

Vysoká škola Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra Estetiky

Obor Estetika

## Bakalářská práce

Veronika Pavelková

**Vztah komedie a „vážných“ umění v myšlení Henriho Bergsona**

Relation between Comedy and „Serious Arts“ according to Henri Bergson

Vedoucí práce: doc. PhDr. Miloš Ševčík, Ph.D.

2023

Děkuji vedoucímu práce za ochotné a vstřícné vedení této práce, i za všechny jeho prozíravé poznámky k práci.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

**Abstrakt:**

Bakalářská práce se zabývá vztahem komedie a vážných umění v myšlení Henriho Bergsona. Je rozdělena na tři hlavní sekce. V první zkoumám Bergsonovo chápání vážných umění tak, jak je vyloženo primárně v knize *Dvojí pramen mravnosti a náboženství a Smích*. Ve druhé části se zabývám Bergsonovou teorií smíchu. Ve třetí tyto dva okruhy porovnávám a vyvozuji z nich závěry týkající se Bergsonovo pojetí obou témat a vztahu mezi nimi.

This bachelor thesis deals with the relationship between comedy and serious arts in the thought of Henri Bergson. It is divided into three main sections. In the first section, I examine Bergson's understanding of the serious arts as expounded mainly in *The Two Sources of Morality and Religion* and *Laughter*. In the second part, I deal with Bergson's theory of laughter. In the third, I compare these two topics and draw conclusions from them regarding Bergson's conception of both topics and their relation.

**Klíčová slova:**

komično; vážná umění; morálka; společnost; smích

comedy; fine arts; morality; society; laughter

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Úvod</b>   | <b>6</b>  |
| 1.1: O vážném umění ve Dvojím pramenu mravnosti a náboženství | 8         |
| 1.1.1: Nižší morálka  | 9         |
| 1.1.2: Fabulační schopnost                                    | 10        |
| 1.1.2: Vyšší morálka  | 11        |
| 1.1.3: Hudební emoce  | 12        |
| 1.1.4: Statické a dynamické umění                             | 14        |
| 1.1.5. Geniální dílo  | 15        |
| 1.2: O vážném umění v ostatních dílech                        | 16        |
| 1.3: Společenská role vážného umění                           | 18        |
| 1.4: Shrnutí  | 19        |
| <b>2: Komedie</b>   | <b>20</b> |
| 2.1: Podmínky komického                                       | 20        |
| 2.2: Čtyři sféry komična                                      | 23        |
| 2.2.1: Komično forem a pohybů                                 | 23        |
| 2.2.2: Situační komika  | 25        |
| 2.2.3: Slovní komika  | 28        |
| 2.2.4: Komika charakteru                                      | 30        |
| 2.3: Společenská role komedie                                 | 31        |
| 2.4: Shrnutí  | 32        |
| <b>3: Vztah mezi komedií a “vážným uměním”</b>                | <b>33</b> |
| 3.1. Přechod mezi typem tvorby podle Napoleona                | 33        |
| 3.2: Soucit a cit   | 34        |
| 3.3: Snový svět   | 35        |
| 3.4: Dva postupy, jak z vážné situace udělat komedii          | 36        |
| 3.5: Škála “život - komedie - umění”                          | 39        |
| 3.6: Pozornost na jednotlivé vs. obecné                       | 40        |
| 3.7: Vliv na společnost                                       | 43        |
| 3.8: Shrnutí  | 45        |
| <b>Závěr</b>  | <b>47</b> |
| <b>Seznam použité literatury</b>                              | <b>48</b> |

