hmotnost k sobě, ráda by ji obrátila ve svou vlastní nehybnost a zdegenerovala ji na automatismus podřízený vždy vyššímu principu. Chtěla by fixovat různé pohyby těla do stupidně staženého návyku, nechala by ztuhnout všechny pohyblivé výrazy vzhledu do trvalé grimasy a vnutila by pak celé postavě takový postoj, že by se nám jevila jako by byla ponořena a pohlčena hmotností nějaké materiální činnosti místo toho, aby se obnovovala stykem s živoucím ideálem. Tam, kde hmota z vnějšku otupí život duše tím, že ochromí její pohyb a zadržuje tak její půvab, vyvolává komický účinek těla. Kdybychom zde chtěli definovat *komično* vzhledem k jeho opaku, museli bychom ho považovat za opak půvabu ještě více než krásu. Je to spíše ztuhlost než ošklivost.

IV

Přejdeme nyní od *komiky tvarů* ke *komice gest a pohybů*. Vyjádřeme nyní zákon, který, jak se zdá, řídí fakta tohoto druhu. Vyvodíme ho bez obtíží z úvah, jež jsme četli.

Držení, gesta a pohyby lidského těla jsou směšné do té přesné míry, v jaké nám připomínají jednoduchý mechanismus.

Nebudeme sledovat podrobně tento zákon v jeho bezprostředním využití. Toho existuje nepřeberné množství. Abychom si ho přímo ověřili, postačí nám blíže prozkoumat dílo kreslířů komických děl, přičemž necháme stranou karikaturu, které jsme věnovali zvláštní výklad, a také tu část komiky, jež není součástí kresby samé. Pokud se zde nemýlíme, komika kresby je často komika vypůjčená, o čemž svědčí literatura. Chceme říci, že kreslířem musí být i satirický autor, dokonce autor vaudevillů – satíře či komediálního výstupu ve vaudevillu se pak smějeme stejně. Jestliže se však budeme zabývat kresbou s pevným úmyslem nevidět v ní jen kresbu, uvěříme, že kresba obecně je komická úměrně své čistotě a diskrétnosti, s níž nám umožňuje v člověku vidět loutku. Je třeba, aby tento podnět byl čistý, abychom viděli jasně jako přes průhlednou stěnu rozložitelný mechanismus uvnitř postavy. Je však také třeba, aby podnět byl diskrétní a celek postavy, v níž každý její člunek ztuhl do mechanické součástky, aby krácel a vzbudil v nás dojem, že žije. Komický účinek je tím působivější, čím dokonalejší je umění kreslíře a čím přesněji obraz osoby a obraz mechanický do sebe zapadají. Originalitu kreslíře komických děl bychom pak mohli definovat jako zvláštní způsob oživení obyčejné loutky.

Ponechme však stranou bezprostřední aplikaci zásady a věnujme se dalekosáhlejším důsledkům. Představa mechanismu, který funguje uvnitř osoby, je věc pronikající do mnoha zábavných efektů. Často je to ale prchavá představa, jež se okamžitě ztrácí ve smíchu, který vyvolává. K jejímu fixování je nutná důkladná analýza a přemýšlení.

Například u řečníka gesto soupeří se slovem. Ačkoli gesto žárí na slovo, spěchá za myšlenkou a vyžaduje, aby i ono bylo tlumočeno. Připustíme-li to, musí se gesto přinutit sledovat myšlenku do podrobností v celém jejím vývoji. Myšlenka je věc, jež roste, raší, kvete, zraje od počátku až do konce svého projevu. Nikdy se nezastaví, nikdy se neopakuje. Musí se měnit každým okamžikem, neboť když se měnit přestane, přestává žít. Necht' je tedy gesto stejně živé jako ona! Necht' přijme zákon nikdy se neopakovat! Zdá se však, že se určitý, vždy stejný, pohyb paže či hlavy periodicky opakuje. Jestliže ho zpozoruji a on mi stačí uniknout, jestliže ho v určitém momentu očekávám a on se objeví, když ho očekávám, mimovolně se zasměji. Proč? Protože mám před sebou mechanismus, který funguje automaticky. Už to není život, ale automatismus promítnutý do života a napodobující život. Je to komické.

Proto také gesta, o nichž nepředpokládáme, že bychom se jim mohli smát, se stávají směšnými, když je jiná osoba napodobuje. Hledáme příliš komplikovaná vysvětlení pro příliš jednoduchý jev. Když se nad tím zamyslíme, shledáme, že naše stavy duše se mění každým okamžikem, a kdyby naše gesta věrně sledovala vnitřní pohyby, kdyby žila, jako žijeme my, pak by se neopakovala a vzdorovala by tím jakémukoli napodobení. Napodobitelnými se stáváme tehdy, přestáváme-li být sami sebou. Chci tím říci, že z našich gest lze napodobit jen ta, jež jsou mechanicky stejná, a tedy naší živoucí osobnosti cizí. Napodobit někoho znamená uvolnit část automatismu a vnést ho do postavy. Tak se podle definice stává směšným a nelze se pak divit, že napodobení vyvolává smích.

Pokud je však napodobení gest směšné už samo o sobě, bude ještě směšnější, když bez pokřivení gesta posuneme do oblasti mechanické činnosti, jako když se např. řeže dřevo, buší do kovadliny nebo se bez ustání tahá za provaz imaginárního zvonku. Ne že by podstatou komiky byla vulgárnost (i když v komice určitě je). Gesto se spíše stane mechanickým tehdy, jestliže ho použijeme na jednoduchý úkon, jako by bylo mechanické svým určením. Naznačit takovouto mechanickou interpretaci patří k oblíbeným postupům parodie. My jsme ji vyvodili *a priori*, ale šaškové ji bezpochyby intuitivně vytušili už dávno.

Pak vyřešíme i malou záhadu, kterou vyslovil Pascal v jedné pasáži „*Myšlenek*“: „Dva podobné obličejce, z nichž žádný není zvlášť směšný, mohou svou podobností vyvolávat smích.“ Podobně lze říci: „Gesta řečníka, z nichž žádné není zvlášť směšné, vyvolávají smích tím, že se opakují.“ To znamená, že skutečný život by se neměl opakovat. Tam, kde existuje opakování, úplná podobnost, tušíme chod nějakého mechanismu. Rozeberte svůj dojem ze dvou příliš si podobných obličejů: uvidíte, že budete myslet na dva výrobky z jedné formy nebo dva otisky stejného pečetiidla či dvě reprodukce ze stejného štočku, koneckonců na průmyslový způsob výroby. Toto posunutí života do oblasti mechanismu je pravá příčina smíchu.

Smích se pak stane ještě hlasitějším, když na scénu vstoupí nejen dvě postavy, jako např. u Pascala, ale více, co největší počet, a všechny se budou vzájemně podobat – stejně odcházejí a přicházejí, spolu tančí a dělají všechno možné, současně zaujmají stejné pózy, gestikulují stejným způsobem. Přesně v tomto okamžiku myslíme na loutky. Neviditelné nitky jakoby svazovaly paže k pažím, nohy k nohám, každý fyziognomický sval ke svalu analogickému: neohebnost vzájemného vztahu působí tak, že sama měkkost tvarů v našich očích tuhne a ztvrdne na mechanismus. V tom je také vtip této poněkud hrubší zábavy. Ti, kteří ji používají, pravděpodobně nečetli Pascala, ale určitě do důsledků domýšlejí myšlenku, kterou Pascalův text naznačuje. A jestliže je v druhém případě příčinou smíchu představa mechanického účinku, měla by jím být, i když subtilněji, i v případě prvním.

Budeme-li takto pokračovat dále, zjistíme, že účinky jsou stále vzdálenější a tím také závažnější než zákon, který jsme právě stanovili. Z těchto nejprchavějších představ, představ složité činnosti člověka, a ne jenom nejjednodušších gest, se snažíme vytěžit mechanické účinky. Tušíme, že obvyklé triky komedie, periodické opakování slova nebo výjevu, symetrická vzájemná výměna rolí, geometrický vývoj klamně záměny rolí a mnoho jiných triků mohou čerpat svou komickou sílu ze stejného zdroje, přičemž umění autora vaudevillů nám může prezentovat jednotlivý mechanický článek lidského konání při zachování vnějšího aspektu pravděpodobnosti, to znamená zdánlivé pružnosti života. Nepředbíhejme však výsledky, které musí metodicky doložit analytický postup.

Než půjdeme dále, odpočinme si na okamžik a rozhlédněme se kolem sebe. už na začátku této práce jsme naznačili, že by bylo iluzorní vyvozovat všechny komické účinky z jedné jednoduché formule. Formule v určitém smyslu existuje, nerozvíjí se však pravidelně. Chceme tím říci, že se naše dedukce musí čas od času zastavit na některých dominantních účincích a že se nám tyto účinky jeví jako modely, kolem nichž se do kruhu seskupují nové účinky, jež se jim podobají. Ty se neodvozují z formule, ale jsou komické svou příbuzností s efekty, které se z ní dají odvodit. Citujme zde ještě jednou Pascala a definujme duševní pochod jako křivku, kterou tento geometr studoval pod názvem *cykloida*, křivku, již opisuje bod na obvodu kola, je-li vůz v přímočarém pohybu. Bod se otáčí spolu s kolem, ale pohybuje se dopředu jako vůz. Nebo ještě lépe, představme si velkou lesní cestu s kříži či rozcestími, jež ji dál a dál vyznačují: na každém rozcestí obejdeme kříž, prozkoumáme podobnost cest, které se před námi otvírají, a pak se vrátíme do původního směru. Jsme na jednom z těchto rozcestí. *Mechanický štítek na živém organismu*, tj. kříž, kde je třeba se zastavit, ústřední obraz, odkud se představivost paprskovitě rozlévá různými směry. Jaké jsou tyto směry? Vidíme tři hlavní. Budeme je sledovat jeden po druhém a pak se znovu vydáme přímým směrem.

I. – Především představa mechanického a živého, zapadajících do sebe, nás nutí odbočit k méně zřetelnému obrazu *jakési* ztuhlosti aplikované na pohyblivost života, ztuhlosti, jež se neobratně snaží sledovat linie života a napodobovat jeho pružnost. Z toho lze uhádnout, jak snadno se mohou stát směšnými šaty. Mohli bychom říci, že každá móda je svým způsobem směšná. Jenže pokud jde o současnou módu, na tu jsme si už zvykli tak, že šaty tvoří jeden celek s těmi, kdo je nosí. Naše představivost je neoddeluje. Nenapadne nás stavět proti sobě nehybnou ztuhlost obalu a živou pružnost obalovaného předmětu. Komično zde zůstává v latentním stavu. Nanejvýš se mu podaří proniknout na povrch tehdy, když přirozená neslučitelnost mezi obalovaným a obalem bude tak hluboká, že jejich jednotu nebude moci upravit ani stoletá blízkost – případ cylindru. Představme si však člověka, který se dnes obléká podle dřívější módy: naši pozornost zde upoutají šaty, jež absolutně oddělíme od osoby; říkáme, že osoba se *převléká* (jako by se nepřevlékaly všechny šaty) a směšná stránka módy vystoupí ze stínu na světlo.

Zde už začínáme nejasně tušit některé těžkosti, jež se týkají problému komična detailněji. Jedním z důvodů, které dávají vzniknout chybným a nedostatečným teoriím o smíchu, je ten, že věci by měly být komické a nejsou, že kontinuita zvyku v nich utlumila komický efekt. Je třeba náhle řešit kontinuitu, odvrátit se od módy, aby se tento účinek znovu probudil. Potom uvěříme, že komično vzniklo z našeho řešení kontinuity, zatímco nás pouze upozornilo. Smích budeme vysvětlovat jako *překvapení, kontrast* atd., což jsou definice vysvětlující řadu případů, kdy nám vůbec není do smíchu. Pravda není tak jednoduchá.

Dospěli jsme však takto k myšlence převlečení. Jeho schopnost vzbu- zovat v nás smích vzniká, jak jsme viděli, v pravidelném zvyku. Nebude zbytečné podívat se, jak se toho využívá.

Proč se smějeme vlasům, když se jejich barva mění z hnědé na světlou? Proč se smějeme červenému nosu? Proč se smějeme černo- chovi? Jak se zdá, nepohodlná otázka – postupně si ji položili a od- povídali na ni takoví psychologové jako Hecker, Kraepelin, Lipps. Ani nevím, jestli ji na ulici přede mnou nevyřešil nějaký kočí, který o černém zákazníkovi ve svém voze prohlásil, že se špatně umyl. Špatně umyl! Černý obličej vyvolává v našich představách obličej umazaný od inkoustu nebo od sazí. A z toho vyplývá, že červený nos může být jen takový, který je pokryt vrstvou rumělky. Takto převlečení získává svůj komický účinek i v případech, kdy jsme se sice nepřevlékli, ale mohli. Zbytečně byl před chvílí oblek odlišitelný od osoby; zdál se nám s ní splývat, protože jsme si ho zvykli vídat. Nyní nám nepomáhá, že černá nebo červená barva je vlastní barvou kůže: máme tendenci považovat je za umělý nános, protože nás překvapují.

Je pravda, že zde narazíme na celou řadu nových potíží, týkajících se teorie komična. Věta jako: „Mé běžné oblečení tvoří součást mého těla“, je z hlediska rozumu absurdní. Nicméně z hlediska představivosti je pravdivá. „Červený nos je namalovaný“, „černoch je neumytý běloch“, to jsou absurdity pro rozumující rozum, ale naprosto spolehlivé pravdy pro obyčejnou představivost. U představivosti existuje logika, která není totožná s logikou rozumu, je s ní v protikladu a filosofie s ní musí počítat nejen při studiu komična, ale i při zkoumání podobného řádu. Je to něco jako logika snu, ale takového, jaký bychom nenechali na pospas individuální fantazii. K tomu, abychom ji vystopovali, je zapotřebí zvláštního úsilí, kterým musíme odstranit vnější škrálop nahroma- děných úsudků a pevně zakořeněných představ, abychom dohlédli až na dno nás samých jako na hladinu spodní vody, na nepřetržitě fluidum

obrazů zapadajících jeden do druhého. Toto vzájemné pronikání obrazů není náhoda. Děje se tak podle zákonů nebo spíše podle zvyků, jež jsou představitivostí tím, čím je logika myšlenky.

Sledujme tedy logiku představitivosti v tom zvláštním případě, který nás zajímá. Převlékající se člověk je směšný. Stejně tak i člověk, o němž si myslíme, že je převlečený. V širším smyslu se každé převlečení stává směšným nejen u člověka, ale i v rámci společnosti a přírody.

Začneme přírodou. Smějeme se napůl ostříhanému psu, záhonu uměle obarvených květů, lešů, jehož stromy jsou ověšeny volebními plakáty atd. Hledejme důvod. Uvidíte, že vás napadne karnevalový průvod. Komický účinek je však zde velmi oslaben. Je příliš daleko od zdroje. Chceme ho zesílit? Musíme se vrátit ke zdroji, odvozený obraz karnevalového průvodu nahradit původním obrazem, jenž byl – pokud si pamatujete – jakýmsi mechanickým zfalšováním života. Příroda mechanicky zfalšovaná, to je vyloženě směšný motiv, který lze podle naší fantazie obměňovat a vždy vyvolá salvy smíchu. Vzpomeňme si na zábavné pasáže *Tartarina v Alpách*, kde Bompard vnutí Tartarinovi myšlenku (a následně tím i trochu čtenáři), že Švýcarsko je řízeno jako zákulisí Opery společností, jež má na starosti vodopády, ledovce a rozsedliny. Stejný motiv, ale transponovaný do jiné tóniny, je v *Novel Notes* anglického humoristy Jeroma K. Jeroma. Stará zámecká paní, která si nepřeje, aby jí její dobré skutky příliš rušily, ubytuje si blízko svého sídla konvertity, které pro ni zvlášť připravili. Jedná se o statečné lidi, z nichž udělali opilce, aby je mohla léčit z jejich neřesti atd. Existují komické výrazy, jejichž motiv se vrací v jakési vzdálené tónině, kde se mísí naivita upřímná a předstíraná, jež ji doprovází. Například výrok jisté dámy, kterou astronom Cassini pozval, aby s ním sledovala zatmění Měsíce, a ona se opozdila: „Pan de Cassini bude jistě tak laskav a zopakuje ho pro mě.“ Nebo zvolání jisté Gondinetovy postavy, která po příjezdu do města zjistí, že v okolí je vyhaslá sopka: „Měli sopku a nechali ji vyhasnout.“

Přejdeme nyní ke společnosti. Žijeme v ní, žijeme s ní a nemůžeme jinak než považovat ji za živou bytost. Bude tedy obraz, který nám vnucuje myšlenku, že se společnost takřkajíc převléká do sociálního karnevalu, směšný. Taková myšlenka vzniká i tehdy, když zpozorujeme něco neživého, něco konečně hotového na povrchu živé společnosti. Je to opět ztuhlost, jež se nehodí k vnitřní pružnosti života. Obřadná stránka společenského života v sobě nese latentní komično, které čeká jen na příležitost, aby se projevilo navenek. Lze říci, že obřady jsou pro

společenské těleso tím, čím je převlek pro jednotlivce: musíme je brát vážně, neboť se ztotožňují s vážným předmětem, k němuž se upínají, jakmile je však naše představitivost od něho izoluje, svoji vážnost ztrácejí. Aby se obřad stal komickým, stačí soustředit pozornost na to, co je v něm obřadné, zanedbat jeho obsah a – jak praví filosofové – myslet jen na jeho formu. Tento bod není třeba dále zdůrazňovat. Každý ví, jak snadné je zesměšnit společenské akty zavedené formy – od prostého předávání odměn až po zasedání tribunálu. Kolik forem a formulí, tolik hotových rámců pro komično.

Ovšem i zde zdůrazníme komično tím, že ho přiblížíme zdroji. Od představy převlečení, jež je odvozená, musíme pak přikročit k základní myšlence, která spočívá na povrchu života. Už odměřená forma jakéhokoli obřadu v nás vyvolává obraz tohoto druhu. Stačí jen zapomenout na vážný předmět slavnostního aktu nebo obřadu a jeho účastníci, kteří se v něm pohybují, budou působit dojem loutek. Jejich pohyblivost je řízena nehybností formule, je to automatismus. Dokonalým automatismem je však i úředník pracující jako jednoduchý stroj či nevědomost úředního příkazu, který se aplikuje s nelítostnou osudovostí a považuje se za zákon přírody. Před několika lety ztroskotal blízko Dieppe parník pro přepravu osob a pošty. Několik cestujících se s obtížemi zachránilo na člunu. Celníci, kteří jim statečně přispěchali na pomoc, se nejdříve ptali, „jestli mají něco k proclení“. Něco analogického, ačkoli subtilnějšího, je ve slovech poslance, jenž den po zločinu spáchaném ve vlaku podával na ministra takovouto interpelaci: „Jakmile vrah usmrtil svou oběť, vyskočil z vlaku zřejmě proti směru jízdy, což je v rozporu s úředními předpisy.“

Mechanismus začleněný do přírody, automatický řád společnosti, to jsou zhruba dva typy zábavných účinků, k nimž jsme dospěli. Na závěr nám zbývá je zkombinovat a uvidíme, jak to dopadne.

Výsledkem kombinace bude evidentně myšlenka, že lidský řád nahrazuje přírodní zákony. Připomeňme Sganarellovu repliku na Gérontovu poznámku, že srdce je na levé straně a játra na pravé: „Ano, kdysi to tak bylo, ale my jsme to zcela změnili a v medicíně nyní pracujeme novým způsobem.“ A konzultace dvou lékařů v *Panu de Pourceaugnac*: „Zdůvodnění, které jste tak učeně a krásně vyjádřil, znamená, že je zcela nemožné, aby nemocný nebyl melancholickým hypochondrem, a kdyby jím nebyl, musel by se jím stát už kvůli kráse věcí, jež jste vyjádřil, a kvůli zdůvodnění, které jste uvedl.“ Mohli bychom uvést ještě další příklady – stačilo by jen předvést lékaře z Molièra, jednoho po druhém.

Ať zachází komická představivost jakkoli daleko, skutečnost ji vždy předčí. Jeden současný filosof, jenž dováděl důkazy do krajnosti, odpovídal na argument, že jeho bezvadné zdůvodnění odporuje zkušenosti, jednoduše takto: „Zkušenost se mylí.“ Myšlenka, že život lze usměrňovat úředními příkazy, je rozšířenější víc, než si myslíme; je svým způsobem přirozená, protože jsme k ní dospěli umělym způsobem rekompensace. Je možno říci, že nám dává samu kvintesenci pedantismu, což v podstatě není nic jiného než umění, které má v úmyslu poučovat přírodu.

Stručně lze říci, že stejný účinek se stává stále jemnějším – od myšlenky umělého *mechanismu* lidského těla (můžeme-li se tak vyjádřit), až po nahrazení něčeho přírodního umělým. Stále nepřesnější logika se více a více podobá logice snů a přenáší tento vztah do stále vyšších sfér, mezi méně hmotné výrazy, až se úřední příkaz stane přírodním či morálním zákonem, tedy tím, čím je hotový oblek pro lidské tělo. Ze tří směrů, jimiž jsme se vydali, jsme zatím sledovali první až do konce. Vydejme se nyní druhým směrem a uvidíme, kam nás zavede.

II. – Vyjděme opět z mechanické vrstvy lpící na živém. Z čeho zde vychází komično? Z toho, že živé tělo ztuhlo na stroj. Zdálo se nám, že živé tělo má být vždy dokonale pružné, vždy bdělou činností stále činnorodého principu. Tato činnost by však ve skutečnosti vycházela spíše z duše než z těla. Stala by se vlastním plamenem života, zažehnutým v nás nějakým vyšším principem, který vidíme skrze tělo jako průzračnou clonou. Pokud v životě vidíme jen půvab a jemnost, zanedbáváme to, co je v něm těžké, odolné, a tudíž hmotné. Na hmotnost zapomínáme tím, že myslíme jen na jeho vitalitu, již naše představivost připisuje vlastní princip intelektuálního a morálního života. Předpokládejme ale, že nás někdo upozorní na tuto hmotnost těla. Předpokládejme, že místo toho, aby tělo participovalo na oné lehkosti principu, který je oživuje, je v našich očích jen těžkým, nepohodlným obalem, obtížnou zátěží poutající k zemi duši, jež hoří touhou ji opustit. Tělo se tak stane pro duši tím, čím se před chvílí stal pro tělo oblek – neživou hmotou spočívající na povrchu živé energie. Dojem komična vznikne tehdy, až budeme mít jasný pocit tohoto navrstvení. A mít ho budeme zvláště tehdy, až se nám ukáže, jak potřeby těla *škádlí* duši – na jedné straně morální osobnost se svou obratně se měnící energií, na druhé straně hloupě jednotvárné tělo, které zasahuje a přerušuje se zatvrzelostí vlastní stroji. Čím nicotnější budou požadavky těla a čím jednotvárněji

se budou opakovat, tím působivější bude účinek. Ale to je jen otázka stupně. Všeobecný zákon těchto jevů lze vyjádřit takto: *Komická je každá okolnost, která naši pozornost upoutává na fyzickou stránku osoby, zatímco příčinou je stránka morální.*

Proč se smějeme, když řečník v nejpatetičtějším okamžiku svého projevu kýchne? V čem spočívá komično věty pronesené nad hrobem, kterou cituje jeden německý filosof? „Byl to ctnostný člověk a kula-toučký.“ V tom, že naše pozornost se najednou přenáší z duše na tělo. Každodenní život oplývá takovými příklady. Pokud se vám je však nechce hledat, stačí náhodně otevřít svazek Labicha a často natrefíte na podobný účinek. Tu je to řečník, jehož nejkrásnější větu přeruší škubavá bolest nemocného zubu, jindy postava, jejíž řeč stále přerušují příliš úzké střevíce nebo příliš utažený opasek atd. Postava, které překáží vlastní tělo – to je obraz, jež v nás vyvolávají tyto příklady. Jestliže je nadměrný tloušťk směšný, je to proto, že v nás bezpochyby vyvolává obraz podobného druhu. A tak se někdy stává trochu směšnou i bázlivost. Ta může vyvolat dojem člověka, jemuž jeho tělo překáží, člověka, který kolem sebe hledá místo, kde by ho mohl odložit.

Také tragický básník se pečlivě vyhýbá všemu, co by mohlo upoutat pozornost na hmotnou stránku jeho hrdinů. Tam, kde zasáhnou starosti o tělo, je nutno obávat se proniknutí komična. Proto hrdinové tragédie nepijí, nejí a netopí si. Pokud je to možné, ani si nesedají. Sednout si uprostřed tirády by znamenalo uvědomit si tělo. Napoleon, který uměl být psychologem, zpozoroval, že jen samotný fakt usednutí přemění tragédii v komedii. Hledme, jak se o tom vyjadřuje v *Journal inédit* (Nezveřejněném deníku) barona Gourgauda (jde o krátkou schůzku s pruskou královnou po bitvě u Jeny): „Přijala mě tragickým tónem jako Chiméne: Sire, spravedlnost! Spravedlnost! Magdeburg! Tímto tónem pokračovala, což mi bylo nepříjemné. Nakonec, abych ji přivedl na jiné myšlenky, jsem ji požádal, aby si sedla. Nic lepšího nemůže přerušit tragickou scénu, neboť když si sednete, změní se na komedii.“

Rozšířme nyní tento obraz: *tělo se tlačí na duši*. Dostaneme něco, co lze zobecnit takto: *forma chce přednost před obsahem, litera šikanuje ducha*. Neprobouzí v nás komedie právě tuto myšlenku, když zesměšňuje nějaké povolání? Nechá mluvit advokáta, soudce, lékaře, jako by málo záleželo na zdraví a spravedlnosti, jako by zde bylo podstatné, že existují lékaři, advokáti, soudci a že všichni úzkostlivě respektují vnější formy svého povolání. Tak se prostředek nahrazuje účelem, forma obsahem, povolání tu už není pro veřejnost, ale veřejnost pro povolání.

Neustálá starost o formu, mechanická aplikace pravidel zde vytvářejí jakýsi druh profesionálního automatismu podobného tomu, jaký tělesné zvyky vnucují duši, a s ním stejně směšného. V divadle je spousta příkladů. Aniž bychom se pouštěli do podrobností, uvedeme dva nebo tři texty, v nichž je naše téma definováno v celé své jednoduchosti: „Lidi je třeba léčit podle předpisu,“ říká Diafoirus ve *Zdravém nemocném*. A Bahis v *Lásce lékařem*: „Lépe je zemřít podle pravidel než vyváznout proti nim.“ „Formality je vždy nutno zachovávat, ať se stane cokoli“, řekl už Desfontandrès v téže komedii. A jeho kolega Tomès to zdůvodnil: „Mrtvý je jen mrtvý, ale zanedbanou formalitou utrpí újmu celý spolek lékařů.“ Významný je i výrok Brid'oisonův, třebaže obsahuje trochu jinou myšlenku: „Foórma, vidíte, foórma. Soudci v krátkém kabátě se smějí, před prokurátorem v dlouhé róbě se třesou. Foórma, foórma.“

Tady jsme objevili první aplikaci zákona, který se nám v průběhu naší práce stává stále jasnějším. Když hudebník na svém nástroji vyloudí tón, jiné tóny se vynoří samy – méně zvučné než ten první, ale spojené s ním určitým vztahem a spolu s ním vytvářející zbarvení: ve fyzice říkáme, že harmonizují se základním tónem. Nemohlo by to být tak, že i nejvýstřednější výmysly komické fantazie podléhají podobnému zákonu? Uvažujme například tento komický tón: Forma chce mít přednost před obsahem. Jestliže je naše analýza přesná, příslušný harmonický tón bude: Tělo škádlí ducha, tělo získává přednost před duchem. Tedy jakmile náš autor komedie vyloudí první tón, přidá se instinktivně a mimovolně i druhý. Jinými slovy: *Směšnost povolání se znásobí směšností fyzickou*.

Když soudce Brid'oison přichází na scénu a koktá, nepřipravuje nás už svým koktáním na to, abychom pochopili jev intelektuální krystalizace, o níž v divadle jde? Jaká skrytá příbuznost může vázat tento fyzický defekt s morální omezeností? Možná se nám stroj na souzení jeví zároveň jako stroj na mluvení. V každém případě nemohl žádný jiný harmonický tón lépe doplnit tón základní.

Když nám Molière představil v *Lásce lékařem* dva směšné lékaře, Bahise a Macrotona, nechává jednoho z nich mluvit velmi pomalu tak, že odděluje slabiku po slabice, zatímco druhý koktá. Stejný kontrast existuje mezi dvěma advokáty v Panu de Pourceaugnac. Profesionální směšnost zpravidla určuje fyzická zvláštnost spočívající v rytmu řeči. A tam, kde autor sám nepředepsal podobnou chybu, se stane jen vzácně, že ji nedoplní herec.

Existuje tedy přirozená, přirozeně poznatá příbuznost mezi dvěma obrazy, jež jsme vzájemně porovnávali: duch, který se znehybňuje v určitých formách, a tělo, jež tuhne v určitých omylech. Obrátíme-li pozornost od obsahu k formě, od morálního k fyzickému, v obou případech vzniká v naší představivosti stejný dojem; v obou případech je to stejný druh komična. Chtěli jsme zde ještě sledovat přirozený směr pohybu představivosti. Jak si jistě pamatujete, byl tento směr druhým z těch, jež se nám nabízely v ústředním obrazu. Nyní se nám otevírá třetí a poslední cesta. Tou se také hned vydáme.

III. – Vraťme se tedy ještě naposledy: mechanický nános na živém organismu. Být živým organismem – a o to tu především šlo – znamenalo být lidským tělem, osobou. Mechanická dispozice naopak znamenala něco jiného. Rozesmávala nás tedy momentální přeměna ve věc, pokud se chceme dívat na obraz z této perspektivy. Přejdeme nyní od přesné představy mechanismu k mlhavější myšlence věci obecně. Dostaneme sérii směšných obrazů, kterou získáme řekneme setřením prvních obrysů. Tato série nás dovede k dalšímu zákonu: *Smějeme se vždy, když v nás osoba vyvolává dojem věci*.

Smějeme se Sanchu Panzovi, který leží na pokrývce a je vyhazován do vzduchu jako míč. Smějeme se baronu Prášilovi, jenž na dělové kouli letí vesmírem. Stejně tak by nám přesnější ověření tohoto zákona umožnily i některé cviky cirkusových klaunů. Museli bychom si, pravda, odmyslet jejich žerty, jimiž rozvádějí své hlavní téma, a sledovat právě jen jejich chování, hopsání a pohyby, které jsou v umění klauna čistě „klaunovské“. Jen dvakrát jsem mohl pozorovat tento druh komiky v čistě podobě a v obou případech jsem nabyl stejného dojmu. Poprvé klauni chodili sem a tam, přicházeli, strkali do sebe, padali a vyskakovali v rovnoměrně se zrychlujícím tempu se zjevným úsilím o *crescendo*. Pozornost obecenstva stále více poutaly výskoky. Postupně ztrácelo ze zřetele, že má co činit s lidmi z masa a kostí. Považovalo je za jakési balíčky, které mohou nechat padat a narážet do sebe. Pak se obraz zpřesnil. Tvary se zdály být zakulacené, těla se svinula a jakoby se schoulila do koule. Pak se objevil obraz, k němuž celá scéna bezpochyby směřovala: gumové míče létající všemi směry, jeden proti druhému. Druhá scéna, ještě hrubší, nebyla o nic méně poučnější. Objevily se dvě postavy s velkou hlavou a téměř holou lebkou. Vyzbrojeny byly velkými holemi, jež si podle své role nechaly vzájemně dopadat na hlavu. I zde se dala pozorovat gradace. Při každém úderu těla jakoby

ztěžkla, strnula, upadala do rostoucí nehybnosti. Odveta přicházela stále později, zato však byla těžkopádnější a halasnější. Lebký hrůzně duněly ztichlým sálem. Nakonec se obě těla, ztuhlá, pomalá a rovná jako I, naklonila k sobě, hole naposledy dopadly na hlavy, s hlukem obrovských kladiv dopadajících na dubový trám, a všechno se svalilo na zem. A v tomto okamžiku se v celé své nahotě objevila myšlenka, kterou oba umělci postupně vtiskli do představitosti diváků: „Staneme se, staly se z nás figurky z tvrdého dřeva.“

Nejasný pocit zde může dát nevzdělaným duchům vytušit některé velmi jemné výsledky psychologické vědy. Víme, že u hypnotizovaného objektu lze jednoduchou sugescí vyvolat halucinace. Řeknete mu, že má na dlaní ptáka, on ho zpozoruje a vidí, jak odlétá. Je však nutno říci, že sugesce není vždy přijímána se stejnou poslušností. Často se jí hypnotizérovi podaří vyvolat jen pokenáhu postupným vemlouváním. Vychází přitom z objektů reálně vnímaných subjektem a snaží se vnímání učinit co nejvíce zmateným: pak postupně z tohoto zmatku vytvoří jasný tvar objektu, který chce vyvolat. Podobně se mnohým lidem stává, že když chtějí usnout, mají před očima barevné hmoty, plynulé a beztvaré, jež zabírají celé zorné pole a pak nepozorovaně ztuhnou na zřetelné objekty. Postupný přechod od nejasného ke zřetelnému je typický příklad sugesce. Věřím, že bychom se s ním setkali při mnohých komických sugescích, zvláště při drsné komice, kdy jako by před našima očima probíhala transformace postavy ve věc. Existují však i nenápadnější způsoby, například u básníků, které nevědomky směřují ke stejnému konci. Určitým uspořádáním rytmu, rýmu a asonance lze ukoľébat naši představivost, uvést ji do pravidelného houpavého pohybu a připravit ji tak k poslušnému přijetí sugerované vize. Zaposlouchejte se do Régnardových veršů a uvidíte, zda se prchavá vidina *loutky* nepřenesla do zorného pole vaší představivosti:

*... Plus, il doit à maints particuliers
La somme de dix mil une livre une obole,
Pour l'avoir sans relâche un an sur sa parole
Habillé, voituré, chauffé, chaussé, ganté,
Alimenté, rasé, désaltéré, porté.**

* Ba víc, mnohým musí vrátit sumu deset tisíc, libru, obol, neboť celý rok ho neustále na dané slovo oblékali, vozili, topili mu, obouvali, rukavičky natahovali, živil, holili, napájeli, nosili.

Neshledáváte něco podobného ve Figarově kupletu (ačkoli zde jde spíše o vyvolání obrazu zvířete než věci): „Jaký je to člověk? – Je krásný, velký, malý, mladý, stařec, šedý, lživý, oholený, znuděný, který jen číhá a slídí, brumlá a fňuká?“

Mezi těmito velmi hrubými výstupy a velmi subtilními sugescemi je místo pro nepřeborné množství zábavných efektů – takových, které se dostaví, když rozmlouváme o osobách, jako by to byly pouhé věci. Pozastavme se nad jedním či dvěma příklady z Labichových her, které jimi oplývají. Pan Perrichon se v okamžiku, kdy nastupuje do vagonu, přesvědčuje, zda nezapomněl žádné ze svých zavazadel: „Čtyři, pět, šest, moje žena sedm, moje dcera osm a já devět.“ V jiné hře vychvaluje otec vědomosti své dcery takto: „Řekne vám všechny krále Francie, kteří se kdy konali.“ Výraz „konat se“ nemění sice krále na obyčejné věci, ale činí z nich neosobní události.

Všimněme si posledního příkladu: není třeba jít až ke ztotožnění osoby a věci, abychom dosáhli komického účinku. Stačí se pustit tím směrem, že se například budeme tvářit, jako bychom zaměnili osobu s povoláním, jež vykonává. Budu citovat výrok starosty v jednom Aboutově románu: „Pan prefekt, který k nám byl vždy velmi laskavý, třebaže ho od roku 1847 mnohokrát vyměnili...“

Všechna tato slova jsou podle stejného vzoru. Teď, když máme formu, mohli bychom jich vytvořit nekonečné množství. Umění vypravěče či autora vaudevillu nespočívá jen ve vytváření slov. Obtížné je dát slovu sílu sugesce, to znamená učinit je přijatelným. My ho akceptujeme jen proto, že vychází z nějakého stavu duše nebo zapadá do rámce určitých okolností. Tak víme, že pan Perrichon je v okamžiku, kdy nastupuje svou první cestu, velmi vzrušený. Výraz „konat se“ se jistě několikrát objevil, když dcera odřikávala před otcem to, čemu se naučila – připomíná nám to recitaci. A obdivování úřední mašinérie by popřípadě mohlo vést k přesvědčení, že prefekt se v ničem nezmění, změní-li se jeho jméno, a že se úřadování děje nezávisle na úředníkovi.

Dost jsme se vzdálili od původní příčiny smíchu. Takovou formu komiky, samu o sobě nevysvětlitelnou, pochopíme pouze v podobnosti s jinou, která v nás vzbuzuje smích, protože je spřízněna s třetí, a tak dále hodně dlouho: takže psychologický rozbor, tak osvěcovaný a pronikavý, jak předpokládáme, nutně sejde ze správné cesty, nedrží-li se nitě, podle níž komický účinek vedl z jednoho konce řady na druhý. Z čeho vyvěrá tento nepřetržitý postup? Jakým tlakem, jakým podivným způsobem klouže komično od obrazu k obrazu, čímž se stále více vzdá-

luje od výchozího bodu, až se rozbije a zmizí v nekonečně vzdálených analogiích? Ale jaká je to síla, která opět a opět dělí větvě stromu na větvičky, kořeny a kořínky? Neúprosný zákon tak odsuzuje každou živou energii, pokud je jí vyměřen nějaký čas, pokryt co největší prostor. A živou energií je i komická představitivost, podivná rostlina, jež statně vypučela na kamenitých místech společenské půdy, až když kultura dovolila soupeřit s rafinovanějšími produkty umění. Je pravda, že jsme daleko od velkého umění, pokud uvažujeme příklady komična, které nám defilují před očima. V následující kapitole se však už k němu přiblížíme, i když ho ještě nedosáhneme. Trik je nižší formou umění a do jeho sféry teď pronikneme, do sféry, jež tvoří střední část mezi přírodou a uměním. Budeme se zabývat autorem vaudevillů a člověkem duchaplným.

KAPITOLA DRUHÁ

Komika situační a slovní

I

Studovali jsme komično ve formách, postojích, pohybech všeobecně. Nyní je budeme zkoumat v činech a situacích. Pravda, s tímto druhem komična se snadno setkáme v každodenním životě. Tento druh však asi není pro analýzu nejvhodnější. Jestliže je pravda, že divadlo znamená zveličení a zjednodušení života, komedie nám může k tomuto bodu předmětu poskytnout poučení více než skutečný život. Kdybychom šli v tomto zjednodušení ještě dále, vrátili bychom se k nejstarším vzpomínkám, v zábavných hrách dítěte bychom našli první nástin kombinací, jimž se člověk směje. Příliš často hovoříme o citech, které nás těší či trápí, jako by se už rodily staré, jako by žádný z nich neměl svoji historii. Příliš často přehlízíme, kolik je ještě dětského, lze-li to tak říci, ve většině našich veselých emocích. Kolik současných radostí by mělo v případě bližšího zkoumání svůj původ ve vzpomínkách na minulé radosti! Kolik citů z mnoha by zůstalo, kdybychom je zúžili na striktní vjem, z něhož bychom odstranili všechno, na co si prostě znovu vzpomínáme? Kdoví jestli se v určitém věku nestáváme nepřístupnými svěží a nové radosti, jestli ty nejsladší prožitky dospělého člověka mohou být něčím jiným než oživenými prožitky z dětství, jež nám posílá voňavý vánek v čím dál tím řidších závanec ze stále větší dálky? Odpovězte na tuto velmi obecnou otázku, jak chcete, jeden bod však bezpochyby bude společný: existuje zde totiž nepřetržitá souvislost mezi radostí ze hry u dítěte a stejnou radostí u dospělého člověka. Pokud se ve hrách dítěte posunujícího panenky a panáčky všechno děje pomocí

luje od výchozího bodu, až se rozbije a zmizí v nekonečně vzdálených analogiích? Ale jaká je to síla, která opět a opět dělí větve stromu na větvičky, kořeny a kořínky? Neúprosný zákon tak odsuzuje každou živou energii, pokud je jí vyměřen nějaký čas, pokryt co největší prostor. A živou energií je i komická představitivost, podivná rostlina, jež statně vypučela na kamenitých místech společenské půdy, až když kultura dovolila soupeřit s rafinovanějšími produkty umění. Je pravda, že jsme daleko od velkého umění, pokud uvažujeme příklady komična, které nám defilují před očima. V následující kapitole se však už k němu přiblížíme, i když ho ještě nedosáhneme. Trik je nižší formou umění a do jeho sféry teď pronikneme, do sféry, jež tvoří střední část mezi přírodou a uměním. Budeme se zabývat autorem vaudevillů a člověkem duchaplným.

KAPITOLA DRUHÁ

Komika situační a slovní

I

Studovali jsme komično ve formách, postojích, pohybech všeobecně. Nyní je budeme zkoumat v činech a situacích. Pravda, s tímto druhem komična se snadno setkáme v každodenním životě. Tento druh však asi není pro analýzu nejvhodnější. Jestliže je pravda, že divadlo znamená zveličení a zjednodušení života, komedie nám může k tomuto bodu předmětu poskytnout poučení více než skutečný život. Kdybychom šli v tomto zjednodušení ještě dále, vrátili bychom se k nejstarším vzpomínkám, v zábavných hrách dítěte bychom našli první nástin kombinací, jimž se člověk směje. Příliš často hovoříme o citech, které nás těší či trápí, jako by se už rodily staré, jako by žádný z nich neměl svoji historii. Příliš často přehlízíme, kolik je ještě dětského, lze-li to tak říci, ve většině našich veselých emocích. Kolik současných radostí by mělo v případě bližšího zkoumání svůj původ ve vzpomínkách na minulé radosti! Kolik citů z mnoha by zůstalo, kdybychom je zúžili na striktní vjem, z něhož bychom odstranili všechno, na co si prostě znovu vzpomínáme? Kdoví jestli se v určitém věku nestáváme nepřístupnými svěží a nové radosti, jestli ty nejsladší prožitky dospělého člověka mohou být něčím jiným než oživenými prožitky z dětství, jež nám posílá voňavý vánek v čím dál tím řidších závanec ze stále větší dálky? Odpovězte na tuto velmi obecnou otázku, jak chcete, jeden bod však bezpochyby bude společný: existuje zde totiž nepřetržitá souvislost mezi radostí ze hry u dítěte a stejnou radostí u dospělého člověka. Pokud se ve hrách dítěte posunujícího panenky a panáčky všechno děje pomocí

jakýchsi nitek, nenajdeme tytéž nitky, i když už značně opotřebené, jak tvoří osnovu situací v komedii? Podívejme se tedy na hry dítěte. Sledujme na první pohled nepostřehnutelný postup, který nechává růst těmto panáčkům, oživuje je, nechává je dospět do konečného stavu dospělosti, aniž by přestaly být panáčky, ale zároveň se už staly lidmi. A tak získáme postavy komedie. Na nich si pak budeme moci ověřit zákon předpovídaný už našimi předchozími rozbory, zákon, jímž budeme definovat situace ve vaudevillu obecně: *Komické je každé uspořádání činů a událostí, jež nám tím, že zapadá jedno do druhého, dává iluzi života a jasného pocitu mechanického ovládnutí.*

I. *Čertík na pérku.* – Kdysi jsme si všichni hráli s čertíkem, který vyskakuje z krabičky. Stlačíme ho, on se znovu zvedne. Čím níže ho zasuneme, tím výše se odrazí. Zavřeme ho pod víko a on ho stejně odtláčí. Nevím, je-li to příliš stará hra, ale druh zábavy, který poskytuje, určitě přetrvává všechny časy. Je to konflikt dvou neústupných sil, z nichž jedna, čistě mechanická, nakonec ustoupí té, jež se tím baví. Kočka hrající si s myší tak, že ji nechá vždy poodběhnout, jako když vyskočí péro, aby jí pak prackou zastavila, se baví podobným způsobem.

Přejdeme nyní k divadlu. Musíme začít Kašpárkem. Když přijde na scénu četník, dostane okamžitě právem ránu holí, po níž se svalí na zem. Znovu se zvedne a druhý úder ho opět položí. Nový pokus, nový trest. Četník padá a zvedá se podle stejného, jednotvárného rytmu pružiny, zatímco smích obecnostva sílí.

Představme si spíše morální pružinu, myšlenku, jež se projeví, je potlačena a znovu se projeví, přival slov, který vytryskne, je zastaven, ale vytryskne vždy znovu. Máme zde opět před očima tvrdošijnou sílu a jinou umíněnost, jež ji porazí. Jenže tato vize ztratila svoji hmotnost. Nebudeme už sledovat Kašpárka; budeme účastni skutečné komedii.

Mnoho autorů se omezí jen na účinek tohoto jednoduchého typu. Tak například při výstupu Sganarella a Pancrace v *Manželství z donucení* spočívá celé komično v konfliktu mezi myšlenkou Sganarella, který chce přinutit filosofa, aby ho poslouchal, a zatvzeloostí filosofa, opravdového automaticky fungujícího stroje na mluvení. A jak scéna pokračuje, obrázek čertíka na pérku se stává zřetelnějším, takže nakonec samy postavy přijmou jeho pohyb – Sganarelle pokaždé zatlačí Pancrace za kulisy, Pancrace se pokaždé vrátí a pokračuje v diskusi. A když se Sganarellovi podaří vytlačit Pancrace a zavřít ho do domu (chtěl jsem říci na dno krabičky), najednou se objeví Pancracova hlava v otevřeném

okně, jako by rozrazila víko. Stejná scéna je ve *Zdravém nemocném*. Uražená lékařská věda chrlí na Argana ústy pana Purgona hrozby všech možných nemocí. Pokaždé, když se Argan zvedne ze svého křesla a chtěl by zavřít panu Purgonovi ústa, vidíme, že Purgon na okamžik zmlkne, jako by ho vtáhli za kulisy, a pak, jako pomocí pružiny, znovu vstoupí na scénu s novým proklínáním. Argonův neustále opakovaný výkřik „Pane Purgone!“ odděluje jednotlivé momenty této malé komedie.