## Úvod

Tato práce si klade za cíl představit názory francouzského filosofa Henriho Bergsona na problematiku vztahu mezi komedií a “vážným uměním”. Práci dělíme na tři základní kapitoly, první zkoumá pojem “vážného umění” v pracích Henriho Bergsona, převážně tedy v práci *Dvojí pramen mravnosti a náboženství* (1933), ale také v *Čas a svoboda* (1947) a *Smích* (1993). První knihu jsme zvolili primárně z toho důvodu, že kromě poznámek o umění se zabývá také “schopností fabulace”, kterou lze vnímat jako společný rys “vážných umění” a komedie. V *Čas a svoboda* představuje Bergson teorii sugesce, která je pro náš účel stejně důležitá jako schopnost fabulace. A kniha *Smích* je bohatým zdrojem jak poznámek o smíchu, tak poznámek reflektujících vztah komedie a “vážných umění”. Druhá kapitola se zabývá jeho pojetím komedie a smíchu, v této kapitole vycházíme pouze z knihy *Smích*, jelikož je jediným Bergsonovo dílem, kde se ke komedii vyjadřuje. Poslední kapitola se zaměřuje na vztah mezi těmito dvěma pojmy, a prozkoumává, co a jakým způsobem mají komedie a “vážná umění” v Bergsonovo pojetí společné a co je rozlišuje.

K “vážnému umění” se Bergson v žádné ze svých knih nevyjadřuje systematicky. Přesto lze z jeho poznámek roztroušených po většině knih, které napsal, složit poměrně celistvý a jasný pohled na umění. Nepokoušíme se zde ale o kompletní rekonstrukci Bergsonovy koncepce umění, protože se domníváme, že to je téma samo o sobě velmi rozsáhlé. Také proto jsme jako zdroj Bergsonových poznámek o umění vybrali knihu *Dva zdroje morálky a náboženství*, přestože si jsme vědomi faktu, že k umění se poměrně rozsáhle vyjadřuje i v mnoha dalších knihách, například ve *Vývoji tvořivém* (1919). *Dvojí pramen morálky a náboženství* ale poskytuje vztyčné body, které lze následně přenést i na komedii, a vytvořit tak soudržnou komparaci. Naším cílem v první kapitole tedy není postihnout Bergsonovu koncepci umění v její plnosti, ale pouze do takové míry, v jaké lze porovnat s komedií. Významnou částí Bergsonových pojednání o umění jsou jeho poznatky o vlivu umění na společnost. Ty jsou také součástí této práce.

Druhá kapitola práce se zabývá postihnutím základních principů komedie. Uvádíme množství příkladů, které překračují Bergsonovu dobu až do současnosti. Máme za to, že tyto příklady umožní představit Bergsonovu teorii komična jako živou a aktuální, a zároveň otevřou možnost na skutečných příkladech dále rozvíjet vztah mezi komedií a “vážným uměním”. Součástí této kapitoly je také podkapitola zkoumající vliv komedie na společnost.

Třetí kapitola se soustředí na samotný vztah mezi komedií a “vážným uměním”. K tomuto vztahu se Bergson vyjadřuje také v knize *Smích*. Cílem této kapitoly už není představovat nové koncepty a pojetí daných pojmů, ale nalézt mezi nimi společné rysy. Kapitola je tedy rozdělena podle tématických okruhů od úplného úvodu do problematiky vztahu mezi komedií a “vážným uměním”, podkapitola *Přechod mezi typem tvorby podle Napoleona*, po úvahy nad vlivem obou typů tvorby na společnost, podkapitola *Vliv na společnost*. Mezi touto úvodní a závěrečnou kapitolou je pět dalších podkapitol, každá se zaměřením na jiný aspekt, který jsme vyzorovali jako společný nebo naopak zásadně rozdělující komedii a “vážná umění”. Kapitola je zakončena shrnutím poznatků, které jsme v kapitole představili. Stejná shrnutí jsou na konci každé kapitoly, doufáme, že tato shrnutí poskytnou lepší orientaci v textu a chápání jeho postupného spádu.