Věnujme ještě více pozornosti obrazu pružiny, která se stlačí, vymrští a opět stlačí. Vyhmátněme to podstatné. Získáme jeden z obvyklých postupů klasické komedie, *opakování.*

V čem spočívá komično opakování výroku na jevišti? Marně budeme hledat teorii komična, jež by uspokojivě odpověděla na tuto velmi prostou otázku. A otázka zůstane vskutku neřešitelná, pokud budete hledat vysvětlení komické črty v ní samé, odděleně od toho, co v nás chce vyvolat. Nikde jinde se tak neprojevuje lépe nedostatek běžné metody. Pravdou je – necháme-li stranou některé velmi zvláštní případy, k nimž se vrátíme později –, že opakování slova samo o sobě směšné není. Vzbuzuje v nás smích pouze proto, že symbolizuje určitou hru morálních elementů, jež sama je symbolem zcela materiální hry. Je to hra kočky s myší, hra dítěte, které vtlačuje čertíka do krabičky a nechává ho opět vyskočit – ovšem hra rafinovaná, zduchovněná, přenesená do sféry citů a myšlenek. Vyslovme zákon, který podle nás definuje hlavní účinky komična spočívajícího v opakování slov na jevišti: *V komickém opakování výroků jsou nyní obecně vzato dvě složky, potlačený cit, který se vymršťuje jako pružina, a myšlenka, jež se baví opětovným potlačováním tohoto citu.*

Když Dorine vypráví Orgonovi o chorobě své ženy a ten ho neustále přerušuje dotazy na zdraví Tartuffa, pak v nás stále stejně znějící otázka: „A Tartuffe?“ vzbuzuje zřetelný pocit, že se jedná o pružinu. Dorine se baví tím, že ji vždy stlačí neustálým popisováním Elvířiny nemoci. A když Scapin přichází oznámit starému Gérontovi, že jeho syn se stal zajatcem na proslulé galéře a že je nutno ho rychle vykoupit, pohrává si s Gérontovou lakotou přesně tak jako Dorine se zaslepeností Orgonovou. Sotva potlačena lakota se automaticky vrací a právě tento mechanismus chtěl Molière jasně vyznačit mechanickým opakováním věty, kterou Géront vyjadřuje lítost nad tím, že bude muset vydat peníze: „Proč sakra chodil na tu galéru?“ Totéž platí o výstupu, kde Valère přesvědčí Harpagona, že by nebylo dobré, aby provdal svou dce-

ru za muže, který ji nemiluje. „Bez věna!“ přerušil ho vždy Harpagonova lakota. A my za tímto automaticky se opakujícím výrokem vidíme mechanismus opakování, ovládaný fixní ideou.

Pravda, někdy je obtížnější tento mechanismus postřehnout. A zde se dotýkáme nového problému teorie komična. Jsou případy, kdy dramatický smysl výstupu spočívá v jedné jediné postavě, jež se rozdvouje, zatímco druhá osoba hraje roli jakéhosi jednoduchého prizmatu, pomocí něhož se rozdvojení uskutečňuje. Snadno bychom se zmýlili, kdybychom tajemství vyvolaného účinku hledali v tom, co vidíme a slyšíme, ve vnějším dialogu mezi oběma postavami, a ne ve vnitřní komedii, kterou tato scéna jen odráží. Například, když Alceste na Orontovu otázku, zda se mu nelíbí jeho verše, tvrdošijně odpovídá: „To neříkám!“, je opakování komické, i když je jasné, že mezi Orontem a Alcestem nedochází k zábavné hře, kterou jsme před chvílí popsali. Ale pozor! Ve skutečnosti jsou v Alcestovi dva lidé – na jedné straně „misanthrop“, který přísahal, že od této chvíle všem poví své, na druhé straně šlechtic, jenž se najednou nemůže zbavit vši slušnosti, či dokonce snad i skvělý muž, který v rozhodujícím okamžiku přechodu od teorie k praxi couvne, aby nezranil sebelásku a nezpůsobil bolest. Pravý výstup se tedy neodehrává mezi Alcestem a Orontem, ale jen uvnitř Alcesta. Jeden z Alcestů by chtěl vybuchnout a druhý mu zacpává ústa v okamžiku, kdy se chystá všechno říci. Každé „To neříkám!“ znamená stále větší úsilí potlačit v sobě něco, co roste a tlačí se ven. Tón těchto „To neříkám!“ je stále prudší, Alceste se zlobí stále víc – ne na Oronta, jak si myslí, ale na sebe sama. A tak se napětí pružiny stále obnovuje, stále více sílí, až snadno praskne. Mechanismus opakování je tu opět stejný.

Když se někdo rozhodne říkat jen to, co si myslí, i za cenu, že si to „rozhází s celým lidským pokolením“, není to ještě nutně směšné, je to kus života, a právě ten opravdový. Když jiný člověk z laskavosti, sobectví či pohrdání říká raději lidem to, co jim lichotí, to už je jen kus života a není na tom nic k smíchu. Spojte ty dva do jednoho a nechte je váhat mezi zraňující upřímností a klamající slušností – takový zápas protikladných citů ještě nemusí být komický, naopak, bude vypadat vážně, pokud se oběma citům podaří společně rozvíjet právě proto, že jsou protikladné, podaří-li se jim vytvořit složitý stav duše a nakonec přijmout jakýsi *modus vivendi*, který v nás čistě a prostě vzbudí dojem složitosti života. Nyní si však představme tyto dva nesmiřitelné a ztuhlé city v jednom živém člověku, nechme ho kolísat od jednoho k druhému,

a to tak, aby se jeho kolísání stalo vyloženě mechanickým. K tomu použijeme známé formy běžného prostého dětského zařízení: budete mít před sebou obraz, který jsme dosud nacházeli ve směšných předmětech, budete mít *mechanismus* v *živém*, budete mít komično.

Dlouho jsme se zabývali prvním obrazem, čertíkem na pérku, abychom pochopili, jak komická obrazotvornost postupně mění mechanismus materiální na morální. Všimněme si nyní jedné či dvou her, ovšem při omezení na pouze běžné údaje.

II. *Panáček na nitce*. – V komediích existuje nekonečně mnoho scén, kdy postava věří, že mluví a jedná svobodně, kde si zachovala to podstatné ze života, ovšem z určitého pohledu se zdá být pouhou hračkou v rukou někoho jiného, který se jí baví. Od panáčka, jímž pohybuje dítě, ke Gérontovi a Argantovi v rukou Scapinových je jen malý krůček. Poslouchejme, co nám říká Scapin sám: „Už jsem na to přišel“ (Vynalezl jsem stroj) a ještě: „Samo nebe je seslalo do mých sítí“, atd. Z přirozeného instinktu a z důvodu, že alespoň v představách raději podvádíme, než bychom byli podváděni, je divák spíše na straně podvodníka. Spolčí se s ním a od nynějška stejně jako děcko, které na kamarádovi vyškemralo panáčka, nechá loutku chodit po jevišti a přicházet, dokud bude v rukou držet nitky. Poslední podmínka není nutná. Můžeme také zůstat mimo toho, co probíhá, pokud si zachováme čistý pocit ovládaného mechanismu. Stává se to v případě, kdy postava váhá mezi dvěma stranami, z nichž každá ji střídavě táhne k sobě: tak například Panurge chodí od Petra k Pavlovi a ptá se, zda se má oženit. Všimněme si, že autor komedie se snaží zosobnit obě protichůdné strany. Pokud chybí divák, tahají za nitky autoři.

Život je vážný proto, že jsme svobodní. City, jež v nás zrály, vášně, jež jsme v sobě ukrývali, a prováděli to, co pochází od nás a co patří jiným – to všechno dává životu dramatický a většinou vážný vzhled. Představme si, že naše svoboda se změní jen na hru nitek a že jsme zde na zemi, jak praví básník, jako

... pokorné loutky,
jejichž nitky jsou v rukách osudu.

Neexistuje tedy skutečný, vážný dramatický výstup, který by obrazotvornost nepřetvořila na komický vyvoláním tohoto jednoduchého obrazu. Neexistuje hra, jež by před sebou měla větší prostor.

III. Sněhová koule. – Čím více pokračujeme ve zkoumání veselo-herních postupů, tím více chápeme, jakou úlohu tu hrají vzpomínky na dětství. Tato vzpomínka se ani tak netýká té či oné hry samotné, ale spíše mechanického zařízení, na němž se hra zakládá. Stejně zařízení můžeme najít i ve velmi odlišných hrách, jako třeba operní árii v mnoha hudebních fantaziích. To, co je zde důležité, co si duch podrží v paměti, co probíhá nepatrnými stupínky z her dítěte do her dospělého, to všechno je schéma kombinace, nebo – chcete-li – abstraktní formulka, pro kterou hry představují zvláštní vyjádření. Vezměme si například kutálející se sněhovou kouli, která se svým kutálením zvětšuje. Můžeme si vzpomenout i na vojáčky srovnané do řady jeden vedle druhého: strčíme-li do prvního, spadne na druhého, ten povalí třetího a to pokračuje dál, až jsou všichni na zemi. Stejně to bude i s hradem postaveným pracně z karet: první karta, jíž se dotkneme, ještě váhá, druhá se posune rychleji a dílo zkázy, nabírajíc na rychlosti, se neodvratně řítí ke konečné katastrofě. Všechny tyto předměty jsou velmi odlišné, ale vnučují nám, lze-li to tak říci, stejnou abstraktní vidinu, vidinu účinku, který se šíří a narůstá sám sebou, takže příčina na počátku nerozeznatelná dospěje nevyhnutelným způsobem k výsledku stejně důležitému jako nečekanému. Otevřme nyní obrázkovou knížku pro děti: uvidíme, jak už tento prostředek míří k tvaru komického výstupu. Vidíme zde například (náhodou jsem vybral „Epinalovskou sérii“) návštěvníka kvapně vcházejícího do salonu: strčí do dámy, která převrhne starému pánovi šálek čaje na hlavu, ten uklouzne a rozbije okno, jež spadne na hlavu strážníkovi, který zalarmuje policii atd. Stejně to bývá v obrazech pro dospělé. V „historkách beze slov“, jež vytvářejí humorističtí kreslíři, se často vyskytuje posunující se předmět, s nímž se posunují příslušné osoby, takže změna polohy od obrázku k obrázku stále vážněji mění situaci mezi postavami. Přejdeme nyní ke komedii. Kolik šaškovských scén, kolik komedií lze odvodit z tohoto obyčejného typu! Přečtěte si znovu Chicaneauovu řeč v Sudičích: Procesy vyvolávají procesy a mechanismus funguje stále rychleji (Racine v nás vzbuzuje pocit přesvědčivé rychlosti tím, že klade procesní termíny stále hustěji vedle sebe), až nakonec soud o otýpku sena stojí sudiče to nejlepší, co má. Stejně uspořádání je v některých výstupech Dona Quijota, např. ve scéně v krčmě, kde prostou shodou okolností udeří pohaněč muly Sancha, ten Martornu, na niž spadne krčmář atd. Obrátme se konečně k současnému vaudevillu. Je nutné připomínat všechny formy, pod nimiž se skrývá tatáž kombinace? Dost často se však používá jedna: udělat to tak, aby

určitý předmět (například dopis) se stal pro určité osoby mimořádně důležitým a ty ho chtěly získat za každou cenu. Tento předmět, který vždy unikne, když si lidé myslí, že už ho drží, se ve hře pohybuje sem a tam a cestou přibírá stále nečekanější příhody. To všechno se podobá dětské hře víc, než si myslíme. Vždycky to má efekt sněhové koule.

Vlastní mechanická kombinace má tu vlastnost, že může obecně fungovat i opačně. Dítě se baví, když vidí, že koule hozená proti kuželkám cestou všechno převrátí a udělá spoušť; ještě víc se směje, když se koule kutálí všemi možnými směry a nakonec se vrátí zpět. Jinými slovy, mechanismus, který jsme před chvílí popsali, je směšný už tehdy, je-li přímočarý. Stane-li se kruhovým a úsilí postavy prostřednictvím spletitých osudových příčin a účinků vyústí na jedno a totéž místo, je to výhoda. Ukázalo by se tedy, že mnoho vaudevillistů krouží právě kolem této myšlenky. Kůň sežral slaměný klobouk z Itálie. Podobný klobouk, zdá se, mají v Paříži, je třeba ho za každou cenu najít. Hlavní postava běhá za kloboukem, který vždy mizí, když už ho má, a ostatní běhají v patách za ním – stejně postupně táhne magnet svou přitažlivou silou svazky do sebe zavěšených železných pilin. A když si nakonec po mnohém namáhání myslí, že jsou u cíle, zjistí, že vytoužený klobouk je právě ten, co sežral kůň. Stejná odysea je v jiné, neméně slavné Labichově komedii. Nejdříve vám ukáže starého mládence a starou pannu, kteří se už dlouho znají, při každodenní partičce karet. Oba se odděleně obrátili na sňatkovou kancelář. Po tisícerých obtížích a mnoha nehodách dospějí v průběhu hry hezky a jednoduše k vzájemnému setkání. Stejný kruhový efekt, stejný návrat k výchozímu bodu jako v předchozí hře. Pronásledovaný manžel chce uniknout své ženě a tchyni rozvodem. Ožení se znovu, a hle: hra zde kombinuje rozvod a sňatek a přivede mu zpět bývalou ženu jako ještě horší novou tchyni.

Uvážíme-li intenzitu a častý výskyt tohoto druhu komiky, pochopíme, že zaujal představivost některých filosofů. Ujít kus cesty a vrátit se nevědomky na samý začátek vyžaduje hodně úsilí s nulovým výsledkem. To může lákat definovat komično tímto způsobem. Taková myšlenka se objevuje u Herberta Spencera: smích je znakem úsilí, jež nejednou narazí do prázdna. Už Kant řekl: „Smích vychází z čekání, které se najednou rozplyne v nic.“ Uznáváme, že se tyto definice hodí na naše poslední dva příklady: Je však třeba určitým způsobem omezit platnost věty, neboť marná námaha často nevzbuzuje smích. Pokud ovšem naše poslední příklady znázorňují velkou příčinu, jež vyústila v malý účinek, uvedli jsme předtím jiné, které je nutno definovat

opačně: velký účinek vychází z malé příčiny. Pravda je, že druhá definice není o nic lepší než první. Disproporce mezi příčinou a účinkem v jednom či druhém smyslu není ještě zdrojem smíchu. Smějeme se něčemu, co nám může v určitých případech tuto disproporci odhalit – chci říci, že nám umožňuje zpozorovat za sérií příčin a účinků jako za průzračnou clonou zvláštní mechanické uspořádání. Ponechme stranou toto uspořádání, pustme se nitě, která nás mohla vést labyrintem komična, a pravidlo, jež jsme sledovali a které platí pro některé obdobně vybrané případy, se vystavuje nebezpečí, že ho první příklad popře.

1. Ale proč se vlastně smějeme mechanickému uspořádání? Jaký příběh jednotlivce nebo skupiny se nám v daném okamžiku jeví jako hra ozubeného soukolí, pružina či nitky? Bezpochyby je to zvláštní, ale odkud se bere tato zvláštní podobnost? Proč je komická? Na tuto otázku, kterou jsme si už položili v různých podobách, existuje stále stejná odpověď. Tuhý mechanismus, jenž se nám čas od času jeví jako vetřelec v živé souvislosti lidských věcí, má pro nás zvláštní význam, jelikož představuje něco jako roztržitost života. Kdyby mohly události nepřetržitě pozorně sledovat svůj běh, nedošlo by ke shodě okolností, k střetům a kruhovému pohybu; vše by probíhalo přímočaře a postupovalo by kupředu. A kdyby lidé byli pozorní vůči životu, nikdy by nedošlo k působení pružiny a nitek. Komika je stránka osobnosti, pomocí níž se jistý aspekt lidských událostí – který zvláštní ztuhlostí napodobuje čistý a jednoduchý mechanismus, automatismus a nakonec i pohyb bez života –, podobá věci. Vyjadřuje tedy nedokonalost jednotlivce či kolektivu, vyžadující bezprostřední nápravu. Touto nápravou je právě smích. Smích je určité sociální gesto, jež zdůrazňuje i potlačuje zvláštní druh roztržitosti lidí a událostí.

Toto nás právě láká hledat dále a hlouběji. Dosud jsme se bavili tím, že jsme v hrách dospělých objevovali určité mechanické kombinace, jimiž se baví děti. Je to empirická metoda postupu. Teď přišla chvíle, kdy se musíme pokusit o soustavnou a úplnou dedukci, snažit se čerpat v samostatném zdroji, v jeho stálém a jednoduchém principu mnohonásobné a měnící se postupy veseloherního divadla. Toto divadlo, jak jsme řekli, kombinuje události tak, že do vnějších forem života vsouvá mechanismus. Stanovme nyní hlavní rysy, jimiž se život při pohledu z vnějšku odlišuje od jednoduchého mechanismu. Postačí nám obrátit se k opačným rysům, čímž dostaneme abstraktní, pro tentokrát obecnou a úplnou formulaci skutečných i možných postupů v komedii.

Život se nám jeví jako určitý vývoj v čase a jako určitá komplikace

v prostoru. Uvažujeme-li o něm v čase, je to plynulý postup bytosti vpřed a její nepřetržitě stárnutí: to znamená, že se nikdy nevrací zpět a neopakuje se. Pokud uvažujeme o životě v prostoru, staví nám před oči koexistenční prvky tak jemně, ale pevně propojené, tak výlučně vytvořené pro sebe navzájem, že by ani jeden z nich nemohl současně patřit dvěma různým organizacím. Každá živá bytost tvoří uzavřený systém jevů, který nelze propojit žádným jiným systémem. Nepřetržitá změna aspektů, nezvratnost jevů, dokonalá individualita v sobě uzavřené řady, to jsou vnější znaky (skutečné či zdánlivé), jež odlišují živé od prostého mechanismu. Vezměme si nyní jejich opak: získáme tři postupy, které nazveme, dejme tomu, *opakování*, *inverze* a *vzájemná spojitost sledů událostí*. Snadno zjistíme, že tyto postupy jsou postupy vaudevillové a že jiné ani být nemohou.

Našli jsme je už dříve – různě smíchané ve výstupech, jež jsme postupně rozebírali, a ještě silněji v dětských hrách, jejichž mechanismus reprodukuje. Nebudeme se touto analýzou zdržovat. Užitečnější bude studovat zmíněné postupy v čistém stavu na nových příkladech. Není nic jednoduššího, neboť v čistém stavu se vyskytují jak v klasické komedii, tak v současném divadle.

1. *Opakování*. – Už nejde, jako dosud, o slovo či větu, kterou postava opakuje, ale o situaci, tj. o kombinaci okolností, jež se víckrát opakuje, čímž více vystupuje na povrch měnícího se běhu života. Tento druh komična nám poskytuje už zkušenost, ovšem jen v elementární formě. Jednoho dne potkáme na ulici přítele, kterého jsme už dlouho neviděli; na situaci není nic komického. Jestliže ho však potkáme stejný den podruhé, potřetí a počtvrté, společně se této „shodě okolností“ zasmějeme. Představte si nyní sérii vymyšlených událostí, jež ve vás vzbuzují dostatečnou iluzi o životě, a předpokládejte, že uprostřed této probíhající série událostí se opakuje výstup mezi stejnými či různými postavami: zase půjde o shodu okolností, ovšem mimořádnější. Taková *opakování* můžeme vidět v divadle. Jsou tím směšnější, čím jsou opakované scény komplikovanější a také čím přirozeněji působí. Z toho vyplývají dvě podmínky, jež se zdánlivě vzájemně vylučují, a tedy je musí smířit šikovnost autora.

Současný vaudeville využívá tohoto postupu ve všech svých formách. Formou nejznámější je vodit určitou skupinu postav z jednoho dějství do druhého nejrozmanitějším prostředím tak, aby vždy s novými okolnostmi vznikala nová série příhod a nehod, jež si budou symetricky od-

povídat. Takovouto kompozici událostí, jež se opakují od začátku do konce, nám nabízejí Molièrovy hry. Tak třeba *Škola žen* v podstatě opakuje jeden a tentýž efekt ve třech časových fázích: 1. fáze, Horace vypráví Arnolphovi, co si vymyslel, aby oklamal Agnèsina poručníka, jímž je sám Arnolphe; 2. fáze, Arnolphe věří, že odvrátil nebezpečí; 3. fáze, Agnès obrátí Arnolphova opatření ve prospěch Horace. Stejná periodicita se objevuje ve *Škole manželů*, ve *Ztrěštěnci*, ale především v *George Dandinovi*, kde máme opět stejný efekt ve třech časových fázích: 1. fáze, George Dandin zjistí, že ho žena klame; 2. fáze – zavolá na pomoc její rodiče; 3. fáze – George Dandin se sám musí omluvit.

Někdy se tento výstup opakuje mezi různými skupinami postav. Nezřídka se stává, že v první skupině jsou páni, ve druhé služebnictvo. Služebnictvo opakuje scénu mezi pány v jiném tónu, v méně noblesním stylu. Část *Mrzutosti v lásce* je založena právě na tomto plánu, stejně jako *Amphitryon*. V Benedixově malé zábavné komedii *Der Eigensinn* je pořádek obrácený; páni zde opakují výstup, kde jde o paličatost, podle příkladu služebnictva.

Ať se však tyto symetrické situace odehrávají mezi jakýmikoli postavami, zdá se být patrný hluboký rozdíl mezi komedií klasickou a současným divadlem. Cílem je vždy zavést do událostí určitý matematický řád, přitom však zachovat zdání pravděpodobnosti, tj. života. Použité prostředky jsou ovšem různé. Většina vaudevillů zpracovává přímo ducha diváka. Jestliže se i ta nejvýstřednější shoda okolností stane přijatelnou sama o sobě, přijmeme ji i my, jak nás na to autor postupně připravil. Takovým způsobem často postupují autoři současní. Naopak v Molièrových hrách činí opakování přirozenějším dispozice postav, a ne obecenstva. Každá z osob představuje určitou sílu působící v určitém směru, přičemž tyto síly stálého směru se nutně skládají tak, jak se opakuje situace. Takto chápaná situační komedie tak hraničí s komedií charakterovou. Zaslouží si název klasická, pokud platí, že klasické umění je to, jež z účinku vytěží víc, než vložilo do příčiny.

2. *Inverze*. – Druhý postup je natolik podobný prvnímu, že se omezíme na definici a nebudeme uvádět příklady. Představte si určité postavy v nějaké situaci: komický výstup dostanete, když se situace obrátí a role budou opačné. Tento druh představuje dvojité scény záchrany v *Cestě pana Perrichona*. Není však zapotřebí, aby se oba symetrické výstupy odehrávaly před našimi očima. Je možné ukázat jen jeden, neboť bude jasné, že pomyslíme na druhý. Tak se třeba smějeme,

když obžalovaný napomíná soudce, když dítě poučuje rodiče, tedy tomu, co lze zařadit do rubriky „převrácený svět“.