## **1: Vážná umění**

V následující kapitole představím koncept umění tak, jak jej Bergson vyložil v knize *Dvojí pramen mravnosti a náboženství*. Toho se pokusím dosáhnout zaměřením se na pasáže, které se umění bezprostředně týkají. Studium těchto pasáží se pokusím vyvodit obecný náhled Henriho Bergsona na umění vycházející z jeho knihy *Dvojí pramen mravnosti a náboženství*. Tento náhled zapojím do jeho filosofie obecně. V knize *Dvojí pramen mravnosti a náboženství* Bergson rozvíjí také fabulační schopnost, která bude jedním z pojmů závěrečné podkapitoly srovnávající vliv vážného umění a komedie na člověka a společnost. Následně připojím Bergsonovo poznámky o umění i z jiných jeho knih. Tyto poznámky dále rozvinou Bergsonův pohled na umění. Pro úplné pochopení Bergsonovy filosofie není možné vynechat koncept “otevřené a uzavřené morálky” a “bájevé funkce náboženství”. Těmito dvěma pojmy tedy začnu, a s jejich znalostí budu pokračovat ve výkladu pojmů souvisejících s uměním. Po výkladu jednotlivých částí zabývajících se uměním se zaměřím na společenskou roli umění. Bergson vnímá člověka jako tvora výrazně společenského a pro plné pochopení jeho teorie vážného umění, a následně i komedie, je důležité prozkoumat, jakým způsobem tyto typy tvorby působí na společnost jako na těleso. Kapitulu *Vážná umění* zakončím shrnutím předložených poznatků o vážném umění.

### **1.1: O vážném umění ve *Dvojí prameni mravnosti a náboženství***

*Dvojí pramen mravnosti a náboženství* pojednává o dvou silách působících na člověka a jeho vůli. Vůle člověka pudí k činům, které jsou zároveň činy společenské. Jelikož člověk je tvor společenský, není možné ho při průzkumu morálky a náboženství nevnímat v rámci dané společnosti. Bergson lidská společnost porovnává s blanokřídlym hmyzem. Zatímco u hmyzu se vyvinul bezchybný pud, který používají k navigování života ve skupině, lidský druh příroda obdařila rozumem. Člověk má jako člen společnosti mnoho rolí (manželka, otec, pracovník,..), které s sebou nesou množství úkolů, stejně jako ve včelím společenství. A stejně jako ve včelím společenství působí i mezi lidmi síla, která nás nutí tyto úkoly plnit a podrobovat se jim. Tento zákon je v očích mnoha lidí rozkazem, který nelze porušit.



### 1.1.1: Nižší morálka

V případě takto daných povinností je řeč o prvním ze dvou pramenů morálky. Na člověka žijícím v určitém společenství a podrobujícím se pravidlům tohoto společenství působí neustále jakási neviditelná síla, Kant ji nazval “kategorickým imperativem”. Bergson ale tento výklad pramenu morálky kritizuje a předchází. Pokud bychom se rozhodli hledat pramen tohoto imperativu, došli bychom podle Bergsona k podobnosti mezi pravidelností přírodní a pravidelností společenského řádu, přestože nejsou totožné. Podobnost ale uvidíme ve chvíli, kdy jsme svědky prohřešku proti společenskému řádu. Ten se nám bude zdát až prohřeškem proti samotné přirozenosti. Máme tendenci vnímat vztah zákona a toho, co po nás požaduje, opačným způsobem než jak je tomu doopravdy. Zákon jakoby vévodil jevům a předcházel je, stejně jako Platónská idea existuje a priori věci, ke které se vztahuje. Závaznost k plnění společenských povinností má ale k nutnosti stejný vztah jako zvyk k přírodě, nepochází z vnějšku, ale z nitra každého člověka. V nitru člověka nalezneme dva rozdílné prameny morálky a náboženství. První, který svými jednoduchými, ale kvantitativními příkazy spojuje jednotlivé osoby do společenství, je povrchový. Tento pramen nižší morálky vydává příkazy a zajišťuje soudržnost mezi lidmi jednoho společenství. Nižší morálka je ale podle Bergsona uzavřená, to znamená, že se nevztahuje na lidstvo obecně. Bergson ale jednotlivé členy společnosti nepovažuje za nepřemýšlející bytosti slepě následující pravidla dané společnosti. V každém člověku přebývá nepopsatelná a neuchopitelná entita, která má potenciál se projevit. Ta je ale mnohem hlouběji než na rovině morálky, která je teď naším tématem, tedy povrch lidské duše. A na povrchu je člověk provázán s ostatními neviditelnými pouty závaznosti.