Často nám autoři ukáží postavu, která chystá past a sama se do ní chytí. Základem komedií je mnohdy pronásledovatel, jenž se sám stane obětí – podvedený podvodník. Najdeme to už v dřívější frašce. Advokát Pathelin poučuje svého klienta, jak má oklamat soudce: klient však této taktiky použije, aby nemusel zaplatit advokátovi. Hašteřivá žena nutí manžela, aby vykonával všechny domácí práce – přece je podrobně sepsala na „lístek“. Když spadne do kádě, manžel ji odmítne vytáhnout: „To na mém lístku nemá.“ Moderní literatura využila téma okradeného zloděje v mnoha variantách. V podstatě jde vždy o obrácení rolí, o situaci, jež se obrací proti tomu, kdo ji vytvořil.

Zde si ověříme zákon, s nímž jsme se setkali v mnoha příkladech. Pokud se komický výstup opakuje příliš často, stává se z něho „kategorie“ nebo model. Je zábavný sám o sobě, nezávisle na příčinách, které ho činí zábavným. Takže výstupy nové, jež v podstatě nejsou komické, budou zábavné, jestliže se budou komickým scénám něčím podobat. Více či méně neurčitě v naší mysli vyvolávají obraz, o němž víme, že je směšný. Zařadí se do žánru, o kterém oficiálně platí, že je směšný. Sem patří scéna s „okradeným“ zlodějem – vyznačuje na mnoho komických scén, jež shrnuje. Učiní směšnou nějakou příhodu, kterou si způsobila postava vlastní chybou, ať už je to libovolná chyba, libovolná nešťastná příhoda – co říkám? – jakýkoli náznak této nešťastné příhody, slovo, jež ji připomíná. „Máš, co jsi chtěl, Georgi Dandine,“ tento výrok by nikdy nebyl zábavný bez komických ozvěn, které ho prodlužují.

3. – Ale dost jsme již mluvili o opakování a inverzi. Nyní přicházíme k *vzájemné spojitosti sledů událostí*. Její komický účinek lze těžko vyjádřit slovy, neboť se na jevišti projevuje v rozmanitých formách. Snad bychom ho mohli definovat takto: *Situace je komická vždy, když se objevuje ve dvou absolutně časově nezávislých sledech událostí a když ji lze najednou definovat ve dvojím, zcela odlišném smyslu.*

Okamžitě pomyslíme na *nedorozumění*. Nedorozumění skutečně představuje situaci, jež má současně dvojí odlišný smysl – jeden prostě možný, který mu dávají herci, a druhý, reálný, který mu připisují diváci. Skutečný smysl situace poznáme proto, že nám autor pečlivě ukáže všechny jeho stránky. Herci však znají jen stránku jednu, nebo druhou – odtud jejich omyl, mylný soud o tom, co se kolem nich děje, stejně jako o tom, co oni sami dělají. My postupujeme od mylného soudu

k pravdivému, pohybujeme se mezi smyslem možným a skutečným, a právě toto kolísání našeho ducha mezi dvěma opačnými interpretacemi se projeví v zábavě, kterou nám poskytuje nedorozumění. Chápeme některé filosofy, jež toto kolísání mimořádně upoutalo tak, že mnozí z nich viděli podstatu komična v nárazu či navrstvení dvou soudů, které si protirečí. Jejich definice však jako zákon zdaleka nevyhovuje všem případům a tam, kde vyhovuje, nedefinuje princip komična, ale pouze jeho více či méně vzdálené důsledky. Není těžké vidět, že nedorozumění na jevišti je zvláštní případ obecnějšího jevu, vzájemné souvislosti nezávislých sledů událostí, a že tudíž nedorozumění není směšné samo o sobě, ale jen jako znak vzájemné souvislosti sledů.

V nedorozumění se fakticky každá osoba začleňuje do sledu událostí, jež se jí týkají, o nichž má jasnou představu a na něž směřuje svá slova a činy. Každý sled, který zajímá jednotlivé postavy, se vyvíjí nezávisle. V určitém momentu se však setkají za takových okolností, že činy a slova jedné z postav mohou zcela vyhovovat postavě druhé. Odtud jejich omyl, odtud dvojsmyslnost. Tato dvojsmyslnost však sama o sobě ještě není komická. Tou se stává jen proto, že manifestuje časovou shodu dvou nezávislých jevů. Dokazuje to i fakt, že autor musí stále důmyslně obracet naši pozornost na tyto dvě skutečnosti, nezávislost a časovou shodu. Obyčejně se mu to daří neustálým opakováním plané hrozby, že je rozpojí mezi dva sledy, které se časově shodují. Každým okamžikem všechno praskne a vše se opět napraví: tato hra v nás vzbuzuje smích spíše než přebíhání naší mysli mezi dvěma opačnými tvrzeními. A smějeme se také proto, že nám staví před oči zkrřížení dvou nezávislých sledů, opravdový zdroj komického efektu.

I z toho důvodu nemůže být nedorozumění jen zvláštním případem. Je to jeden z prostředků (možná nejmělejší) jak dát pocítit zkrřížení jevů – není však jediný. Místo dvou současných sledů lze použít sled událostí dávných a aktuálních: jestliže se tyto dva sledy v naší představě zkrříží, nedojde k nedorozumění, ale komický účinek bude působit stále. Vzpomeňme si na zajetí Bonivarda na chillonském zámku – to je první sled faktů. Pak si představme Tartarinovu cestu po Švýcarsku, jeho zajetí a uvěznění – druhý sled, nezávislý na prvním. Nyní to udělejme tak, že Tartarina přikovají k Bonivardovu řetězu, čímž se obě historiky zdají být na okamžik v časové shodě, a dostaneme pak velmi zábavný výjev, jeden z nejzábavnějších, jaký kdy načrtla Daudetova fantazie. Takto se dá rozložit mnoho příběhů hrdinsko-komického žánru. Přenášení, většinou komické, staronového do moderního vychází z téže myšlenky.

Labiche použil tento postup u všech svých forem. Jednou začne vytvořením nezávislých sledů událostí a pak se baví tím, že se mezi ně vměšuje: vezme uzavřenou skupinu, například svatbu, a umístí ji do naprosto cizího prostředí, jak mu to dovolí určitá časová shoda. Jindy ponechá ve hře jednu a tutéž skupinu postav, přičemž však několik osob z této skupiny bude něco skrývat, takže jsou nuceny se mezi sebou dohodnout, a nakonec hrají uprostřed velké komedie jednu malou: v každém okamžiku jedna ze dvou komedií ruší druhou, pak se vše uspořádá a dojde k časové shodě obou sledů. Nakonec se do reálných jevů včlení posloupnost pouze myšlených událostí – do přítomnosti například neustále zasahuje minulost, na kterou by se mělo zapomenout, vždy se jí však podaří smířit se situacemi, jež, jak se zdálo, měla rozvrátit. Vždy však máme před sebou dva nezávislé sledy a vždy částečnou časovou shodu.

Dále už se nebudeme zabývat analýzou vaudevillových postupů. Ať už se jedná o vzájemné propojení sledů, inverzí či opakování, vidíme, že předmět zůstává vždy stejný: vyjevení toho, co jsme nazvali zmechanizováním života. Vezměme soustavu činů a vztahů a opakujme je tak, jak jsou, nebo je zpřevracejme vzhůru nohama či přenesme jako celek do jiné soustavy, s níž se alespoň částečně shodují – všechny tyto výkony jednají se životem jako se strojem na opakování, strojem se zpětným chodem a vzájemně zaměnitelnými díly. Skutečný život je vaudeville přesně v tom měřítku, kdy přirozeně vytváří účinky stejného druhu, tedy tam, kde se sám zapomene, protože kdyby si neustále dával pozor, byl by proměnlivou kontinuitou, nezvratným pokrokem a nedělitelnou jednotou. Proto lze komično událostí definovat jako roztržitost věcí, právě tak jako komično individuálního charakteru, jež vždy souvisí – jak jsme již uvedli a jak ještě ukážeme dále – se základní roztržitostí postav. Tato roztržitost událostí je však výjimečná. Účinky jsou malé. V každém případě je nenapravitelná, takže v ní není nic k smíchu. Nikoho by proto nenapadlo zveličovat ji, vytvořit z ní systém a umělecký žánr pro ni, kdyby smích nebyl potěšením a kdyby se lidstvo dychtivě nechopilo každé příležitosti k jeho vzbuzení. To vysvětluje vaudeville, který je životu tím, čím je kloub loutky pro chůzi člověka, tj. vyumělkovaným přeháněním určité přirozené ztuhlosti věcí. Vlákno, jež ho spojuje se skutečným životem, je velmi křehké. Není to jenom hra závislá jako všechny hry na konvenci, kterou jsme přijali dříve. Charakterová komedie zapustila v životě kořeny nepoměrně hlubší. V poslední části naší studie se budeme zabývat právě jí. Nejdříve však musíme analyzovat

určitý druh komiky, který je v mnoha stránkách podobný komice vaudevillu, a sice komiku slov.

KOMIKA

II

SCOV

Možná je poněkud nepřirozené vytvářet speciální kategorii pro komiku slov, neboť většina komických efektů, jež jsme studovali, se vlastně dosahovala pomocí jazyka. Je však třeba rozlišovat mezi komikou, kterou jazyk vyjadřuje, a komikou, kterou jazyk vytváří. První by se koneckonců dala přeložit z jednoho jazyka do druhého, i když by z velké části ztratila svůj výraz tím, jak by přecházela do nové společnosti, setkávala se s novými způsoby, jinou literaturou a zvláště s jinými myšlenkovými asociacemi. Druhá komika je obvykle nepřeložitelná. Za to, čím je, vděčí většině stavbě a výběru slov. Nekonstatuje pomocí jazyka určité zvláštní roztržitosti lidí nebo událostí. Podtrhuje roztržitosti samotného jazyka. Právě jazyk se zde stává komickým.

Je pravda, že věty se netvoří zcela samy – pokud se jim smějeme, můžeme se stejně dobře smát samotnému autorovi. Tato podmínka není nezbytná. Věta, slovo, zde budou mít svou vlastní komickou sílu. Dokazuje to, že budeme na rozpacích, máme-li určit, komu se vlastně smějeme, ačkoli často nejasně cítíme nějakou příčinu. Ostatně příčinou není vždy dotyčná mluvící osoba. Vlastně je důležité učinit na tomto místě významný rozdíl mezi duchaplným a komickým. Možná by se zjistilo, že slovo je komické, je-li vysloveno člověkem, který v nás vzbuzuje smích, a duchaplné, když se smějeme někomu třetímu či sami sobě. Většinou se však nemůžeme rozhodnout, zda je slovo komické, nebo duchaplné. Prostě je směšné.

Než půjdeme dále, všimněme si více toho, co rozumíme pojmem duchaplný výrok. Jelikož se duchaplnému výroku alespoň usmějeme, studie o smíchu by nebyla úplná, kdybychom opomenuli zamyslet se nad povahou ducha, a tím osvětlit myšlenku. Obávám se však, že tato esence je příliš jemná a mohla by se na světle rozložit.

Rozlišme nejdříve dva významy slova duch – jeden širší a druhý užší. V širším smyslu se zdá, že slovem duch označujeme určitý dramatický způsob myšlení. Duchaplný člověk, místo aby ovládal myšlenky jako lhostejné symboly, je vidí, slyší a staví proti sobě v dialogu jako osoby. Uvádí je na scénu a sám se vlastně také trochu octne na scéně. Duchaplný lid je zamilovaný do divadla. Duchaplný člověk má něco

z básníka, stejně jako horlivý čtenář je začátek herce. Provádím toto srovnání schválně, abychom nezapomněli na vzájemný poměr mezi těmito čtyřmi pojmy. Abychom dobře četli, postačí ovládnout intelektuální složku hereckého umění. Kdo má ovšem dobře hrát, musí být hercem celou svou duší a celou svou osobou. Podobně básnická tvorba vyžaduje určité sebezapomnění, což se duchaplnému člověku obvykle nestává. Víceméně je ho vidět za tím, co říká a co dělá. Nevstřebává se tím, protože do svých činů a slov vkládá svoji inteligenci.

Každý básník tedy v sobě může odhalit duchaplného člověka, kdykoli se mu zlíbí. Nepotřebuje nic, a proto má vše; dokonce by mohl ještě něco postrádat. Mohl by nechat myšlenky rozprávět mezi sebou „jen tak, pro radost“. Stačilo by jen uvolnit dvojité pouto, které váže myšlenky k citům a duši k životu. Nakonec by se stal duchaplným i tehdy, kdyby nechtěl být básníkem svým srdcem, ale pouze rozumem.

Jestliže však duchaplnost obecně spočívá v tom, že člověk vidí věci *sub specie theatri*, je pochopitelné, že ho láká především určitý druh dramatického umění, komedie. Odtud užší význam tohoto slova, jediný, který nás z hlediska teorie smíchu zajímá. Tentokrát nenazýváme duchaplností určitou schopnost rychle načrtnout komediální scény, ale načrtnout je tak diskrétně, tak lehce a rychle, že je všechno hotové, sotvaže autora začínáme pozorovat.

Kdo jsou herci v těchto scénách? Ke komu se obrací duchaplný člověk? Především na samotné účastníky hovoru, neboť slovo je přímou replikou jednomu z nich. Často na nepřítomnou osobu, o níž předpokládá, že promluvila, a on jí odpovídá. Ještě častěji na všechny ty (v obecném smyslu), kdo se účastní obrácení běžné myšlenky na paradox, nebo využijí přijatého slovního obrátu tak, že vytvoří nějaký citát či přísloví. Porovnejte navzájem tyto malé scény a uvidíte, že to jsou obecné variace na téma komedie, jež dobře známe – „okradený zloděj“. Vezme se metafora, fráze, rozumový výrok, a obrátí se proti tomu, kdo je vyslovil nebo mohl vyslovit, a to tak, že řekne, co říci nechtěl, čímž se sám chytne do nastražené léčky jazyka. Ovšem téma „okradeného zloděje“ není jediné možné. Postupně jsme prošli řadu druhů komična, přičemž každý z nich lze vybrousit na projev ducha.

Nyní podrobíme duchaplné slovo analýze, což nám pomůže takřkajíc stanovit jakýsi lékařský recept na ně. Zde je: Vezměme slovo, zdůrazněme ho nejdříve v hrané scéně a pak hledejme komickou kategorii, do níž scéna patří – duchaplné slovo zúžíme na jeho jednoduché elementy a vysvětlení je kompletní.

Použijme této metody na klasický příklad. „Bolí mě vaše hrud,“ psala madame de Sévigné své nemocné dceři. To je duchaplný výrok. Pokud je naše teorie správná, stačí slovo stlačit, zvětšit, zdůraznit a ono se nám rozvine do komické scény. Přesně takovou malou scénu najdeme už hotovou v Molièrově hře *Láska lékařem*. Nepravý lékař Clitandre, který má vyšetřit Sganarellovu dceru, se spokojí s tím, že nahmatá puls samotnému Sganarellovi, a potom, vycházeje ze sympatie, jež musí existovat mezi otcem a dcerou, pronese úsudek: „Ano, vaše dcera je nemocná.“ Zde vidíme účinný přechod duchaplnosti do komična. K doplnění naší analýzy nám už jen zbývá hledat, co je komické na tom, že lékař stanoví diagnózu dítěte po vyšetření otce či matky. My však už víme, že jedna ze základních forem fantazie spočívá ve znázornění živoucího člověka jako loutky na nitce. Abychom si tento obraz mohli vytvořit, ukazuje se nám dvě nebo více osob, které mluví a jednájí, jako by byly navzájem spoutány neviditelnými nitkami. Nevytváří se zde taková myšlenka, jež nás takřkajíc nutí zhmotnit sympatie existující mezi dcerou a otcem?

Teď porozumíme, proč se autoři, kteří pojednávali o duchu, museli omezit na to, že poukazovali na mimořádnou složitost věcí vymezující tento pojem, aniž by nějak zvlášť uspěli při jeho definování. Existuje hodně způsobů, jak se stát duchaplným, a téměř stejný počet, jak se jím nestat. Jak zjistit, co mají společného, když nezačneme obecným vztahem duchaplného ke komickému? Jakmile však jednou tento vztah určíme, všechno se objasní. Mezi komickým a duchaplným je stejný vztah jako mezi scénou hotovou a jejím prchavým náčrtkem, který je třeba dohotovit. Kolik má komično k dispozici forem, tolik má duchaplnost odpovídajících variant. Nejprve tedy musíme definovat komično v jeho rozmanitých formách, abychom našli (což je dost obtížné) spojovací nitku, která vede od jedné formy k druhé. Podobným způsobem budeme analyzovat i duchaplnost, jež se nám bude jevit jako komika, která se vypaří. Postupovat však opačně, hledat formuli duchaplnosti přímo, znamená jít vstříc jistému neúspěchu. Co bychom řekli chemikovi, který by měl zkoumané látky v laboratoři a rozhodl by se zkoumat pouze jejich stopy v ovzduší?

Toto srovnání duchaplnosti a komiky nám ovšem současně ukazuje cestu ke zkoumání komiky slov. Na jedné straně opravdu vidíme, že neexistuje žádný podstatný rozdíl mezi slovem komickým a duchaplným, na straně druhé duchaplné slovo, i když se váže k jazykovému obratu, vyvolává nejasnou nebo pouhou představu komického výjevu. Je nutno znovu říci, že slovní komika musí ve všech bodech odpovídat

komice činů a situací a že je pouze – lze-li to tak vyjádřit – jakýmsi promítnutím do roviny slov. Vraťme se nyní ke komice činů a situací. Uvažujme hlavní zásady, které k ní vedou, a aplikujme je na výběr slov a větnou stavbu. Dostaneme tak různé komiky slov a možné varianty duchaplnosti.

I. – Oddat se působení ztuhlosti nebo získané rychlosti, říci, co jsme říci nechtěli, udělat, co jsme udělat nechtěli – to jsou, jak víme, velké zdroje komiky. Proto je roztržitost svou podstatou tak směšná, proto se smějeme všemu, co je v gestu, chování nebo rysech tváře prkenné, dokonané, mechanické. Pozorujeme tuto ztuhlost i v jazyce? Bezpochyby ano, neboť existují zcela hotové formulace a stereotypní fráze. Osoba, která se vyjadřuje vždy tímto stylem, by byla komická sama o sobě. Pokud se má však komickou stát izolovaná věta sama o sobě, odděleně od toho, kdo ji vyslovil, nestačí, aby věta byla hotová. Je třeba, aby nesla znamení, podle něhož ji poznáme bez jakéhokoli váhání, musí být pronesena automaticky. To se může stát jen tehdy, když věta obsahuje jasný nesmysl – buď hrubý omyl, nebo si protirečí v pojmech. Odtud obecné pravidlo: *Komické slovo získáme tehdy, vložíme-li absurdní myšlenku do formy vžitě fráze.*

„Tato šavle je nejkrásnějším dnem mého života,“ říká pan Prudhomme. Přeložme tuto větu do angličtiny či němčiny a stane se z ní věta absurdní, třebaže ve francouzštině zněla komicky. Je to tím, že výrok „nejkrásnější den mého života“ je zcela hotová fráze, na niž si naše ucho zvyklo. Aby se tento výrok stal komickým, stačí jen postavit do plného světla automatismus toho, kdo ho vyslovuje. K tomu dojdeme, vložíme-li do něho absurditu. Absurdita zde není zdrojem komiky. Je pouze jednoduchým a velmi účinným prostředkem, jak komiky dosáhnout.

Citovali jsme zde jen slova pana Prudhomme. Většina slov, které mu jsou připisovány, je zhotovena podle stejného vzoru. Pan Prudhomme je frázista. A jelikož fráze existují ve všech jazycích, je pan Prudhomme obecně transponovatelný, ale zřídka přeložitelný.

Někdy je obtížnější zjistit banální větu, která slouží absurdnosti jako pláštík. „Mezi dvěma jídly nerad pracuji,“ říká lenoch. Výrok by nebyl zábavný, kdyby neexistovalo užitečné hygienické pravidlo: „Nemá se jíst mezi dvěma jídly.“

Někdy se komplikuje sám účinek. Místo jedné formy banální fráze existují dvě nebo tři, jež do sebe zapadají. Vezměme například výrok jedné postavy z Labiche: „Jen Bůh má právo zabít svého bližního.“ Zdá

se, že tu využil dvě známé věty – „Jen Bůh disponuje lidským životem“ a „Zabít svého bližního je pro člověka zločin“. Věty jsou ovšem spojeny tak, aby naše ucho zmátly a poskytly nám dojem věty, která se opakuje a přijímá mechanicky. To uspalo naši pozornost a najednou prudilo absurditu.

Tyto příklady postačí, abychom pochopili, jak se jedna z nejdůležitějších komických forem promítá a zjednodušuje do roviny jazyka. Přejdeme nyní k méně obecné formě.

II. – „Smějeme se vždy, když naši pozornost upoutá fyzický vzhled osoby, zatímco příčinou byla morální stránka“: tento zákon jsme postulovali v první části naší práce. Aplikujme jej na jazyk. Mohli bychom říci, že většina slov má význam *fyzický* či *morální* podle toho, zda je bere me ve vlastním nebo přeneseném smyslu. Každé slovo nejprve označuje konkrétní předmět nebo hmotný čin. Význam slova se však mohl postupně zduchovnit na abstraktní vztah či čistou myšlenku. Jestliže si tedy náš zákon zachováme, musíme mu dát následující formu: *Komického účinku dosáhneme, když porozumíme výrazu doslovně, ačkoli byl použit v přeneseném smyslu. Nebo: Vyjádřená myšlenka se stává směšnou, soustředíme-li se na hmotnou stránku metafory.*

„Všechny druhy umění jsou si bratry“. V této větě je slovo „bratr“ uvedeno metaforicky, aby se vystihla větší či menší podobnost. Toto slovo používáme tak často, že když ho slyšíme, nemyslíme na konkrétní materiální vztah, který implikuje příbuznost. Pomysleli bychom na něj spíše, kdyby nám někdo řekl: „Všechny druhy umění jsou si bratrance“, protože slovo „bratranec“ se v přeneseném významu používá méně často a mělo by zde lehký komický nádech. Pojdme nyní až do krajnosti – předpokládejme, že naši pozornost obrací násilím na materiálnost obrazu tím, že si vybírají příbuzenský vztah neslučitelný s žánrem pojmů, které má příbuznost spojovat: dostanete komický účinek. To je dobře známý výrok, adresovaný opět panu Prudhommovi: „Všechny druhy umění jsou si sestrami.“

„Honí se za duchaplností“, řekl kdosi před Boufflersem o jakési domýšlivé osobě. Kdyby Boufflers odpověděl: „Ale nedohoní ji,“ byl by to začátek duchaplného výroku, pouze však začátek, neboť termín „dohonit“ se v přeneseném smyslu užívá stejně často jako termín „běžet“ a nenutí nás dostatečně zhmotnit obraz dvou běžců, kteří se vrhají jeden za druhým. Chcete, aby se mi replika zdála opravdu duchaplná? Pak si musí ze sportovního slovníku vypůjčit výraz tak kon-

krétní, tak živý, jako bychom byli svědky nějakého závodu. A Boufflers to udělá: „Sázím na duchaplnost.“

Řekli jsme, že duchaplnost často spočívá v prodloužení myšlenky hovořícího až k bodu, kdy vyjadřuje svůj opak a kdy její autor – dá se říci – padne do léčky své vlastní promluvy. Dodejme nyní, že touto léčkou je často i metafora nebo srovnání, obrátíme-li proti hovořícímu materiální stránku. Pamatujeme si dialog mezi matkou a synem v *Pokrytcích*: „Příteli, burza je nebezpečná hra. Jeden den vyhraješ, druhý prohraješ. – Dobře, budu tedy hrát obden.“ A ve stejné hře mravoučný rozhovor dvou finančníků: „Je vůbec poctivé, co tu děláme? Chudáci akcionáři, my jim taháme peníze z kapsy... – A odkud je máme podle vás tahat?“

Komického účinku dosáhneme i tehdy, když se symbol či znak rovinou v celé materiálnosti a budou předstírat, že tento širší smysl má stejný význam jako znak. V jednom velmi veselém vaudevillu se nám představí monacký hodnostář, jehož uniforma je pokryta medailemi, třebaže dostal jen jedno vyznamenání. Říká: „Vsadil jsem v ruletě medaili na číslo, a když mi číslo vyšlo, měl jsem šestatřicetinasobek vkladu.“ Neuvažuje stejně Giboyer v *Drzounech*, když hovoří o čtyřicetileté nevěstě, která má na svatebních šatech květy oranžovníku? „Zasloužila by si pomeranče“, vyslovuje se.

Nikdy bychom však neskončili, kdybychom rozebírali jeden zákon po druhém, jak jsme je vyslovili, a snažili se ověřit je v rovině jazyka. Uděláme lépe, budeme-li se držet tří obecných termínů z naší poslední kapitoly. Ukázali jsme, že „sled událostí“ se může stát komickým buď *opakováním* či *inverzí* nebo nakonec *vzájemným propojením*. Uvidíme, zda to platí i o sledu slov.

Vzít sled událostí a opakovat je v novém tónu či prostředí, vyměnit jejich úlohy a zachovat jim smysl, pomíchat je tak, aby se jejich příslušné významy vzájemně mezi sebou propojily, je komické, protože to znamená dosáhnout, že jsme se k životu mohli chovat jako k mechanismu. Avšak i myšlenka je věc, která žije, a jazyk, jenž překládá myšlenku, musí být stejně živý jako ona. Uhádneme, že *věta* se stane komickou, má-li smysl i tehdy, když ji obrátíme, nebo jestliže bez rozdílu vyjadřuje dva systémy myšlenek navzájem nezávislých, či nakonec jestliže přeneseme myšlenku do tónu, který jí nesedí. To jsou tři základní zákony, jež bychom mohli nazvat *komickou transformací vět*. Ukážeme je na několika příkladech.

Nejprve musíme říci, že tyto tři zákony nejsou z hlediska teorie ko-

miky stejně důležité. *Inverze* je postup nejméně zajímavý. Může však být lehce použitelná, neboť zjišťujeme, že duchaplní profesionálové, sotvaže slyší vyslovit nějakou frázi, hledají její další smysl tím, že ji obrátí, třeba tak, že podmět postaví na místo předmětu či předmět na místo podmětu. Nežádka slouží jako prostředek k více či méně zábavnému popření nějaké myšlenky. V Labichově komedii křičí postava na nájemníka, který bydlí nad ní a znečistí jí balkon: „Proč vysypáváte své dýmky na můj balkon?“ A jak odpoví nájemník? „Proč dáváte svůj balkon pod moje dýmky?“ Je však zbytečné zdržovat se s tímto druhem duchaplnosti, neboť je snadné uvést řadu příkladů.

Vzájemné propojení dvou myšlenkových systémů v jedné větě je nevyčerpatelným zdrojem zábavných účinků. Prostředků, jak získat vzájemné propojení, to znamená dát jedné frázi dva nezávislé, překrývající se významy, je mnoho. Nejméně hodnotným prostředkem je zvuková shoda slov. V takovém případě má jedna a táž věta zdánlivě dva nezávislé významy, ale to je jen zdání. Ve skutečnosti máme dvě rozdílné věty, složené z různých slov, která jsme zaměnili s využitím toho, že uchu znějí stejně. Od zvukové shody přejdeme nyní nepozorovaně ke skutečné hře slov. Zde se v jedné a téže větě opravdu překrývají dva myšlenkové sledy a máme před sebou stejná slova. Prostě využíváme fakt, že slova mají různý význam, jedná-li se o vlastní či přenesený smysl. A tak často zjistíme, že jen malý odstín dělí hru slov od básnické metafory nebo poučného přirovnání. Zatímco přirovnání nás poučí a obraz, který nás zaujme, vzbuzuje intimní shodu jazyka a přírody – vidíme v nich dvě souběžné formy života –, při hře slov myslíme spíše na určitou nepozornost jazyka, jenž jako by na okamžik zapomněl na své pravé poslání a vyžadoval, aby se věci řídily podle něho, a ne on podle nich. Hra slov tedy prozrazuje chvilkovou roztržitost jazyka, a to je na něm právě to zábavné.

Inverze a *vzájemné propojení* představují jen hry ducha, které ústí do hry slov. Hlubší je komično *transpozice*. *Transpozice* je ve skutečnosti běžnému jazyku tím, čím je opakování komedii.

Řekli jsme, že opakování je oblíbený postup klasické komedie. Spočívá v rozložení událostí tak, že se jedna scéna opakuje buď prostřednictvím téže osoby za nových okolností nebo za pomoci více osob ve stejných situacích. Tak třeba služebnictvo bude méně vytríbeným jazykem opakovat výstup, jaký předtím předváděli páni. Představme si nyní myšlenky vyjádřené stylem, jenž jim vyhovuje, a v rámci jejich přirozeného prostředí. Jestliže si vymyslíte způsob, jak je

převést do nového prostředí, jinými slovy, pokud je přinutíte vyjadřovat se jiným stylem a transponujete je do jiné tóniny, pak nám jazyk sám vytvoří komedii. Přitom nebude vůbec nutné ukázat vám působivě dvě znění téže myšlenky – přenesené a přirozené. Přirozené znění ve skutečnosti známe, neboť nám ho dá instinkt. Autor tedy soustředí své úsilí komické invence na znění druhé a jen na ně. Sotva se nám druhé znění představí, sami si první doplníme. Z toho vzniká obecné pravidlo: *Komického efektu dosáhneme tím, že transponujeme přirozené znění myšlenky do jiné tóniny.*

Prostředky *transpozice* jsou četné a rozličné. Jazyk představuje tak bohatou škálu na sebe navazujících tónů, že komika se zde může posouvat po bezpočtu stupňů – od těch nejbanálnějších šaškovských až po nejvyšší formy *humoru* a *ironie*, že je nelze úplně vyčíslit. Postačí nám, když si podle stanoveného pravidla čas od času ověříme praktické aplikace.

Prozatím bychom mohli rozlišit dva krajní tóny – slavnostní a důvěrný. Největších účinků dosáhneme jejich vzájemnou jednoduchou *transpozicí*. Odtud dva opačné směry komické fantazie.

Přeměníme slavnostní tón na důvěrný? Dostaneme parodii. Účinek takto definované parodie se prodlouží až do případů, kdy myšlenka vyjádřená v důvěrných tónech patří k těm, které by už jen ze zvyku vyžadovaly jiný tón. Například popis svítání, jak ho uvádí Jean Paul Richter: „Černá barva oblohy začala přecházet do červené, podobně barvě uvařeného raka.“ Všimněme si, že vyjádření týkající se věci *antiky* pomocí výrazů moderního života má stejný účinek díky básnické *aureole*, jež ozařuje klasickou starověkost.

Komika parodie bezpochyby vnucuje některým filosofům, především Alexandru Bainovi, myšlenku definovat obecně komické jako *degradaci*. Směšné se rodí, „představí-li se nám nějaká věc, kdysi uctívaná, jako podprůměrná a hanebná“. Pokud je však naše analýza přesná, pak *degradace* není jen formou *transpozice* a *transpozice* sama není jen jedním z prostředků jak vyvolat smích. Je jich ještě mnoho a zdroj smíchu je třeba hledat hlouběji. Není ovšem nutné jít tak daleko. Snadno uvidíme, že *přechod* od tónu slavnostního k triviálnímu, od nejlepšího k nejhoršímu, je komický, přičemž obrácený postup je ještě komičtější.

Setkáváme se s ním stejně často. A zdá se, že bychom mohli rozlišit dvě hlavní formy podle toho, jde-li o *velikost* předmětů, nebo o jejich *hodnotu*.

Hovořit o malých věcech, jako by šlo o velké, to v podstatě znamená

přehánět. Přehánění je komické, když trvá, a zvláště, je-li soustavné: je to jeden způsob transpozice. Smějeme se mu tak, že někteří autoři definovali komiku jako přehánění, zatímco jiní jako degradaci. Ve skutečnosti jsou přehánění i degradace jen určitou formou jistého výrazu komiky. Je to však velmi výrazná forma. Dala vzniknout heroicko-komickým básním – sice žánru bezpochyby málo užívanému, přesto však přetrvávajícímu u těch autorů, kteří mají sklon přehánět metodicky. Dalo by se říci, že chvástání v nás často vzbuzuje smích svou heroicko-komickou stránkou.

Vyumělkovanější, ale i rafinovanější, je transpozice zdola nahoru, aplikovaná na hodnotu věcí, nikoli na jejich velikost. Počestně vyjádřit nečestnou myšlenku, vzít choulostivou situaci, nízké řemeslo či podlé chování a popsat ho slovy striktní respektability je obyčejně komické. Použili jsme anglický výraz: tatáž věc se ve skutečnosti stává anglickou. U Dickense, Thackerayho a v anglické literatuře vůbec najdeme nepřeherné množství příkladů. Poznamenejme jen mimochodem: intenzita účinku zde nezávisí na jeho délce. Často postačí slovo, pokud nám dá nahlédnout do celého systému transpozice přijaté pro určité prostředí a pokud nám tak vlastně odhalí morální organizaci nemorálnosti. Vzpomeňte si na poznámku vysokého hodnostáře k podřízenému v jedné Gogolově hře: „Na svou hodnot kradeš příliš.“

Shrneme-li předchozí, prohlásíme, že nejdříve máme dva krajní výrazy srovnání – největší a nejmenší, nejlepší a nejhorší – a mezi nimi můžeme transponovat jedním či druhým směrem. Jestliže nyní budeme vzdálenost mezi nimi zužovat, dostaneme kontrastní výrazy stále jemnější a účinky komické transpozice stále subtilnější.

Nejobecnější bude asi kontrast mezi skutečností a ideálem, mezi tím, co je, a tím, co by mělo být. I zde je možno transponovat dvěma opačnými směry. Jednou vyslovíte to, co by mělo být, a předstíráte, že tomu tak přesně je: v tom spočívá ironie. Jindy naopak podrobně a úzkostlivě popíšete to, co je, a předstíráte přítom, že věříte, že to tak má být: tímto způsobem často postupuje humor. Takto definovaný humor je opakem ironie. Oba dva jsou formou satiry, ironie je ovšem povahy řečnické, zatímco humor má v sobě něco více vědeckého. Ironii zdůrazníme tím, že necháme stále více vyzvednout myšlenku dobra, které by mělo být: proto lze ironii jakýmsi vnitřním zápalem přeměnit na výřečnost pod nátlakem. Humor naopak zdůrazníme tím, že sestupujeme stále hlouběji až do nitra zla, abychom s chladnou netečností zaznamenali jeho zvláštnosti. Mnozí autoři, mezi nimi Jean Paul, zjistili,

že humor si oblíbil konkrétní výrazy, technické detaily a přesná fakta. Je-li naše analýza přesná, není to náhodný rys humoru, ale tam, kde se s ním setkáváme, tvoří jeho podstatu. Humorista je moralista, který se vydává za vědce, někdo podobný anatomovi, jenž by prováděl pitvu jen proto, aby se nám znechutil. Humor v úzkém smyslu slova, jak ho chápeme my, je transpozice morálního do vědeckého.

Zúžíme-li ještě více vzdálenost mezi výrazy, které transponujeme jeden do druhého, získáme nyní speciálnější systémy komické transpozice. Některá povolání mají technický slovník: kolik směšných efektů jsme získali přenesením tohoto odborného jazyka na myšlenky běžného života! Stejně komické je rozšíření obchodního jazyka na mondénní vztahy, například výrok jedné z Labichových postav, jež se zmiňuje o pozvánce, kterou obdržela: „Váš přátelský ze třetího, minulého měsíce,“ je transpozice obchodní fráze: „Váš ctěný dopis z 3. t. m.“ Tento druh komiky může dosahovat značné hloubky, když neprozrazuje jen profesionální zvyklost, ale i skrytou charakterovou vadu. Vzpomeneme si v Pokrytcích nebo v Rodině Bonoitonových, kde se hovoří o svatbě jako o obchodní záležitosti a kde jsou otázky citu kladeny ve striktně obchodních termínech.

Zde se dotýkáme bodu, kdy zvláštnosti jazyka pouze vyjadřují zvláštnosti charakteru, ale tím se budeme hlouběji zabývat v následující kapitole. Jak jsme mohli čekat a jak jsme už viděli z předchozího, komika slov následuje komiku situační a spolu s ní se ztrácí v komice charakterové. Jazyk dosahuje komických účinků jen tím, že to je lidské dílo, modelované pokud možno přesně podle forem lidského ducha. Cítíme, že v něm žije něco z našeho života. Pokud by byl život jazyka úplný a dokonalý a nebylo by v něm nic strnulého, jestliže by nakonec byl skutečně jednotný, neschopný rozpadnout se na dílčí nezávislé organismy, unikal by komice stejně, jako harmonicky rozložený duchovní život, život jednotvárný, podobný klidné hladině vody. Neexistuje však rybník, na jehož hladině by neplavalo suché listí, ani lidská duše, na níž by neulpěly zvyky, kterými navzdory sobě i jiným tuhne, ani neexistuje dostatečně pružný živý jazyk, jenž by byl dostatečně přítomný ve všech svých částech, aby vyloučil hotové a odolal mechanickým operacím inverze, transpozice atd., které by na něm lidé chtěli provádět, jako by byl pouhou věcí. Smích podtrhuje, rád by opravil všechno ztuhlé, hotové, mechanické, jež je opakem pružného, stále se měnícího, živého. Rád by opravil rozržitost v opaku k pozornosti a nakonec automatismus v jeho opaku ke svobodné aktivitě. Od této myšlenky jsme žádali osvětlení

našeho východiska v okamžiku, kdy jsme se chystali analyzovat komiku. Její světlo jsme viděli na všech rozhodujících křižovatkách své cesty. Z tohoto pohledu přistoupíme nyní k významnějšímu – a jak doufáme – i k poučnějšímu zkoumání. Hodláme totiž studovat komické charaktery nebo spíše určit základní podmínky charakterové komedie. Současně však chceme usilovat, aby tato studie přispěla k pochopení skutečné povahy umění, jakož i obecného vztahu mezi uměním a životem.

KAPITOLA TŘETÍ

Komika charakteru

I

Sledovali jsme komiku v mnoha jejích zákrutech a záhybech, zkoumali jsme, jak proniká do té které formy, chování, gesta, situace, činu a slova. Analýzou komických *charakterů* se nyní dostáváme k nejdůležitější části našeho úkolu. Bude to úkol daleko těžší, podlehneme-li pokušení definovat směšné podle několika příkladů, které bijí do očí a následně jsou hrubé: tedy, budeme-li se postupně blížit k nejvyšším projevům komična, uvidíme, že nám fakta proklouznou příliš obecným rámcem definice, jež by je měla zachovat. Ve skutečnosti však sledujeme opačnou metodu: vrhli jsme světlo shora dolů. Přesvědčení, že smích má společenský význam a dopad, že komika vyjadřuje především jistou zvláštní nepřizpůsobivost osoby ve společnosti, že je nakonec komický jen člověk, zaměřili jsme se nejprve na něho a na jeho charakter. Potíž byla v tom, jak vysvětlit, že smích v nás vzbuzuje něco jiného než charakter, a jak jemnými způsoby vsakování, kombinace a směšování může komično pronikat do obyčejného pohybu, neosobní situace, do samostatné věty. To jsme dělali až dosud. Věnovali jsme se čistému kovu ve snaze zjistit rudu. Nyní však musíme zkoumat samotný kov. Není nic snazšího, neboť máme před sebou jednoduchý příklad. Podívejme se na něj blíže a uvidíme, jak bude reagovat na vše ostatní.

Jsou duševní stavy, které se – řekněme – ozřejmí, jakmile je poznáme – radosti a smutky, s nimiž sympatizujeme, vášně a neřesti, jež vyvolávají bolestný údiv, hrůzu či soucit u těch, kteří je pozorují, a nakonec city, jež znějí ozvěnou od duše k duši. Toto vše je vážné, často i

tragické. Komédie začíná právě tam, kde nás cizí osoba přestává dojímat. A začíná tím, co lze nazvat ztuhnutím vůči společenskému životu. Komická je osoba, která jako automat sleduje svou cestu, aniž by se starala o navázání styku s jinými. Právě zde smích koriguje roztržitost a vytrhuje ji ze sna. Jestliže můžeme srovnávat malé věci s velkými, připomeňme si, co se stane s těmi, kdo vstoupí do školy. Poté co kandidát absolvoval obávané nástrahy zkoušek, musí čelit jiným, jež mu přichystají starší spolužáci, aby ho uvedli do nové společnosti a – jak sami říkají – zvláčnili mu povahu. Každá malá společnost, která se vytváří v rámci velké, si jakýmsi vágním instinktem hledá způsob, jenž by korigoval a zpružnil zvyky dříve nabyté, které bude třeba modifikovat. Jinak nepostupuje ani samotná společnost. Každý z jejích členů musí být pozorný ke všemu kolem sebe, řídit se okolím a nesmí se ve svém charakteru uzavřít jako ve věži ze slonoviny. A proto nad každým jednotlivcem visí hrozba konce nebo alespoň perspektiva pokoření, sice jen lehkého, ale stejně obávaného. Taková je funkce smíchu. Smích se nám jeví jako forma společenské šikany, jež vždy trochu pokořuje toho, kdo je jejím objektem.

Odtud dvojznačnost komiky. Nepatří ani umění, ani životu. Na jedné straně by v nás osoby skutečného života nevzbuzovaly smích, kdybychom nebyli schopni sledovat jejich kroky jako na divadle z výšky své lóže. V našich očích jsou komické jen proto, že pro nás hrají komedii. Na druhé straně však ani v divadle nepředstavuje radost ze smíchu čistou radost, chci říci radost výlučně estetickou, absolutně nezaujatou. Mísí se do ní vedlejší myšlenka, kterou má společnost za nás, když ji nemáme my sami. Přistupuje sem nepřiznaný úmysl pokořit, a tím, pravda, i korigovat alespoň z vnějšku. Proto je komedie bližší skutečnému životu než tragédie. Čím je drama vznešenější, tím více mu básník musel podříditi skutečnost, aby dosáhl tragična v čistém stavu. Naopak, komedie se odlišuje od skutečného života jen ve svých nižších formách, ve vaudevillu a frašce: čím výše se povznese, tím více se pojí se životem. Ve skutečném životě jsou scény, jež jsou tak blízké ušlechtilé komedii, že by se daly přenést na jeviště, aniž bychom změnili jediné slovo.

Z toho vyplývá, že prvky charakterové komiky budou stejné na jevišti i v životě. Jaké prvky to jsou? Odvodíme je bez velké námahy.

Často se říká, že nepatrné chyby našich bližních v nás vzbuzují smích. Uznávám, že v tomto tvrzení je velký kus pravdy, nicméně však mu nemohu věřit absolutně. Především z hlediska chyb je velmi obtížné

najít hranici mezi chybou malou a vážnou: možná se nesmějeme proto, že jde o malou chybu, ale proto, že ji shledáváme malou; nic tak neod-zbrojuje jako smích. Můžeme však jít dále a tvrdit, že se smějeme i chybám, o nichž víme, že jsou vážné: například Harpagonova lakota. A nakonec si musíme přiznat – ačkoli je nám to trochu zatěžko –, že se nesmějeme jen chybám našich bližních, ale často také jejich vlast-nostem. Smějeme se Alcestovi. Říká se, že není komická Alcestova počestnost, ale její zvláštní forma, její podivínství, které ji kazí. S tím souhlasím, ovšem vždy zůstává pravdou, že Alcestovo podivínství, jemuž se smějeme, činí jeho počestnost směšnou, a to je právě ten důležitý bod. Dospíváme tedy k závěru, že komično není vždy zna-mením chyby v morálním smyslu. Chceme-li v něm vidět chybu, a to chybu nepatrnou, musíme stanovit přesné znamení, jež nám pomůže odlišit chybu nepatrnou od vážné.

Pravdou je, že komická osoba se může popřípadě zcela shodnout se striktní morálkou. Zůstává jí jenom, aby se shodla se společností. Alcestova povaha je povahou dokonale čestného člověka. Je ovšem nespo-lečenský, a tím i komický. Je méně snadné zešměšnit lehkou chybu než neoblopnou ctnost. Společnosti je strnulost podezřelá. A je to právě Alcestova ztuhlost, co v nás vzbuzuje smích, i když se jedná o počestnost. Kdo se izoluje, vystavuje se posměchu, protože komično z velké části spočívá právě v této izolovanosti. Tím se vysvětluje, že komično tak často souvisí s mravy, názory a – řekněme to rovnou – s předsudky společnosti. Přitom je ke cti lidstva nutno uznat, že ideál společenský a ideál mravní se zásadně neliší. Můžeme tedy připustit, že obecně v nás vzbuzují smích chyby druhého. Zbývá však dodat, že se jim smějeme spíše proto, že jsou nespolečenské, než proto, že jsou nemorální. Zbývá nám ještě zjistit, které chyby se stávají směšnými a v jakých případech se stávají příliš vážnými, abychom se jim smáli.

Na tuto otázku však musíme odpovědět implicitně. Řekli jsme, že se komično obrací k čistému rozumu; smích je neslučitelný s citem. Popište mi tu nejnepatrnější chybu, jakou chcete: jestliže mi ji popíšete tak, že vzbudí mé sympatie nebo obavu, mou lítost, je konec, nemohu se jí smát. A vyberte si naopak nějakou velkou neřest, dokonce hanebnou: můžete ji zesměšnit, pokud se vám vhodnými triky podaří dosáhnout, aby ve mně nevyvolala žádný cit. Neříkám, že v tomto případě bude neřest směšná; říkám, že se směšnou může stát. Nesmí mě dojímat – to je jediná skutečně nutná podmínka, i když jistě ne dostatečná.