Lidská společenství jsou mnohem rozsáhlejší než byla v minulosti, pořád jsou ale ohraničena a vymezena. Jejich podstatou je, že mají určitý počet členů a zbytek vylučují, na počet nehledě. Tento fakt potvrzuje existence nespočetných válek a vraždění, křesťan proti křesťanovi, člověk proti člověku, rozdíl mezi nimi je pouze ve státní příslušnosti.

Zapojme do této koncepce náboženství. Náboženství podle Bergsona zaplňuje prostor mezi společenskými příkazy a přírodními zákony<sup>1</sup>. Náboženství vždy hrálo společenskou roli, nezáleží na tom, zda je tomu tak náhodou či samotnou podstatou náboženství. Stejně jako morálka, i náboženství se dělí na nižší a vyšší. Dříve, než rozebereme vyšší náboženství a

---

<sup>1</sup> Tamtéž, str. 6

morálku, představíme si náboženství uzavřené a jeho základní princip, tedy bájivou funkci náboženství.

### 1.1.2: Fabulační schopnost

Pokud se stane, že by jednotlivcův nebo celé skupiny rozum mohl narušit společenskou soudržnost, je potřeba rozumové pochody mozku něčím vyvážit. Důvody, proč by se tak mohlo stát, jsou rozličné. V nejnaléhavějším případě může jít o existenciální otázky spojené se smrtí. Člověk je jediný tvor vybavený rozumem, takže si jako jediný tvor uvědomuje svoji smrtelnost. Narozdíl od zvířat je nucen žít s myšlenkou na svou smrt každý den, pokud se tato rozumová činnost nevyváží činností fabulační.

*“...ježto rozum pracuje s představami, pud vyvolá představy »domnělé«, které se postaví proti představě skutečnosti a dokáže mařiti rozumovou práci.”<sup>2</sup>*

Z této schopnosti vytvářet domnělé představy podle Bergsona vzešly mytologické postavy a magie, tedy statické náboženství, jejichž účelem je chránit člověka *“proti rozkladné moci rozumu”*<sup>3</sup> Namísto každodenní myšlenky na smrt může tedy člověk přemýšlet například nad vybájeným posmrtným životem.<sup>4</sup> Podle Bergsona tato fabulační schopnost pracuje i za hranicemi svého bezprostředního využití. Tím vysvětluje obdivuhodnou propracovanost mýtických postav a světů, ať už toho pozitivního, tedy prvotního Ráje, nebo odstrašujícího Pekla.

Takto Bergson vysvětluje bájivou funkci u člověka. Má úlohu společenskou, ale i individuální, slouží k zachování mentálního zdraví jedince. Bergson v této záležitosti udává příklad ženy ve smrtelném nebezpečí, která si v dané situaci v hlavě vyfabulovala muže, který ji celou situaci bezpečně provedl. Žena se mohla spolehnout sama na sebe, konec konců tomu nebylo jinak, ve chvíli krize byla ale pro její mozek situace tak neuchopitelná, že si raději vymyslela společníka.<sup>5</sup>

Samotný rozum podle Bergsona radí člověku být egoistický. Aby příroda tomuto destruktivnímu pohnutí zamezila, dala člověku schopnost bájivou a s ní celé náboženství. Náboženství je tedy podle Bergsona *“obranná reakce přírody proti rozkladné moci rozumu.”*<sup>6</sup> Mluvíme zde ale stále o náboženství statickém.