Jak to ovšem komický básník udělá, aby mě nedojal? To je chou-

lostivá otázka. Chceme-li ji objasnit, musíme se pustit do zcela nových zkoumání, analyzovat umělé sympatie, které si do divadla přinášíme, určit, v jakých případech přijímáme a v jakých odmítáme podílet se na imaginárních radostech a strastech. Je to umění ukolébat naši vnímavost a připravit pro ni sny, jako bychom byli zhypnotizováni. Je také umění, jež odradí naše sympatie v tom prostém okamžiku, kdy je chceme nabídnout, a to tak, že situaci nebereme vážně ani tehdy, je-li vážná. V tomto posledním umění, které komičtí básníci používají víceméně nevědomky, dominují dva hlavní postupy. První spočívá v tom, že v duši postavy izolujeme cit, který jsme jí propůjčili, a uděláme z něho, takřkajíc, jakýsi parazitický stav s nezávislým životem. Obecně, intenzivní cit zachvátí postupně všechny ostatní stavy duše a dá jim své vlastní zabarvení: jestliže sledujeme toto postupné prosakování, nakonec i námi pozvolna prosákne odpovídající cit. Mohli bychom říci – máme-li použít jiný obraz –, že emoce je dramatická, komunikativní, když jsou základním tónem dány i tóny harmonické. Pokud se dojetím chvěje herec, rozdechuje podle sebe i obecnost. Naopak v citu, který nás nechá hlostejným a štane se směšným, je jistá ztuhlost, jež mu brání dostat se do styku s ostatním prostorem duše, v níž sídlí. Tuto ztuhlost je možno v daném okamžiku zdůraznit pohyby loutky, což vyvolá smích, ale už dříve byla v rozporu s naší sympatií: jak vytvořit souzvuk duše, když sama duše žádný souzvuk nemá? V *Lakoci* je scéna hraničící s tragédií – dlužník a lichvář, kteří se ještě nikdy neviděli, se potkají tváří v tvář a zjistí, že jsou syn a otec. Měli bychom zde skutečnou tragédii, kdyby v Harpagonově duši na sebe narazily lakota a otcovský cit a vytvořila se tak víceméně originální kombinace. Ale nic takového. Setkání se ještě ani neskončilo a otec už na všechno zapomněl. Když se opět sejde se synem, sotva udělá narážku na onu vážnou scénu: „A vy, můj synu, jemuž jsem tak dobrotivě odpustil onen čin“ atd. Lakota tedy roztržitě přešla kolem, aniž by se dotkla duše, sama nedotčená. Marně se usídlila v duši, zbytečně se stala paní domu – zůstává v něm vždy cizinkou. Lakota tragické povahy by byla něco jiného. Viděli bychom, jak k sobě přitahuje, absorbuje, přizpůsobuje a transformuje všechny síly bytí: city a náklonnosti, přání a averze, neřesti a ctnosti, všechno se stává látkou, jíž by lakota předala nový druh života. To je, zdá se, první základní rozdíl mezi hodnotnou komedií a tragédií.

Existuje ještě rozdíl druhý, zřetelnější, který vyplývá z prvního. Když nám někdo popisuje stav duše s úmyslem udělat z něho tragédii nebo jednoduše nás donutit, abychom ho brali vážně, směřuje ho pomalu na

činy, jež jsou jeho pravou mírou. Proto pokrytec nakonec všechno kombinuje z hlediska zisku, proto bude vše možné řídit zde na zemi pouze se vzhlížením k nebi. Komédie nevylučuje určité kombinace tohoto druhu – za důkaz poslouží Tartuffovy machinace. Právě to má však komedie společné s tragédií. Aby se od ní odlišila, zabránila nám brát vážný děj vážně a nakonec nás připravila na smích – používá prostředku, který bych definoval takto: místo toho, abychom věnovali pozornost činům, soustředíme se na gesta. Gesty tu rozumíme chování, pohyby i slovní projevy, jimiž se duševní stav projevuje bez cíle, bez užitku, působený jen jakýmsi vnitřním svrběním. Takto definované gesto se hluboce odlišuje od činu. Čin je chtěný, v každém případě vědomý; gesto uniká, je automatické. Čin zasahuje celou osobu; gesto je izolovaná část osoby, jež nevědomky nebo více či méně vyjadřuje vybočení celé osobnosti. Nakonec (a to je zde podstatné) je čin přímo úměrný citu, který ho vyvolává; mezi nimi existuje postupný přechod, takže naši sympatii nebo averzi můžeme nechat klouzat podél nitě vedoucí od činu k činu a postupně zasahovat. Gesto však v sobě má něco výbušného, co probouzí naši vnímavost, jež se už nechala ukolébat, něco, co nám znovu připomíná nás samé, a tak nám brání brát věci vážně. Sotva se tedy naše pozornost soustředí na gesta, nikoli na činy, jsme v komedii. Postava Tartuffa by svými činy patřila do tragédie: všimneme-li si však více jeho gest, bude se nám zdát komický. Připomeňme si jeho vstup na jeviště: „Laurent, utáhněte mé žíněné roucho bičem.“ Ví, že Dorine poslouchá, ale mluvil by stejně, i kdyby byl přesvědčen, že tam není. Je tak zabrán do své role pokrytce, jehož hraje, že ji hraje, řekněme, upřímně. Proto a jen proto se může stát komickým. Bez této materiální upřímnosti, bez chování a jazyka, jež dlouhá praxe pokrytce přeměnila na přirozená gesta, by byl Tartuffe jednoduše odporný, protože bychom v jeho chování viděli jen jeho záměr. Nyní chápeme, že čin je podstatný pro drama, zato v komedii vedlejší. U veselohry cítíme, že by bylo možné vybrat zcela jinou situaci, jak nám představit postavu: byl by to tentýž člověk v jiné situaci. U dramatu nemáme stejný dojem. Zde jsou postavy a situace vzájemně spojeny nebo, lépe řečeno, události tvoří nedílnou součást postav tak, že kdyby nám drama předvádělo jiný příběh, bylo by marné ponechat hercům stejná jména. Ve skutečnosti bychom měli před sebou jiné postavy.

Stručně řečeno, viděli jsme, jak málo je důležité, je-li charakter dobrý nebo špatný: pokud je nespolečenský, mohl by se stát směšným. Ted vidíme, že ani vážnost případu nepřináší výhody: vážný nebo lehký,

zasmějeme se mu, pokud to zařídí tak, aby nás nedojal. Společenská postava, necitelnost diváka, to jsou v kostce dvě základní podmínky. Existuje ještě třetí, v nich obsažená, a k té právě směřoval náš rozbor.

Je to automatismus. Na začátku práce jsme to hned ukázali a neztratíme tento bod ze zřetele: směšné je to, co se provádí automaticky. Ať už jde o chybu či přednost, komika je to, čím se postava nevědomky prozradí, mimovolné gesto, nevědomělé slovo. Každá roztržitost je směšná. A čím hlubší je roztržitost, tím hodnotnější je komedie. Soustavná roztržitost, jako například u Dona Quijota, je to nejkomičtější, co si na světě můžeme představit: je to komično samo, čerpající z co nejbližšího zdroje. Vezměme si jakoukoli komickou postavu. Jestliže si uvědomuje, že by mohla být tím, co říká nebo činí, jestliže je komická, pak proto, že o jednom aspektu své osoby neví a sama se od sebe odvrací: jen tím v nás vzbuzuje smích. Hluboce komické výroky jsou výroky naivní, v nichž se neřest ukazuje v celé své nahotě: jak by se mohla odhalit, kdyby se viděla a mohla se posoudit? Komická postava nezřídka obecně odsuzuje určité chování a pak poskytne sama příklad: svědkem je učitel filosofie pana Jourdaina, Vadius, který potom, co kázal proti zlosti a vysmíval se těm, kdo píšou verše, je sám vytáhne ze své vlastní kapsy atd. Co se sleduje takovou kontradikcí, když ne ukázat prstem na nevědomost osob? Vždy se setkáme s nepozorností k sobě a následně i k druhým. A zkouáme-li věci blíže, uvidíme, že nepozornost zde splývá přesně s tím, co jsme nazvali nespolečenskostí. Příčinou ztuhlosti par excellence je to, že opomíjíme dívat se kolem sebe a do sebe: jak můžeme utvářet naši osobu v souladu s druhými, když nezačneme tím, že poznáme jiné a sebe sama? Ztuhlost, automatismus, roztržitost, nespolečenská, to všechno se vzájemně prostupuje, to vše vytváří charakterovou komiku.

Krátce řečeno, ponecháme-li v lidské osobnosti stranou to, co zajímá naši citovou stránku a mohlo by ji dojmout, může se zbytek stát komickým a komika bude přímo úměrná části ztuhlosti, kterou vykazuje. Tuto myšlenku jsme již vyslovili na začátku naší práce. Ověřili jsme si ji na jejích hlavních důsledcích. Použili jsme ji při definici komedie. Nyní se jí musíme zabývat blíže a ukázat, jak nám umožňuje vyznačit přesné místo komedie mezi ostatními druhy umění.

V jistém smyslu by bylo možno říci, že každý charakter je komický pod podmínkou, že jím rozumíme něco hotového v naší osobnosti, něco, co představuje mechanismus uložený v nás, schopný fungovat automaticky. Chcete-li, bude to něco, čím se my sami opakujeme. A bude to

následně i to, co po nás mohou opakovat jiní. Komická postava je typ. A na druhé straně každá podobnost s tímto typem je komická. Je možné, že jsme se často setkávali s takovou postavou a neshledávali jsme na ní nic směšného: pokud využijeme náhodného srovnání a nazveme ji jménem známého herce z dramatu či románu, postačí v našich očích jen málo, aby se stala směšnou. A přitom tato románová postava směšnou nemusí být. Je však směšná tím, že se jí podobá. Směšné je nechat ji rozptýlit v sobě samé. Směšné je nechat ji takřkajíc vtáhnout do připraveného rámce. A zvláště komické je stát se sám rámcem, do něhož se dostanou ti, jejichž charakter ztuhne.

Vykreslit charakter, tj. obecné typy, to je předmětem hodnotné komedie. Už jsme to řekli několikrát. Je však třeba to opakovat, protože jsme přesvědčeni, že tato formule stačí k definování komedie. Ve skutečnosti nám komedie nejen ukazuje obecné typy, ale podle našeho názoru se jako jediná ze všech umění zaměřuje na obecné, takže sotva jste ji označili za cíl, říká i to, co je a čím být nemůže. Abychom dokázali, že taková je podstata komedie – tedy opačná než podstata tragédie, dramatu či jiných forem umění, musíme nejdříve definovat umění v tom, co je v něm nejvyššího: jen tehdy, sestoupíme-li postupně ke komické poezii, uvidíme, že je umístěna na hranici umění a života a liší se svou obecností od ostatních umění. Do tak rozsáhlé studie se zde nemůžeme pustit, ale musíme načrtnout plán, abychom nezanedbali to, co je podle nás v komickém divadle podstatné.

Co je předmětem umění? Pokud by realita přímo zasahovala naše smysly a vědomí, jestliže bychom mohli přímo navázat styk s věcmi a sebou samými, bylo by, myslím, umění zbytečné, neboť my všichni bychom byli umělci, protože naše duše by se chvěla ve shodě s přírodou. Náš zrak by pomocí paměti vymezil v prostoru a upevnil v času nenapodobitelné obrazy. Náš pohled by zachytil zlomky sochy, tesané v mramoru živého lidského těla, tak krásné, jako je antická socha. V hloubi duše jsme slyšeli znít hudbu, někdy veselou, často žalostnou, ale vždy původní melodii, která neruší náš vnitřní život. To všechno je okolo nás, to všechno je v nás a vlastně nic z toho nevnímáme odděleně. Mezi přírodu a nás – vlastně co říkám? – mezi nás a naše čisté vědomí se vsunul závoj, hustý pro obyčejné lidi, lehounký a téměř průsvitný pro umělce a básníka. Která víla utkala tento závoj? Bylo to ze zlomyslnosti, nebo z přátelství? Je třeba žít a život vyžaduje, abychom chápali věci ve vztahu k našim potřebám. Žít znamená jednat. Žít znamená přijmout z věcí jen užitečný vjem a odpovědět přiměřenými re-

akcemi: jiné vjemy ustoupí do tmy a k nám se dostanou jen nejasně. Dívám se a věřím, že vidím, poslouchám a věřím, že slyším, pozoruji a věřím, že čtu ve svém srdci. Ale co vidím a slyším kolem sebe je pouze to, co z toho vyvodí moje smysly, aby osvětlily mé chování; to, co vím o sobě, je ve stejné rovině s tím, co se podílí na činu. Moje smysly a vědomí mi ze skutečnosti předávají jen praktické zjednodušení. V pohledu, který mi poskytují věci a já sám, se smažou rozdíly pro člověka neužitečné, užitečné podobnosti se naopak zvýrazní. Předem lze vymezit cesty, jimiž se bude můj čin ubírat a jimiž přede mnou prošlo celé lidstvo. Věci byly rozříděny podle toho, jak se dají využít. A právě tuto klasifikaci vidím lépe než barvu a tvar věcí. V tomto bodě je člověk bezpochyby velmi nadřazen zvířeti. Je málo pravděpodobné, že oko vlka činí rozdíl mezi kůzlem a beránkem – jsou to pro něho dvě stejné kořisti, lehce ulovitelné a stejně vhodné jako potrava. My však děláme rozdíl mezi kozou a ovčí, ale rozlišujeme kozu od kozy a ovci od ovce? *Individualita* věcí a bytostí nám uniká pokaždé, kdy nám materiálně nestojí za to, abychom ji zachytili. A tehdy, když ji poznáme (jako rozeznáme jednoho člověka od druhého), není to tatáž individualita, jakou naše oko zachytilo, tj. harmonie v původních tvarech a barvách, ale jenom jeden nebo dva rysy, jež nám umožňují prakticky ji poznat.

Nakonec, abychom řekli vše, nevidíme jen věci samé; nejčastěji se omezíme na čtení etiket na ně nalepených. Tato tendence vycházející z potřeby se ještě více zvýrazní působením jazyka. Slova (s výjimkou vlastních jmen) označují rody. Slovo, které z věci zaznamená jen nejběžnější funkci a její banální aspekt, se staví mezi ni a nás, pokud se ona sama neskrývá před našima očima za potřebami, jež vytvořilo samo slovo. A to nejsou jen vnější předměty, ale i vlastní stavy duše, které se odhalují v tom, co je intimní, osobní, původně prožité. Když zakusíme lásku či nenávisť, když se cítíme smutní nebo veselí, dospívá k našemu vědomí skutečně náš cit s tisíci pomíjivými odstíny a tisíci hlubokými odezvami, jimiž se stává absolutně naším? Byli bychom všichni romantici, básníci a hudebníci. Častěji však vidíme ze stavu své duše její vnější rozvinutí. Často zachytíme z našich citů jen neosobní aspekt, který mohl jednou provždy zaznamenat jazyk, protože v určitých podmínkách je stejný pro všechny lidi. Tak nám individualita uniká i v naší vlastní osobnosti. Pohybujeme se mezi obecností a symboly jako v uzavřeném poli, kde se naše síla užitečně střetává s jinými silami. Fascinování činem, přitahování jím pro naše vlastní dobro na půdu, kterou si sám vybral, žijeme v jakési střední zóně mezi věcmi a sebou, mimo

věci i mimo sebe. Ale občas svou roztržitostí příroda probouzí naše duše obrácené od života. Nemluvím o chtěném odpoutání, rozumovém, systematickém, jež je dílem myšlenky a filosofie. Mluvím o přirozeném odpoutání, vrozené struktuře smyslu či vědomí, které se projeví najednou panenským způsobem tím, co vidí, slyší a myslí. Kdyby bylo odpoutání úplné, kdyby duše nelnula k činu řádným vjemem, byla by to duše umělce, jakého svět ještě neviděl. Excelovala by ve všech druzích umění současně nebo by je spíše spojila v jedno. Všechny věci by viděla v jejich původní ryзости, právě tak jako tvary, barvy a zvuky hmotného světa, jako nejjemnější pohyby vnitřního života. To bychom však na přírodě chtěli mnoho. Pro ty mezi námi, z nichž vytvořila umělce, jen náhodně na jedné straně poodhrmula cípek závoje. Pouze v jednom směru zapoměla připoutat vjem k potřebě. A jestliže každý směr odpovídá tomu, co nazýváme *smyslem*, pak pouze jedním z těchto smyslů a jen jím je zpravidla umělec zasvěcen umění. V tom je v podstatě rozmanitost umění. Odtud i specifická vloh. Jednoho zaujmou barvy a tvary a jestliže má rád barvu pro barvy, tvar pro tvar, pokud je vnímá pro ně samé a ne pro sebe, uvidí za průzračnou clonou jejich tvarů a barev vnitřní život věcí. Pomalu si razí cestu do našeho dříve zmateného vnímání. Na okamžik nás odpoutá od předsudků tvaru a barvy, jež se vložily mezi naše oko a skutečnost. A uskuteční tak nejvyšší ambici umění, které nám odhalí přírodu. – Jiní se soustředí sami na sebe. V tisících rodících se činů, jež zvenku vykreslují cit, v banálním, společenském slově, které vyjadřuje a odhaluje stav duše jedince, půjdou hledat cit, prostý a čistý stav duše. A aby nás přivedli ke stejnému úsilí, budou se velice snažit, abychom viděli něco z toho, co viděli oni: rytmickým uspořádáním slov, jimž se podaří vytvořit celek a jež ožívají svým vlastním životem, nám říkají či spíše vnucují věci, které jazyk sám nemůže vyjádřit. – Jiní se dostanou ještě hlouběji. V radostech a smutcích, jež se popřípadě dají vyjádřit slovy, se zmocní něčeho, co už nemá nic společného s věcí, určitých rytmů života a dechu, které jsou člověku vnitřnější než ty nejnaternější city – živého zákona měnicího se u každé osoby, zákona jeho depresí a nadšení, jeho lítostí a nadějí. Tím, že tuto hudbu osvobodí a zdůrazní, upoutají naši pozornost; tím dosáhnou, že se do nich mimovolně sami začleníme, jako se kolemjdoucí přidávají do tance. A tím také uvedou hluboko v nás do pohybu něco, co čeká jen na okamžik, aby se rozezvučelo. A tak, ať jde o malířství, sochařství, poezii nebo hudbu, cílem umění je odstranit běžně používané symboly obecnosti konvenčně a společensky přijaté, vlastně

všechno, co nám zastírá skutečnost, aby nás postavilo tváří v tvář samotné realitě. Právě nedorozumění v tomto bodě dalo vzniknout rozpravě mezi realismem a idealismem v umění. Umění je ještě bezprostřednější vizí reality. Tato čistota vjemu ovšem v sobě zahrnuje rozchod s užitečnou konvencí, vrozený a speciálně umístěný nezáměr smyslu či vědomí a nakonec určitou nehmotnost života, kterou právě vždy nazývali idealismem. Takže bychom mohli říci, aniž bychom si zahrávali se smyslem slov, že realismus je v díle tehdy, je-li idealismus v duši, a že jen prostřednictvím ideální síly můžeme navázat kontakt se skutečností.

Dramatické umění netvoří výjimku z tohoto zákona. Drama hledá a vynáší na světlo hlubokou realitu, která je nám často v našem vlastním zájmu zastírána potřebami života. Jaká je to skutečnost? Jaké to jsou potřeby? Každá poezie odráží stavy duše. Mezi tyto stavy však patří ty, jež vzniknou ze styku člověka s jeho bližními. Jsou to city nejsilnější, ale také nejprudší. Stejně jako se ve dvou destičkách kondenzátoru vyvolává a akumuluje elektrina, až přeskočí jiskra, tak i vzájemnou konfrontací lidí nastane hluboké přitahování a odpuzování, úplné porušení rovnováhy a nakonec elektrizace duše, která se nazývá vášní. Jestliže se člověk poddá hnutí svých emocí, pokud by neexistoval ani zákon sociální, ani morální, byly by takové výbuchy prudkých citů všedním projevem života. Výbuchy je však třeba odvrátit. Je nezbytné, aby člověk žil ve společnosti a tím se podřídil určitému pravidlu. A co nám zájem radí, rozum přikazuje: existuje povinnost a naším údělem je ji poslechnout. Pod tímto dvojím vlivem se pro lidský rod vytvořila jakási povrchová vrstva citů a myšlenek, tíhnoucí k neměnnosti, společná všem lidem a překrývající vnitřní oheň individuálních vášní, když už neexistuje síla ho uhasit. Zdlouhavý postup lidstva k poznenáhlu se uklidňujícímu společenskému životu pozvolna zpevnil tuto vrstvu, stejně jako samotný život naší planety byl převrstven dlouhotrvajícím úsilím o vytvoření pevné a chladné vrstvy, jež by překryla žhavou masu roztažených kovů. Existují však sopečné erupce. A kdyby i naše Země byla živá bytost, jako tomu chtěla mytologie, možná by ráda při odpočinku snila o náhlých explozích, kdy si najednou uvědomí, co je v ní nejhlubšího. Drama nám poskytuje radost tohoto druhu. Pod klidným měšťanským životem, který v nás vytvořila společnost a rozum, uvede do pohybu něco, co naštěstí nevybuchne, ale projeví se vnitřním napětím. Dává převahu přírodě nad společností. Jde hned přímo k cíli; z hloubky na povrch vyvolá vášně, jež všechno rozbijí. Jindy – jak se

často stává v současném dramatu – vybočí; odhalí nám se sofistickou obratností rozpory ve společnosti samé; zveličí, co je v zákoně společnosti umělé, a tak nás nepřímo tím, že rozloží obal, přivede opět k jádru. Ovšem v těchto dvou případech, které buď oslabují společnost, nebo posilují přírodu, se sleduje stejný cíl, to znamená odhalit nám skryté partie nás samých, což bychom mohli nazvat tragickým prvkem naší osobnosti. Takový dojem máme, když odcházíme z krásného dramatu. Co nás zajímalo, není ani tak to, co se vyprávělo o jiných, jako to, co jsme spatřili v sobě samých – celý zmatený svět neurčitých věcí, jež chtějí být a naštěstí pro nás nebyly. Také se nám zdá, jako by v nás nějaký apel vyvolával nekonečně dávné atavistické vzpomínky, tak hluboké a cizí našemu skutečnému životu, že se nám tento život jeví jako něco nereálného a konvenčního, jako bychom se měli znovu začít učit. Pod pláštíkem užitečných návyků hledá tedy drama hlubší skutečnost a má stejný cíl jako jiná umění.

Z toho vyplývá, že umění se vždy zaměřuje na jednotlivé. Co malíř zachytí na plátnu, je to, co viděl na určitém místě, určitý den, určitou hodinu, barvami, které už znovu nevidíte. To, co opěvuje básník, je to, co v duši cítil on sám a jen sám a co se také nevrátí. Dramatik nám před oči staví to, co se odvíjí v duši, živou zápletku citů a událostí, něco, co se jednou stalo a co se nikdy víckrát neopakuje. Zbytečně budeme dávat těmto citům obecná jména; v jiné duši už nebudou stejné. Jsou individualizované. Hlavně tím patří umění, protože všeobecnost, symboly a – chcete-li – i typy jsou běžnou mincí našeho každodenního vjemu. V čem tedy spočívá nedorozumění v tomto bodě?

Důvod je ten, že jsme zaměnili dvě velmi rozdílné věci: obecnost předmětů a náš úsudek o nich. Z toho, že nějaký cit je obecně uznáván za pravdivý, ještě nevyplývá, že to je cit obecný. Nic není jednoduššího než postava Hamleta. Po určité stránce se podobá jiným lidem, ale to nás na něm nezajímá nejvíc. Obecně se však přijímá, obecně je brán jako živá postava. Jen v tomto smyslu jde o obecnou pravdu. Podobně i jiná umělecká díla. Každé z nich je výjimečné, pokud ovšem nese znaky génia, všichni ho přijmou. Proč ho přijímají? Je-li jedinečné svého druhu, podle čeho poznají, že je to právě? Poznáme to, myslím, podle snahy přinutit nás k upřímnému pohledu. Upřímnost je nakažlivá. Co viděl umělec, my bezpochyby nevidíme stejně. Jestliže však skutečně viděl, jeho úsilí poodhrnout závoj si vynucuje naše napodobení. Jeho dílo je příklad, který nám slouží jako lekce. A podle účinnosti lekce přesně měříme pravdivost díla. Pravda v sobě nese sílu přesvědčení, svou

vlastní přeměnu, což je rys, podle něhož ji poznáme. Čím větší je dílo, čím hlubší je zachycená pravda, tím větší lze čekat účinek, ale tím více bude účinek tíhnout k obecnosti. Obecnost je zde tedy v dosaženém účinku, a nikoli v příčině.

Jiný je předmět komedie. Zde je obecnost v díle samém. Komedie vykresluje charaktery, s nimiž jsme se setkali a s nimiž se na své cestě setkáme. Zachycuje podobnosti. Klade nám před oči typy. V případě nutnosti vytváří typy nové. Tím se odlišuje od jiných umění.

Dokazuje to sám název velkých komedií. Misanthrop, Lakomec, Hráč, Roztržitý atd. – to jsou druhová jména. I tam, kde má charakterová komedie v názvu vlastní jméno, stává se toto jméno vahou svého obsahu jménem obecným. Říkáme „nějaký Tartuffe“, neřekneme však „nějaká Faidra“ nebo „nějaký Polyeucte“.

Tragického básníka především nenapadne myšlenka shromáždit kolem hlavní postavy osoby vedlejší, které by byly takřkajíc jejími zjednodušenými kopiemi. Tragický hrdina je postava svým způsobem jedinečná. Lze ho napodobit, ovšem tím – ať chceme či nikoli – přejdeme od tragického ke komickému. Nikdo se mu nepodobá, protože on sám se nikomu nepodobá. Naopak, pozoruhodný instinkt vede komického básníka, když vytvořil ústřední postavu, k tomu, že kolem ní vytvoří další se stejnými obecnými rysy. Mnoho komedií má ve svém názvu jméno v množném čísle nebo jméno hromadné. „*Učené ženy*“, „*Směšné preciozky*“, „*Svět, v němž vládne nuda*“ atd. – to všechno jsou schůzky, které si na jevišti daly postavy stejného základního typu. Bylo by zajímavé analyzovat tuto tendenci komedie. Našli bychom v ní možná předtuchu faktu označeného lékaři, totiž, že vyšinutí lidé jsou záhadnou přitažlivou silou puzení navzájem se vyhledávat. Aniž by však spadala do medicíny, je obvyčejně, jak jsme už ukázali, komická postava roztržitá a přechod od roztržitosti k úplné ztrátě rovnováhy může být nepostřehnutelný. Existuje ovšem i jiný důvod. Jestliže cílem komického básníka je představit nám typy, to znamená charaktery, jež se mohou opakovat, jak to udělat lépe než nám ukázat více rozličných příkladů stejného druhu? Přírodovědec nepostupuje jinak, když se zabývá určitým druhem. Vypočítá a popíše jeho hlavní odrůdy.

Tento základní rozdíl mezi tragédií a komedií, přičemž tragédie se váže k jedinci a komedie k žánrům, se projevuje ještě jinak. Objeví se už v prvním zpracování díla. Od začátku se projeví dvěma různými metodami pozorování.

Ať se naše tvrzení zdá jakkoli paradoxní, nevěříme, že by tragický

básník musel pozorovat jiné lidi. Ve skutečnosti víme, že velcí básníci žili svůj život v ústraní, měšťácky, bez příležitosti vidět kolem sebe vášně, které by potom věrně popsali. Je ovšem otázkou, zda za předpokladu, že by se jim takové divadlo naskytlo, by to posloužilo věci. Co nás skutečně zajímá, je dílo básníka, je to vize určitých, velmi hlubokých stavů duše nebo určitých vnitřních konfliktů. Neboli – tato vize se nemůže uskutečnit zvenku. Duše nemohou pronikat jedna do druhé. Zvenku uvidíme jen některé znaky vášně. Vysvětlujeme je – ovšem chybně – pouze jako analogické s tím, co jsme sami vyzkoušeli. Hlavní je tedy to, co jsme vyzkoušeli, a poznat můžeme jen své vlastní srdce – pokud se nám podaří je poznat. Znamená to, že básník vyzkoušel to, co popisuje, že se sám ocitl v situacích svých postav a žil jejich vnitřním životem? To by životopisy básníků popřely. Jak bychom mohli předpokládat, že jeden a tentýž člověk by byl Macbethem, Othellem, Hamletem, králem Learem a ještě jinými? Ale možná by se mělo rozlišovat mezi postavou, kteřá je a kteřá by mohla být. Náš charakter je účinkem neustále se opakující volby. Na naší cestě existují rozcestí (alespoň zdánlivá) a my zřetelně vidíme možné směry, ačkoli musíme sledovat jen jeden. Vrátit se po svých stopách, jít až do konce každým zahlédnutým směrem, právě v tom, zdá se, spočívá básnická představitivost. Shakespeare jistě nebyl ani Macbeth, ani Hamlet či Othello, ale mohl být těmito postavami, kdyby ho okolnosti na jedné straně a souhlas vůle na straně druhé přivedly do stavu prudkého výbuchu toho, co zatím bylo jen vnitřním tlakem. Je mimořádným omylem myslet si, že básnická představitivost slepuje své hrdiny z kousků vypůjčených zprava i zleva, jako by šila šaty harlekýna. Z toho by nevzešlo nic živého. Život nelze opět složit. Lze ho jen pozorovat. Básnická představitivost může být jen úplnější vizí reality. Jestliže básníkem vytvořené postavy nám poskytnou dojem života, pak je to proto, že to je básník sám, znásobený, hluboce zkoumající sebe sama ve svém vnitřním pozorovacím úsilí, básník, jenž zachycuje možné v reálném, aby vytvořil kompletní dílo a znovu oživil to, co na něm příroda nechala ve stavu nástinu či jednoduchého projektu.

Komedie se rodí z jiného druhu pozorování. Je to pozorování vnější. Komický básník může být jakkoli zvědavý na směšné stránky lidské povahy, ale myslím, že nepůjde tak daleko, aby hledal čistě směšné. Stejně by je nenašel: jsme směšní jen z té stránky, jež uniká našemu vědomí. Předmětem pozorování tedy budou jiní lidé. Už tím však pozorování dostane charakter obecnosti, který by nemohlo mít, kdyby se jednalo o

nás samé. Zůstane totiž na povrchu a zasáhne jen vnější slupku postav, takže se mezi sebou dotýkají a mohou se podobat. Dále se totiž nedostane. A i kdyby mohlo, nechtělo by, protože by tím nic nezískalo. Proniknout do hloubky osobnosti, spojit vnější účinek s příliš intimními příčinami by znamenalo zkompromitovat a nakonec obětovat směšný účinek. Má-li nám být do smíchu, je třeba, abychom lokalizovali příčinu do střední oblasti duše. Následně je nutné, aby se nám účinek objevil jako prostředek vyjadřující lidský průměr. A jako každý prostředek i tento získáme porovnáním rozptýlených údajů, srovnáním analogických případů, čímž vyjádříme kvintesenci, a nakonec abstrahováním a zobecněním, které se podobá tomu, jak jedná s fakty fyzik, když z nich chce odvodit zákony. Krátce, metoda a předmět jsou stejné povahy jako v induktivních vědách v tom smyslu, že pozorování je vnější a výsledek zobecnitelný.

Tak se dlouhou oklikou dostáváme k dvojímu závěru, k němuž jsme v naší studii dospěli. Na jedné straně postava celá není nikdy směšná, a když ano, pak jen tím, co se podobá roztržitosti, něčím, co z ní žije, ale netvoří s ní organický celek, jako například parazit: proto také toto uzpůsobení pozorujeme zvenku a můžeme je i korigovat. Je-li však na druhé straně předmětem smíchu tato vlastní korekce, je vhodné, aby náprava zasáhla najednou co nejvíce možný počet osob. Proto komické pozorování pudově směřuje k obecnosti. Mezi jednotlivostmi volí ty, jež se mohou opakovat, a tedy ty, které nejsou nerozlučně svázané s individualitou osoby, mohli bychom říci s obecnými zvláštnostmi. Uvedeme-li je na jeviště, vytvoří bezpochyby umělecká díla, jež se nebudou jen líbit, ale budou se lišit od ostatních uměleckých děl svým obecným charakterem stejně jako neuvědomělou postranní myšlenkou napravovat a poučovat. Máme právo říci, že komedie tvoří střed mezi uměním a životem. Není nezaujatá jako čisté umění. Vzbuzuje smích, přijímá společenský život jako přirozené prostředí. Sleduje sama jeden z impulsů společenského života. A v tomto bodě se obrací zády k umění, které znamená odklon od společnosti a návrat k prosté přírodě.

II

Podívejme se nyní, jak je třeba postupovat podle toho, co jsme uvedli, abychom vytvořili ideálně komickou charakterovou vlastnost, komickou samu o sobě, komickou svým původem, komickou ve všech svých projevech. Musí být hluboká, aby byla pro komedii stálou potravou, přitom však povrchní, aby zůstala v tónu komedie, neviditelná pro toho, kdo ji vlastní, protože aby komično vyvolávalo všude smích, musí být neuvědoměné, viditelné pro ostatní; tato vlastnost musí být plná shovívavosti k sobě samé, aby se mohla bez obav vystavovat na odiv, nepřijemná těm, kteří ji bez milosti ničí, okamžitě opravitelná, aby nebylo možné se jí vysmívat, jistá, aby se mohla rodit v nových podobách a aby smích mohl stále vždy vznikat neoddělitelně od života společnosti. Ačkoli je pro společnost nesnesitelná, musí být nakonec schopna vzít na sebe podobu různých možných forem a smísit se se všemi neřestmi i některými ctnostmi. Je tedy nutné spojit hodně prvků v jeden celek. Chemik duše, jemuž bychom svěřili tento delikátní preparát, by byl, pravda, trochu zklamán, kdyby vylil obsah své křivule. Zjistil by, že mu dalo dost práce namíchat směs, kterou si mohl opatřit hotovou a zdarma, a že v lidské přirozenosti je stejně rozšířená jako vzduch v přírodě.

Tato směs je marnivost. Nemyslím, že by se našla chyba povrchnější a hlubší. Jejím prostřednictvím ranit není nikdy vážné, často se však rány nechtějí hojit. Služby, jež jí prokážeme, jsou ze všech služeb nejfiktivnější; a právě je provází trvalá vděčnost. Sama o sobě je stěží neřestí, nicméně všechny neřesti se otáčejí kolem ní, zjemňují ji a vytvářejí prostředky k jejímu uspokojení. Vychází ze společenského života, protože se jedná o sebeobdiv, který spočívá na obdivu, jenž podle nás inspiruje jiné a je ještě přirozenější, univerzálněji vrozený než egoismus, neboť příroda často triumfuje nad egoismem, zatímco marnivost přemůžeme pouze myšlením. Nevěřím, že bychom se někdy rodili jako skromní, leda bychom tak nazvali určitou přirozenou plachost, která je, jak se zdá, blíží pýše, než si myslíme. Skutečná skromnost může být jen meditací nad marností. Rodí se při pohledu na iluze druhých z obavy před vlastním zablouděním. Je to jako vědecká obezřetnost s ohledem na to, co povíme a co si o sobě myslíme. Skládá se z oprav a úprav. Konečně, je to získaná ctnost.

Je obtížné říci, přesně v jakém okamžiku se starost stát se skromným odlišuje od obavy být směšným. Tato obava i starost se však ne-

pochybně původně mísí. Vyčerpávající studie o iluzích marnivosti a směšnosti s ní spojené by teorií smíchu osvětlila. Viděli bychom tak, jak smích zpravidla plní jednu ze svých základních funkcí – přispět rozmanitým a roztržitým marnivostem k sebeuvědomění a dosáhnout tak co největší možné sociability charakterů. Viděli bychom, jak marnivost, která je přirozeným produktem společnosti, jí zároveň škodí, stejně jako by nás otrávil ustavičné vylučování určitých lehkých jedů naším organismem nebýt jiných sekretů opačného účinku. Smích bez ustání vykonává takovou práci. V tomto smyslu se dá říci, že smích představuje specifický lék na marnivost a že marnivost je nedostatek bytostně směšný.

Když jsme zkoumali komično forem a pohybu, ukázali jsme, jak se takový či onaký jednoduchý obraz, směšný sám o sobě, může vloučit do jiných, mnohem složitějších obrazů a dát jim něco ze své komičnosti: nejvyšší formy komična se často vysvětlují pomocí forem nejnižších. Ještě častěji však dochází k opačnému postupu. Existují velice hrubé komické efekty, jež mají svůj původ v úpadku velmi subtilní komiky. Marnivost, tato vyšší forma komična, je tedy živel, který velmi pečlivě, i když jakkoli neuvědoměle, hledáme ve všech projevech lidské aktivity. Když ne jinak, tak aspoň pro zasmání. A naše představivost ji často klade tam, kde nemá co dělat. Bylo by třeba uvést, že z tohoto zdroje pochází hrubé komično jistých efektů, jež psychologové velmi nedostatečně vysvětlují pomocí kontrastů: malý človíček se shýbá, aby prošel vysokou branou: dvě osoby, jedna velmi vysoká, druhá maličká, vážně kráčeji držíce se pod paží atd. Prohlédnete-li si tento poslední obraz blíže, shledáte – jak pevně věřím –, že menší z těch dvou jako by se zvětšoval až na úroveň toho většího, podobně jako žába, která chce být stejně velká jako vůl.

III

Nemůže být ani řeči o tom, abychom zde vypočítávali všechny charakterové zvláštnosti spojené s marnivostí, neboť jí konkurují proto, aby upoutaly pozornost autora komedií. Ukázali jsme, že všechny chyby se mohou stát směšnými, popřípadě i určité kladné vlastnosti. A když bychom mohli sestavit seznam známých směšných vlastností, komedie by se sama postarala o jeho prodloužení nejen tím, že by nepochybně vytvářela směšnosti z vlastní představivosti, ale i tím, že by objasňovala

komické směry, jež dosud unikaly pozornosti: představivost může v komplikované kresbě jednoho a téhož koberce izolovat vždy nové tvary. Víme, že hlavní podmínkou je, aby se pozorovaná zvláštnost ihned projevila jako jakýsi rámeček, do něhož by se mohlo zařadit hodně lidí.

Existují však už hotové rámce, vytvořené společností samou a pro společnost nutné, protože je založena na dělbě práce. Rád bych se zmínil o řemeslech, činnostech a povoláních. Každé speciální povolání dává těm, kdo se v něm uzavírají, určité psychické návyky a určité zvláštnosti charakteru, jimiž se navzájem podobají, nebo jimiž se od jiných odlišují. Tak se uprostřed velkých společností utvářejí společnosti malé. Nepochybně vyplývají ze samotné organizace společnosti jako celku. Kdyby se však izolovaly příliš, riskovaly by porušení družnosti. A právě zde je funkce smíchu – potlačovat tyto separatistické tendence. Jeho úkolem je korigovat ztuhlost na pružnost, znovu přizpůsobit každého všem a obrousit hrany. Máme tu druh komična, jehož obměny bychom mohli předem určit. Nazveme ho, chcete-li, komikou profese.

Nebudeme se podrobně zabývat těmito obměnami. Soustředíme se na to, co mají společné. Na prvním místě figuruje profesionální ješitnost. Každý z učitelů pana Jourdaina klade své řemeslo nad všechna ostatní. Jedna Labichova postava nechápe, jak může existovat něco jiného než obchodník se dřevem. Přirozeně, on sám jím je. Ješitnost zde tudíž inklinuje k okázalosti tím více, čím větší dávku šarlatánství vykonávaná profese v sobě skrývá. Je pozoruhodné, že čím je řemeslo spornější, tím více ti, kteří ho provádějí, věří ve své poslání a vyžadují od jiných, aby se skláněli před jeho mystériem. Užitečná povolání jsou zjevně vytvořena pro veřejnost; ale existenci povolání, jejichž užitečnost je pochybnější, lze ospravedlnit jen tím, že veřejnost existuje pro ně: čili tato iluze je základem okázalosti. Z toho převážně pramení komika Molièrových lékařů. Jednají s nemocným, jako by byl vytvořen pro lékaře, a příroda sama jako by byla příslušenstvím lékařské vědy.

Jinou formu této komické ztuhlosti bychom mohli nazvat profesionální zatvrdlostí. Komická postava vězí tak těsně v pevném rámci svého povolání, že už nemá místo na pohyb a zvláště na citová hnutí jako jiní lidé. Připomeňme si výrok soudce Perrina Dandina k Isabelle, když se ho ptá, jak se může dívat na mučení nešťastníků:

Pchá! Hodina nebo dvě vám přitom vždy utečou.

Není to snad profesionální otupělost, když Tartuffe, ústy Orgona, praví:

*Kdybych viděl umírat bratra, děti, matku
a ženu
stejně málo se mě to dotkne!*

Nejobvyklejším způsobem převodu povolání do komické roviny je takřkajíc izolovat ho uvnitř jazyka, který je mu vlastní. Uděláme to tak, aby se soudce, lékař, voják vyjadřovali o běžných věcech právníkými, vojenskými či lékařskými termíny, jako by nebyli schopni domluvit se hovorovou řečí. Tento druh komiky bývá většinou dost hrubý. Stává se však delikátnějším, jak jsme už řekli, pokud prozrazuje zvláštnost charakteru spolu s profesionální zvyklostí. Vzpomeňme si na Régnardova hráče, který se tak originálně vyjadřuje v termínech hry, že svému sluhovi dá jméno Hector a svou snoubenku nazývá

Pallas, podle jména z Pikové dámy,

nebo Učené ženy, jejichž komika spočívá převážně v tom, že transponují myšlenky vědeckého rázu do termínů ženské senzibility: „Epikúros se mi líbí...“, „Víry mám ráda“ atd. Přečtete si znovu třetí dějství a uvidíte, že Armande, Philaminte a Bélise se vyjadřují přesně tímto stylem.

Půjdeme-li naznačeným směrem dále, zjistíme, že existuje i profesionální logika, to znamená způsoby myšlení, jimž se naučíme v určitém prostředí, které jsou správné pro toto prostředí a nesprávné pro ostatní. Kontrast mezi těmito dvěma logikami, jednou zvláštní a jednou obecnou, vyvolává určité zvláštní komické účinky, že nebude na škodu se jimi více zabývat. Zde se dotýkáme důležitého bodu teorie smíchu. Přitom otázku rozšíříme a budeme ji zkoumat v celé její obecnosti.

IV

Ačkoli bylo naší hlavní starostí odhalit hlubokou příčinu komična, museli jsme zanedbat jeden z jeho nejpozoruhodnějších projevů. Chceme hovořit o vlastní logice komické osoby a komické skupiny, která může v určitých případech vytvořit hodně místa absurditě.

Théophile Gautier řekl o extravagantní komice, že to je logika absurdnosti. Mnoho filosofii smíchu se točí kolem analogické myšlenky.

Každý komický účinek v sobě v určitém směru obsahuje protirečení. To, co v nás vzbuzuje smích, je skutečná absurdita v konkrétní podobě, „absurdita viditelná“ nebo také absurdita zřejmá, nejprve přijatá a pak opravená, nebo ještě lépe absurdita, jež je na jedné straně absurdní, ale na straně druhé přirozeně vysvětlitelná atd. Všechny tyto teorie bezpochyby obsahují část pravdy, jsou však aplikovatelné jen na určité, dosti hrubé komické účinky, a dokonce v případech, na něž se používají, jak se zdá, opomíjejí charakteristický prvek směšného, tj. zvláštní druh absurdity, kterou komično obsahuje, zahrnuje-li absurdní. Chcete se přesvědčit? Stačí jen vybrat si jednu z tří definic a vytvořit účinky podle formule: jen málokdy dosáhnete komického efektu. Absurdita, s níž se setkáváme v komičnu, není absurdita ledajaká, ale determinovaná. Nevytváří komično, spíše se od něho odvozuje. Není příčinou, ale účinkem – velmi zvláštním účinkem, v němž se odráží zvláštní povaha příčiny, která ho vytváří. Tuto příčinu známe a nyní už bez námahy pochopíme účinek. Předpokládám, že jste jednoho dne při procházce na venkově zpozorovali na vrcholku kopce něco, co zdánlivě připomínalo velké těleso s otáčejícími se rameny. Ještě nevíte, co to je, ale hledáte ve svých myšlenkách, tj. mezi svými vzpomínkami uloženými v paměti vzpomínku, která by se hodila na to, co pozorujete. Téměř ihned vás napadne větrný mlýn: máte před sebou větrný mlýn. Nic nevádí, že než jste vyšli z domu, četli jste pohádky s historkami o obrech s nekonečnými pažemi. Zdravý rozum spočívá v umění rozvzpomenout se, ale připouštím, že zvláště i v umění zapomenout. Zdravý rozum je úsilí ducha, který se neustále adaptuje a znovu adaptuje, změní myšlenku, změní-li se předmět. Je to pohyblivost inteligence, jež se přesně přizpůsobí pohyblivosti věcí. To je pohyblivá kontinuita naší pozornosti k životu.

Všimněme si nyní Dona Quijota, odcházejícího do boje. Ve svých románech četl, že hrdina na své cestě potkal nepřátelské obry. Musí tedy mít svého obra. Myšlenka na něho je výsadní vzpomínka, která se mu usadila v mysli, zůstává na čekání, číhá nehybně na příležitost, aby si pospíšila ven a vtělila se do nějaké věci. Tato vzpomínka se chce zhmotnit a od této chvíle první předmět, jenž se naskytne, bude mít tvar obra, i kdyby podobnost byla sebevíce vzdálená. Don Quijote tedy uvidí obry tam, kde my vidíme větrné mlýny. To je komické, absurdní. Ale je to lecjaká absurdita?

Je to jakási zvláštní převrácenost zdravého rozumu, spočívající v tom, že vytváří věci podle myšlenky, a ne myšlenky podle věcí. Tkví v tom,

že před sebou vidíme věci, na něž myslíme, místo abychom mysleli na to, co vidíme. Zdravý rozum chce, abychom ponechali všechny své vzpomínky v řadě; tak bude patřičná vzpomínka vždy odpovídat dané situaci a poslouží jen k její interpretaci. U Dona Quijota naopak existuje skupina vzpomínek, jež dalším rozkazuje a ovládá samu osobnost: realita se tedy tentokrát musí sklonit před obrazností a je tu jen proto, aby ji ztělesnila. Iluzi jednou danou tedy Don Quijote rozumně rozvíjí do všech důsledků; pohybuje se v ní s jistotou a přesností náměsíčníka, který hraje svůj sen. Takový je původ omylu, taková je zvláštní logika řídící zde absurditu. Ale je tato logika vlastní Donu Quijotovi?

Ukázali jsme, že komická osoba chybuje zatvrzelostí ducha či charakteru, roztržitostí, automatismem. Základem komična je ztuhlost určitého druhu, jež působí, že jdeme svou spásnou cestou, že neposloucháme a nechceme nic slyšet. Kolik komických scén v Molièrově divadle se omezuje na tento jednoduchý typ: *postava, která sleduje svou myšlenku* a stále se k ní vrací, zatímco ji neustále přerušují. Dalo by se nepozorovaně přejít od člověka, jenž nechce nic slyšet, k člověku, který nechce nic vidět, a nakonec k tomu, který chce vidět jen to, co chce. Duch, jenž se zatvrdí, skončí tím, že přizpůsobí věci své myšlence, místo aby myšlení řídil podle věcí. Každá komická osoba je tedy na cestě iluze, kterou jsme právě popsali. Don Quijote představuje obecný typ komické absurdity.