---

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 113

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 115

<sup>4</sup> Tamtéž, str. 124

<sup>5</sup> Tamtéž, str. 113

<sup>6</sup> Tamtéž, str. 115

Fabulační schopnost ale může náboženství i překračovat. V případě, že myšlenky na smrt nejsou tak významné, může se od nich fabulační schopnost oprostít a fungovat pouze pro umění. Bergson se o fabulační schopnosti fungující pro umění zmiňuje zejména v souvislosti s vytvářením propracovaných světů, které se objevují v některých románech nebo divadelních hrách.

### 1.1.2: Vyšší morálka

Na opačném konci uzavřené morálky, která lidi nutí sdružovat se do společenství a v nich udržovat daná pravidla, je morálka otevřená. Tu Bergson popisuje jako *“mocný proud tvůrčí energie [vrhající se] do hmoty, aby z ní vynutil co se dá.”*<sup>7</sup>, Tato energie stojí nad společenskými závazky a lidský druh je jediný, u kterého se projevuje. Narozdíl od uzavřené morálky, otevřená morálka není plošná a dotýkající se všech lidí bez rozdílu. Je nesena vybranými, dá se říci *“osvícenými”* jednotlivci, kteří svými objevy a myšlenkami dovolují společnosti překonat problémy dosud nepřekonatelné. Tito osvícenci jakoby vždy na chvíli otevřeli životní uzavřenost a vpustili do ní něco nového, božského.

Je důležité upozornit na rozdílná pojmenování fenoménů, která Bergson ve *Dvojím pramenu* používá. Bergson rozlišuje otevřenou a uzavřenou morálku a otevřené a uzavřené náboženství. Z těchto opozičních stran poté vzniká společnost jim odpovídající, tedy společnost uzavřená a společnost otevřená. Synonymně k uzavřenosti a otevřenosti používá Bergson také pojmenování *“statická a dynamická”*. Z uzavřené, statické morálky a náboženství tedy vzniká uzavřená společnost, z otevřené, dynamické morálky a náboženství vzniká otevřená společnost. Dynamická morálka předchází morálce statické. Bergson toto rozdělení popisuje následovně:

*“Je mravnost statická, která existuje vskutku v určitém okamžiku v dané společnosti; vtělila se v mravech, názorech, institucích; její závazná povaha může být posléze převedena na požadavek přírody žít společensky. Na druhé straně je mravnost dynamická, jež jest vznětem a připíná se k životu vůbec, jenž stvořil přírodu a ta teprve zrodila požadavek společenský.”*

Vidíme, že rozdíl mezi vyšší a nižší společností a morálkou je propastný, Bergson je popisuje jakoby byly dvěma stranami téže mince. Často v textu upozorňuje na fakt, že mezi nižší a vyšší morálkou není možné jednoduše přejít, vyšší morálka není v žádném slova

---

<sup>7</sup> Tamtéž, str. 202

smyslu rozšířením té nižší. Jde o naprosto rozdílné koncepty, které jsou ve svých podstatách kompletně opačné jeden od druhého.

Zatím jsme představili základní koncepci Bergsonovy knihy *Dvojí pramen mravnosti a náboženství*, která je nezbytná k pochopení zbytku kapitoly, tedy k pochopení Bergsonovy koncepce vážného umění. Ve zbytku kapitoly se zaměřím na tři části knihy, kde se vyjadřuje přímo k umění a pokusím se tyto poznatky přetvořit v sice ne ucelenou, ale dostatečnou koncepci vážného umění Henriho Bergsona.

O umění se Bergson ve *Dvojí prameni* vyjadřuje na třech místech. Jde o příspěvky k hudebním emocím<sup>8</sup>, vysoké a nízké literatuře<sup>9</sup> a geniálním dílům<sup>10</sup>. Všechny tři pasáže představíme a následně vyložíme.