Má toto převrácení zdravého rozumu své jméno? Bezpochyby se s ním setkáme v akutním nebo chronickém stadiu určitých forem šílenství. V mnoha stránkách se podobá utkvělé myšlence. Ale ani šílenství obecně, ani utkvělá myšlenka v nás nevzbuzují smích, protože to jsou choroby. Probouzejí náš soucit. Smích, jak víme, je neslučitelný s emocí. Jestliže existuje směšné šílenství, může to být jen šílenství sladitelné s obecným zdravím ducha, mohli bychom říci šílenství normální. Existuje tedy normální stav ducha, který se podobá šílenství, v němž se setkáme se stejnou asociací představ jako u pomatenosti, se stejně jednoduchou logikou jako u utkvělé myšlenky. To je stav snu. Buď je náš rozbor nepřesný, nebo ho lze vyjádřit následující poučkou: *Komická absurdita má stejnou povahu jako absurdita snů.*

Zprvu je postup rozumu ve snu takový, jak jsme před chvílí popsali. Duch, zamilovaný sám do sebe, hledá ve vnějším světě jen záminku, aby mohl zhmotnit své představy. Zvuky ještě zmateně doléhají k našemu uchu, barvy se ještě míhají v našem zorném poli: krátce, smysly se ještě zcela neuzavřely. Avšak snílek místo aby přivolal

všechny své vzpomínky k vysvětlení toho, co jeho smysly vnímají, použije naopak to, co vnímá, na zhmotnění oblíbené vzpomínky: stejný zvuk, jaký vydává vítr v komíně, se pak podle duševního stavu snílka, podle myšlenky, která zaujala jeho představivost, změní na vytí divoké zvěře nebo na melodický zpěv. Takový je obyčejný mechanismus snové iluze.

Je-li však komická iluze iluzí snovou, je-li komická logika logikou snů, pak můžeme očekávat, že v logice směšného najdeme různé zvláštnosti snové logiky. I zde si ještě ověříme zákon, který už dobře známe: máme-li dānu jednu směšnou formu, stanou se jiné formy, jež nemají stejný komický základ, směšnými na základě vnější podobnosti s ní. Snadno totiž poznáme, že každá *hra myšlenek* nás baví, protože nám zblízka či z dálky připomíná hru snů.

Připomeňme především určité obecné uvolnění pravidel uvažování. Smějeme se úvahám, o nichž víme, že jsou falešné, ale mohli bychom je považovat za pravdivé, kdybychom je slyšeli ve snu. Tyto úvahy předstírají, že jsou dostatečně správné, aby oklamaly dřímající mysl. Ještě to je logika, chcete-li, ale logika, jíž chybí tón, přesto nám však dává odpočinout od rozumové práce. Mnohé „duchaplnosti“ vedou ke slovním hříčkám tím více, čím se běžné vztahy mezi myšlenkami stávají povrchnějšími: pozvolna dospíváme k tomu, že nedbáme na smysl poslouchaných slov, ale jen na jejich zvuk. Neměli bychom porovnat se snem některé velmi komické scény, kde postava systematicky obrací smysl vět, jež jí někdo druhý šeptá do ucha? Usnete-li uprostřed lidí, kteří si povídají, jako by jejich slova postupně ztrácela smysl, jako by se jejich zvuk deformoval a náhodně se spojoval, až nabude ve vaší mysli jakýchsi bizarních významů, až si sami zopakujete s hovořící osobou scénu Petit-Jeana a Nápovědy.

Existují ještě *komické obsese*, jež, zdá se, jsou více podobné snovým obsesím. Komu se nestalo, že viděl stejný obraz v několika snech po sobě vždy v přiměřeném významu, ačkoli sny neměly nic společného? Účinky opakování se někdy touto zvláštní formou projevují na jevišti nebo v románu: některé z nich jsou ozvěnou snu. Možná je to stejné i s refrémem písní – zatvrzele trvá, vrací se vždy stejný a na konci každé sloky vždy s jiným významem.

Nezřídka pozorujeme jakési zvláštní *crescendo*, bizarnost, jež se stále zvětšuje. První ústupek vynucený na rozumu má za následek další, ten opět jiný, vážnější a tak dále až do konečné absurdity. Tento pochod k absurdnu má však pro snílka zvláštní pocit. Je to, myslím, pocit

pijáka, který příjemně sklouzne do stavu, v němž už mu nebude na ničem záležet – ani na logice, ani na konvencích. Nyní se podívejte, zda některé Molièrovovy komedie ve vás nevbuzují stejné pocity: například *Pan de Pourceaugnac*, který začíná téměř rozumně a pokračuje všemožnými výstřednostmi, nebo i *Měšťák šlechticem*, kde se postavy v průběhu děje jakoby nechaly unést vírem šílenství. „Jestli uvidíte většího blázna, půjdu do Říma.“ Tento výrok oznamující, že hra je u konce, nás vzbudí ze stále výstřednějšího snu, do něhož jsme upadli s panem Jourdainem.

Existuje ovšem ještě jakási zvláštní pomatenost, jež je snu vlastní. Určité zvláštní rozpory, přirozené pro obraznost snílka, jsou pro rozum bdícího člověka tak šokující, že kdo to nezažil, nemůže si o tom udělat přesnou a úplnou představu. Máme tu na mysli podivné spojení dvou osob, které sen spojuje v jednu, ačkoli se odlišují. Jednou z postav je obvykle spáč sám. Cítí, že nepřestal být tím, čím je; nestal se někým jiným. Je to on, a není to on. Slyší sám sebe mluvit, vidí se jednat, ale cítí, že někdo jiný mu propůjčil tělo a zmocnil se jeho hlasu. Nebo si uvědomí, že mluví a jedná jako obvykle, jen bude o sobě mluvit jako o cizinci, s nímž nemá nic společného – bude oddělen od sebe sama. Nenašla by se tato zvláštní konfuze v jistých komických scénách? Nemluví o *Amphitryonovi*, kde je konfuze nepochybně duchu diváka vnucována, kde však hlavní komický účinek vzniká spíše z toho, co jsme nazvali „vzájemným propojením dvou sledů“. Hovořím o mimořádném a komickém uvažování, kde se můžeme s touto záměnou setkat v čistém stavu, ovšem je třeba vyvinout úsilí k jejímu vyjasnění. Poslechněte si například odpovědi Marka Twaina reportérovi, který ho požádal o rozhovor: „Máte bratra? – Ano, jmenoval se Bill. Ubohý Bill! – Je mrtvý? – To jsme se nikdy nedověděli. Celá záležitost je velmi záhadná. Nebožtík a já jsme byli dvojčata a když nám bylo čtrnáct dní, společně nás koupali v jednom škopku. Jeden z nás utonul, ale nikdy jsme se nedověděli, který. Jedni mysleli, že Bill, jiní zase, že já. – Divné. Co si o tom myslíte vy? – Poslyšte, svěřím vám tajemství, které jsem ještě živé duši neprozradil. Jeden z nás měl zvláštní znaménko, mateřské znaménko na hřbetě ruky; a byl jsem to já. A právě to dítě se utopilo... “atd. Když se na tento příběh podíváte blíže, uvidíte, že absurdnost tohoto rozhovoru není jen absurdnost ledajaká. Zmizela by, pokud by osoba, která mluví, nebyla přesně jedním z dvojčat, o nichž je řeč. Absurdnost spočívá v tom, že Mark Twain se prohlašuje za jedno z dvojčat, ale vyjadřuje se, jako by jejich příběh vyprávěl někdo třetí. V mnoha svých snech nepostupujeme jinak.

Z tohoto posledního hlediska by se nám komično mohlo jevit v poněkud jiné formě, než jsme předpokládali. Dosud jsme ve smíchu viděli jakousi korekci. Vezměte si nepřetržitý sled komických efektů a čas od času izolujte dominantní typy: zjistíte, že bezprostřední účinky přejímají komickou sílu odpovídající těmto typům a že tyto typy samy jsou příklady impertinence vůči společnosti. Na tyto impertinence společnost odpovídá smíchem, což je ještě větší impertinence. Smích tedy není příliš laskavý. Spíše oplácí zlo zlem.

To není to, co nás především zaujme na směšnosti. Komická osoba je často osobou, s níž zpočátku fyzicky sympatizujeme. Chci říci, že se jen na velmi krátký okamžik dostaneme na její místo, že převezmeme její gesta, řeč, činy; pokud se bavíme tím, co je na ní směšného, zveme ji v představě, aby se bavila s námi: jednáme s ní jako s kamarádem. Posměváček tedy přinejmenším budí zdání dobromyslnosti, laskavé veselosti a udělali bychom chybu, kdybychom toto nevzali v úvahu. Ve smíchu je často pozorován jakýsi pohyb *uvolnění*, v němž musíme hledat příčinu. Nikde nebyl tento dojem jasnější než v těchto posledních příkladech. Proto v nich také najdeme vysvětlení.

Když komická postava automaticky sleduje svou myšlenku, myslí, mluví a jedná jako ve snu. Sen je však uvolnění. Zůstat ve styku s věcmi a lidmi, vidět jen to, co je, a myslet jen na to, co spolu souvisí, to vyžaduje nepřetržitě úsilí rozumového napětí. Zdravý rozum je toto úsilí samo. Je to práce. Ale odpoutat se od věcí, vidět navíc ještě obrazy, skoncovat s logikou a dokonce kombinovat myšlenky, to je jednoduše hra nebo raději lenivost. Komická absurdita v nás vzbuzuje dojem hry myšlenek. Náš první pohyb je zúčastnit se této hry, což nám poskytne odpočinek z myšlenkové únavy.

Toto jsme si však říkali už o jiných formách směšného. Řekněme, že na dně komična vždy existuje tendence sklouznout po mírném svahu, kterým je nejčastěji svah zvyku. Už se nesnažíme neustále se přizpůsobovat společnosti, jejímž členem jsme. Polevíme v pozornosti, kterou jsme povinni životu. Víceméně se podobáme roztržitému člověku. Roztržitost vůle uznáváme spíše než roztržitost rozumu. Tedy roztržitost a následně i lenivost. Rozcházíme se s konvencí tak, jako jsme se na jedinou rozešli s logikou. Zkrátka, můžeme se tvářit jako někdo, kdo hraje. I zde je naším prvním pohybem přijmout pozvání k lenosti. Alespoň na chvíli se zamícháme do hry. To nám poskytne odpočinek z únavy života.

Odpočívejme však jen chvíli. Sympatie, kterou je možno zahrnout do komického dojmu, je sympatií prchavou; také vychází z roztržitosti. I přísný otec se spojí se svým dítětem a zapomene na jeho nezbednost, hned se však zarazí a uvede to na pravou míru.

Smích je především náprava. Má-li ponížít, musí v osobě, jež je jeho předmětem, vzbudit trapný dojem. Společnost se jím mstí za příliš velkou svobodu vůči ní. Smích by nedosáhl svého cíle, kdyby nesl znamení sympatie a dobroty.

Řeknete, že přece alespoň úmysl může být dobrý, že často trestáme, protože milujeme, že smích sice potlačuje vnější projevy určitých chyb, ale také nás v zájmu našeho dobra vyzývá, abychom tyto chyby odstranili, a tím se stali vnitřně lepšími?

O tom by se dalo hodně povídat. Obecně a v hrubých rysech má smích nepochybně užitečnou funkci. Všechny naše rozborly směřovaly k tomu, abychom to dokázali. Z toho však nevyplývá, že smích udeří vždy na správné místo, že je inspirován laskavostí nebo dokonce spravedlností.

Aby udeřil na správné místo, musel by vycházet z rozumové úvahy. Smích je totiž jen účinek mechanismu, nastaveného v nás přírodou nebo, jinými slovy, dlouhým zvykem společenského života. Propukne zcela sám, pohotově a přiléhavě odpovídá. Nemá dost času poté sledovat, co zasáhl. Potrestá určité chyby, jako nemoc trestá určité excesy, zasáhne nevinné, ušetří viníky, jde mu o obecný výsledek a nemůže věnovat každému případu svou osobní ctěnou pozornost. Tak je to se vším, co se uskutečňuje přirozenou cestou, ne na základě uvědomělé úvahy. Určitý průměr spravedlnosti se v celkovém výsledku objeví, ale ne v podrobnostech jednotlivých případů.

V tomto smyslu nemůže být smích absolutně spravedlivý. Opakujeme, že nesmí být ani dobrý. Jeho úkolem je zastrašovat a pokořit. Nemohl by uspět, kdyby příroda neponechala i v nejlepších lidech trochu zlomyslnosti nebo škodolibosti. Možná by bylo lépe, kdybychom v tomto bodě nešli příliš do hloubky. Nic pro sebe lichotivého bychom tam nenašli. Viděli bychom, že pohyb uvolnění nebo expanze je jen předehrou ke smíchu, že se posměváček okamžitě vrátí hned do sebe, sám se hrdě vystavuje a v druhé osobě by rád viděl loutku, za jejíž nitky může tahat. V této nadutosti bychom rychle odhalili trochu egoismu a za ním něco méně spontánního a více hořkého, jakýsi vznikající pesimismus, který se projevuje tím více, čím více posměváček uvažuje o svém smíchu.

Zde jako jinde používá příroda zlo z hlediska dobra. V této studii jsme se zabývali zvláště dobrem. Uviděli jsme, že čím více se společnost zdokonaluje, tím její členové získávají více pružnosti adaptace a ona sama směřuje stále více k rovnováze, odhání ze svého povrchu poruchy, jež jsou neodlučitelné od tak veliké masy – smích vykonává užitečnou funkci tím, že zvýrazňuje tvar tohoto zvlnění.

I vlny takto bez oddechu zápasí na hladině moře, zatímco vnitřní vrstvy zachovávají hluboký mír. Vlny do sebe narážejí, stavějí se na odpor, hledají svou rovnováhu. Bílá pěna, lehká a veselá, sleduje jejich proměnlivý obrys. Ženoucí se příliv občas vrhne kousek pěny na písčité břeh. Dítě, které si nedaleko hraje, přijde, zdvihne hrst pěny a je překvapeno, že za chvíli má v hrsti jen několik kapek vody, ale vody slanější, skrývající v sobě více hořkosti než voda, kterou přinesla vlna. Smích se rodí asi jako tato pěna. Na vnějšek společnosti signalizuje povrchové revolty. Okamžitě zachytí pohyblivý tvar těchto otřesů. Sám je také pěnou na bázi slaného roztoku. Jako pěna kypí. To je veselost. Když si ji filosof nabere a okusí ji, zjistí v ní někdy na tak malé množství značnou dávku hořkosti.

DODATEK K 23. VYDÁNÍ

O definicích komična a o metodě použité v této knize

V zajímavém článku *Revue du Mois*¹⁾ postavil pan Yves Delage proti našemu pojetí komična definici, k níž dospěl sám: „Aby nějaká věc byla komická,“ řekl, „je třeba, aby mezi účinkem a příčinou byla disharmonie.“ Jelikož metoda uváděná panem Delagem v této definici je totožná s metodou, kterou sleduje většina teoretiků komična, bude užitečné ukázat, čím se naše metoda liší. Reprodukujeme zde podstatnou část odpovědi, kterou jsme uveřejnili v této revue:²⁾

„Komično je možno definovat jedním nebo více obecnými charaktery, viditelnými z vnějšku, s nimiž jsme se tu a tam setkali při komických účincích. Už od dob Aristotelových se předkládaly definice tohoto druhu; zdá se mi, že k vaší definici jste dospěli následnou metodou: narýsujete kruh a dokazujete, že náhodně sebrané komické účinky jsou v něm zahrnuty. Od okamžiku, kdy charaktery zaznamenal bystrý pozorovatel, patří nepochybně k tomu, co je komické; věřím, že se s nimi setkáme často i v tom, co komické není. Definice bude obecně velmi široká. Uspokojí – a to už něco znamená – jeden z požadavků logiky ve věci definice; určí jakousi *nutnou* podmínku. Nevěřím však, že by mohla být vzhledem k použité metodě *dostatečná*. Dokazuje to i fakt, že většina definic je stejně přijatelná, ačkoli neříkají totéž. Důkazem je rovněž i to, že ani jedna z nich, pokud vím, neposkytuje prostředek, jak sestrojiti definovaný předmět, jak vyrobit komično.³⁾

Pokusil jsem se o něco zcela jiného. Hledal jsem v komedii, ve frašce, v umění klauna atd. prostředky vytváření komična. Zjistil jsem, že

POZNÁMKY

- ¹⁾ Revue du Mois, 10. 7. 1919, sv. XX, s. 337 an.
- ²⁾ Tamtéž, 10. 11. 1919, s. 154 an.
- ³⁾ V řadě míst této knihy jsme krátce poukázali na nedostatečnost některých z nich.

všechny byly jen variacemi na obecnější téma. Abych to zjednodušil, zvolil jsem téma, ačkoli důležité jsou zvláště variace. Ať je to jakkoli, téma nám dává obecnou definici, která je tentokrát pravidlem vytváření. Zjistil jsem, že takto získaná definice se bude na první pohled zdát příliš úzká, stejně jako definice získané druhou metodou budou příliš široké. Příliš úzká se bude zdát proto, že vedle věci, která je směšná svou podstatou a sama sebou, svou vnitřní skladbou, existuje mnoho věcí, jež vzbuzují smích tím, že se jí navenek podobají nebo se jí na základě náhodného vztahu s jinou zdají podobat atd.; komično se rodí znovu a znovu, bez konce, neboť se smějeme rádi a je nám dobrá každá záminka; mechanismus asociace myšlenek je zde mimořádně komplikovaný, takže psycholog, který při studiu komična použije tuto metodu a bude zápasit s neustále se objevujícími obtížemi místo toho, aby navždy skoncoval s komičnem tím, že ho uzavře do formule, bude stále riskovat, že nezvážil všechna fakta. Pokud svou metodu použije na příklady, jež proti němu uvádějí, a dokáže, že se staly komickými podobností s těmi, které byly komické samy o sobě, najdou jiné a ještě další – stále bude mít co dělat. Zato však ohraničil komično, aniž by ho uzavřel do více či méně velkého kruhu. Jestliže bude mít úspěch, získá prostředek, jak vytvářet komično. Postupoval s přísností a přesností vědce, jenž nepovažuje za rozšíření našich poznatků o věci to, když jí dodá ten či onen přívlastek, třeba správný (vyhovujících se najde vždy dost): analýza je potřebná a dokonalá, mohu-li věc dokonale rozebrat a opět složit. O takovou práci jsem se pokusil.

Dodávám, že jsem současně usiloval o určení postupů vytváření směšného, zkoumal jsem, jaký je úmysl společnosti, když se směje. Je totiž velmi divné, že se směje, a metoda vysvětlení, kterou jsme uvedli výše, tuto malou záhadu neobjasňuje. Nevidím například, proč by 'disharmonie' jako taková mohla u části svědků vyvolat takový zvláštní projev, jakým je smích, zatímco jiné vlastnosti, přednosti či nedostatky zůstanou u diváků bez odezvy. Zbývá tedy zkoumat, *co je zvláštní příčinou disharmonie*, která má komický efekt. Tuto příčinu najdete jen tehdy, budete-li moci jejím prostřednictvím vysvětlit, proč se společnost chce projevit. V příčině komična musí být něco úkladného (a to *mimořádně* úkladného) vůči společenskému životu, takže společnost odpovídá gestem, které vypadá jako obranná reakce, gestem, jež trochu vzbuzuje strach. Právě to všechno jsem chtěl vysvětlit.“

OBSAH

BERGSON A JEHO SMÍCH

(L. Major)

/5

PŘEDMLUVA K 23. VYDÁNÍ

/11

KAPITOLA PRVNÍ

*O komičnu obecně – komično forem a pohybů –
expanzivní síla komična*

/15

KAPITOLA DRUHÁ

Situační komika a komika slovní

/39

KAPITOLA TŘETÍ

Komika charakteru

/63

DODATEK K 23. VYDÁNÍ

*O definicích komična
a o metodě použité v této knize*

/89

HENRI BERGSON

SMÍCH

Z francouzského originálu Le rire.

Essai sur la signification du comique,
vydaného nakladatelstvím Félix Alcan, Paris 1929,
přeložili Eva Majorová a Ladislav Major.

Úvodní studii napsal Ladislav Major.

Obálku navrhl Karel Marx.

Vydání 1., Praha 1993.

Vydalo a sazbu zhotovilo Naše vojsko,
nakladatelství a knižní obchod, s. p. v Praze
jako svou 6 291. publikaci, stran 96.

Odpovědný redaktor PhDr. Milan Váňa.

Výtvarná redaktorka Larisa Dašková.

Technický redaktor Jaroslav Šelenko.

Vytiskla Těšínská tiskárna, a. s., Český Těšín.

AA 5,81. VA 6,23.

28-009-94. 02/03.

BERGSON, Henri

Smích / Henri Bergson; z franc. přel. Eva Majorová a Ladislav Major;
úv. studii napsal L. Major. – 1. vyd. – Praha: Naše vojsko, 1993 (Český
Těšín: Těšínská tiskárna). – 91 s.

Orig.: Le rire. Essai sur la signification du comique

ISBN 80-206-0404-9

165 * 130.1/3 * 82.033 * 792.03

- komično – komika – smích – eseje filozofické
- filozofie intuitivní – umění intuitivní – eseje filozofické
- Bergson, Henri (filozof franc., 1859-1941) – dílo – studie



22 VIII 1994

7 října 1994

února 1998

3. IV. 1995

7 listop. 1995

31. ledna 1996

7 listop. 1996

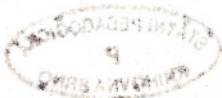
2 červce 1997

17 listop. 1997

13. ledna 1998

27 března 1998

12. června 1998



základními pojmy jsou trvání (*durée*), hmota a tvořivý vzmach (*élan vital*), tvořivý vývoj, inteligence a intuice. Jimi vysvětluje dění v přírodě i v lidském žití, ve společnosti. Umění a pravá filosofie mají k sobě blízko, neboť vyvěrají z intuice, která jediná dokáže postihnout skutečnost, jaká opravdu je, totiž jako jedinečné, nikdy neopakovatelné tvořivé dění.

Proslulý Bergsonův esej *Smích*, jenž se dnes dostává do rukou českému čtenáři, úzce souvisí s naznačenými obecnými myšlenkovými východisky. Vlastním předmětem pozornosti je zde otázka zdroje a smyslu smíchu. Odpověď zní, že plní závažnou společenskou roli. Kriticky totiž reaguje na vše komické, tj. na to, co vyjadřuje strnulé, mechanické stránky lidského myšlení a chování. Ve svých zasvěcených rozbořech fenoménu směšného dospívá Bergson k mnoha pozoruhodným poznatkům, mimo jiné o skutečné povaze a roli umění, o zásadně rozdílném charakteru komedie a tragédie atd. Čtenář sezná, že Bergson je nejen dobrým znalcem literatury, ale i mistrným a vtipným pozorovatelem každodenního života.