### 1.1.3: Hudební emoce

Podle Bergsona existuje jakási “*emoce lásky, jejíž tvar není závislý na obsahu*”<sup>11</sup>. Například láska člověka k lidstvu by přetrvávala, i kdyby už žádní lidé na Zemi neexistovali. Jde o smýšlení duše otevřené, jelikož pouze duše otevřená je schopna pojímat a milovat takto bezmezně. Intelektualismus a “rozumářská psychologie” takový stav neuznávají, protože emoci vztahují vždy výlučně k předmětu, ke kterému náleží. To je ale podle Bergsona omezující a zbytečné. Zároveň nás upozorňuje na fakt, jako na mnoha dalších místech v knize, že z prvního stavu zavřené duše, není možné přejít do druhého stavu duše otevřené pouhým “rozeviráním” citů. Jako příklad udává tři stupně lásky ke svému okolí. Láska k rodině, láska k vlasti a láska k lidstvu. Zatímco láska k rodině a k vlasti má jasně definovaný předmět milování, což znamená, že z daného okruhu může i vylučovat, láska k lidstvu je otevřená a nenávist činí nemožnou. Takže zatímco první dvě odpovídají teorii intelektualismu, která říká, že emoce ulpívá na předmětu, láska k lidstvu se této teorii vymyká, nejde za svým cílem, protože tento cíl není uchopitelný. Překračuje ho, stačí si sama o sobě.

Nabízí se nám ale otázka. Zatímco láska k rodině a vlasti má opodstatnění v přírodě a základních instinktech, láska k lidstvu je pocit nabytý, objevený a neustále si žádající úsilí. Bergson se ptá, jak je možné, že lidé jdoucí příkladem této bezmezné lásky ještě k tomu našli jiné lidi, kteří byli ochotni je následovat. *Kromě pudu a zvyku může přímo působit na*

---

<sup>8</sup> Tamtéž, str. 33

<sup>9</sup> Tamtéž, str. 40

<sup>10</sup> Tamtéž, str. 68

<sup>11</sup> Tamtéž, str. 31

*chtění pouze citovost.*<sup>12</sup>, vysvětluje Bergson. Takže zatímco uzavřená morálka spoléhá na přírodní instinkty, pudy a zvyky, otevřená morálka je hnána citovostí. Puzení způsobené citem se může podobat přírodní závaznosti, v jejím středu nalezneme znovu “*musím, protože musím*”. Toto naléhání k pocitu nelze nikde pozorovat tak dobře jako v případech, kdy je praktický účinek odložen a zůstává nám pouze prostor pro přemítání a hluboké zakoušení, tedy v emoci hudební. Při pozorném a odevzdaném poslechu hudby naše city vždy náleží hudbě, nehledě na to, zda jde o radost, smutek, stesk či sympatii. Všichni odevzdaní posluchači zažívají ve stejné chvíli stejné pocity, kterými nás hudba provází. “*Když hudba pláče, pláče s ní i lidstvo, i celá příroda.*”<sup>13</sup>, píše Bergson. Spíše ale než že by nám hudba tyto city propůjčovala, zve nás do nich, “*jako chodce, jež byste roztančili.*”<sup>14</sup> Stejným způsobem podle Bergsona postupují i mravní podněcovatelé otevřené morálky. Zvou nás do svých fantazií a my se necháváme pudit k pohybu.

Hudba v člověku vyvolává dojetí. Tato dojetí jsou silná a úplná, přestože nejsou k ničemu jasně připoutána. To lze ale zpochybnit. Pokud bychom rozdělili svět na svět skutečný a svět umělecký, mohli bychom tvrdit, že emoce, kterou zakoušíme při poslechu hudby, tedy ve světě uměleckém, je pouhým odrazem emoce, kterou jsme v minulosti prožili ve světě skutečném. Dojetí způsobené hudbou by bylo pouze obrazné a dalo by se připoutat k prožitku ze skutečného světa. Bergson ale s takovou námitkou nesouhlasí. Slova používaná k popisu emocí jsou pouhé obecniny. Obracíme se na ně sice při popisu pocitů způsobených hudbou, ale to jen z toho důvodu, že lepších slov k popisu nemáme. “*...však ke každé hudbě nové připínají se i nové city, stvořené touto hudbou a v této hudbě, definované a vymezené samou jedinečnou linií melodie a symfonie.*”<sup>15</sup>

Dále podle Bergsona existují duševní stavy, které lze srovnat s výtvořem hudebníka. Stavy, které nebyly záměrně vytvořeny přírodou, ale jsou dílem člověka. Na jejich počátku stojí individuální člověk a kreativní mysl. Za příklad nám zde Bergson dává Jean-Jacques Rouseaua a hory. Přestože už před Rouseauem jistě existovali lidé, kteří měli s horami spojené silné prožitky, pro Rouseaua byly hory příležitostí vytvořit na jejich základě cit nový a originální, který dnes můžeme prožívat jak při četbě Rouseauových děl, tak při pohledu na hory samotné. Rouseau se k horám vyjadřuje následovně,

---

<sup>12</sup> Tamtéž, str. 32

<sup>13</sup> Tamtéž, str. 33

<sup>14</sup> Tamtéž.

<sup>15</sup> Tamtéž, str. 34

“There is a kind of supernatural beauty in these mountainous prospects which charms both the senses and the minds into a forgetfulness of oneself and of everything in the world.”<sup>16</sup>

(“V těchto horských vyhlídkách je jakási nadpřirozená krása, která okouzluje jak smysly, tak mysl, aby zapomněla na sebe a na všechno na světě.”)

Jean-Jacques Rousseau cítil hluboké uznání vůči přírodnímu světu, obzvláště horám. V mnoha jeho pracích, primárně ale v *Reveries of the Solitary Walker*, Rousseau odkazuje na obnovující sílu přírody, hlavně hor, které popisuje jako “majestic and awe-inspiring” (“majestátní a úctu vzbuzující”). Rousseau věřil, že hory člověku nabízí pocit volnosti a útěku z okovů společnosti. Psal rozsáhlé práce o svých turistických zkušenostech z hor a prozkoumávání Švýcarských Alp. Často používal horské krajiny jako metaforu pro výzvy a překážky v našich životech. Pro Rousseaua byly hory zdrojem fyzické i spirituální obnovy, cítil k horám hluboký respekt a obdiv. Vnímal je jako odraz krásy přírodního světa a síly a jako připomínku důležitosti vytváření a udržování vztahu mezi člověkem a přírodou.

Podobným výtvořem nové emoce v Bergsonově slova smyslu mohou být futuristé a jejich láska k rychlosti, úspěchanosti nové doby a k automobilům. Filippo Marinetti ve slavném futuristickém manifestu z roku 1918 napsal “Tvrdíme, že nádhera světa se obohatila o jednu novou krásu: krásu rychlosti. Závodní automobil se svou nádhernou kapotou a tlustými trubkami podobá hadům s výbušným dechem . . . řvoucí automobil, který jede, jako by letěl na dělovém náboji, je krásnější než Niké ze Samothráky.”<sup>17</sup> Tak jako Jean-Jacques Rousseau nastínil lidem nový pohled na hory, futuristé nabídli nový pohled na moderní techniku. Obojí lze považovat za objevení a popis nové estetické emoce.

#### 1.1.4: Statické a dynamické umění

Dále se Bergson vyjadřuje ke dvěma rozdílným dramátům. Jedno nazývá dramatem, “jež stěží může sloužit literárním dílem”<sup>18</sup> a druhé popisuje jako dílo vyvolávající v nás velké emoce. Přestože Bergson sám takové pojmenování nepoužívá, rozhodli jsme se první typ

---

<sup>16</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques. The Confessions of J.J. Rousseau. In: : *Reveries of a Solitary Walker*[online]. [cit. 2023-04-15]. ISBN 1900981h.html. Dostupné z: <https://gutenberg.net.au/ebooks19/1900981h.html>

<sup>17</sup> MARINETTI, Filippo Tommaso. Futuristický manifest. *Opening Performance Orchestra* [online]. [cit. 2023-04-15]. Dostupné z: [http://www.o-p-o.cz/links/Marinetti,Filippo\\_Thommaso\\_Futuristick%FD\\_manifest\\_CZ.pdf](http://www.o-p-o.cz/links/Marinetti,Filippo_Thommaso_Futuristick%FD_manifest_CZ.pdf)

<sup>18</sup> BERGSON, Henri. *Dvojí pramen mravnosti a náboženství*. Praha: Laichterova filosofická knihovna, 1936., str. 40

dramatu označit za “statické” a druhý typ jako “dynamické”. K pochopení rozdílu mezi nimi musíme prozkoumat Bergsonovo pojetí emocí. Podle Bergsona tkví totiž rozdíl mezi statickým a dynamickým uměním primárně v emoci, kterou v nás dílo vyvolá. Zatímco v prvním případě jde o emoci mocnou, ale banální a povrchovou, běžnou mezi těmi, které zakoušíme v běžném životě a nevyvolávající další představy, emoce vyvolaná dynamickým uměním je opačné povahy. Jde o emoci, která se zrodila v básníkově duši a je unikátní. Z této emoce se zrodilo celé dílo, jelikož k ní se básník vracel během toho, co dílo tvořil. Tato emoce v duši básníka nemohla být ukojena ničím jiným než stvořením daného díla, skrze které mohou danou emoci pocítit i recipienti díla.

Emoce podle Bergsona tedy mohou rodit myšlenky. Existují ale dva druhy emocí. “*V prvním případě nastává emoce po myšlence nebo představě obrazné,*”<sup>19</sup> jde o jakési zvlnění povrchu duše, jehož účinek se skoro ihned rozptýlí a zmizí do ztracena, aniž by se celek člověka jakkoli pohnul. Takto na nás působí statické umění. Druhý druh emoce ale není reakcí na daný stav, je spíše katalyzátorem, “*povstáním z hlubin*”<sup>20</sup>. “*Pouze emoce druhého druhu může se totiž státi tvůrčím zdrojem myšlenek,*”<sup>21</sup> píše Bergson. Účinek druhé emoce zůstává vždy v celku, je nedělitelný a přeložitelný pouze do uměleckého díla, který na jeho základu vznikne.

#### 1.1.5. Geniální dílo

Popsali jsme dva druhy morálky, ze kterých vychází dva druhy společnosti. Společnost uzavřená a společnost otevřená. Bergson ale upozorňuje na to, že lidská společnost je většinu času uzavřená, točící se v kruhu. Jenom výjimečně se objeví osvícená osobnost, která dokáže tento kruh na chvíli otevřít a vnést do něj určitou inovaci, poté se kruh zase zavře, obohacený o to, co do něj tato osoba vnesla. Tento “skok vpřed” je podle Bergsona tvůrčím úsilím srovnatelným s vynálezy nebo uměleckými díly a je stejně jako ony součástí uměleckého tvoření. Za příklad dává Bergson “geniální umělecké dílo”. Geniální dílo vzešlo z unikátní pudivé emoce. Novost a jedinečnost této emoce může společnost ze začátku mást a nemusí být schopna ji pochopit. Pokud ale vytrvá, bude vzata za své a retrospektivně bude označena za geniální. Mluvíme zde o dílech, která jak se říká “předběhla svoji dobu”. Aby bylo dílo pochopeno, přestože ve své době tomu tak nebylo, musí ve

---

<sup>19</sup> Tamtéž, str. 36

<sup>20</sup> Tamtéž.

<sup>21</sup> Tamtéž, str. 37

společnosti dojít k proměně vkusu. Geniální umělecké dílo má na této proměně zásadní vliv. Je látkou a silou zároveň, proráží kruh uzavřenosti a se silou, kterou do něj umělec vložil, mění vkus a vnímání společnosti. Stejný princip platí i pro velké morální osobnosti, nejen pro umělce.

Děl a uměleckých směrů, odpovídajícím tomuto příkladu, lze najít v dějinách umění mnoho. Příkladem může být impresionismus, který se ve svém začátku na konci 19. století setkal s ostrou kritikou akademie a obecným nepochopením. Postupem času se z impresionismu ale stal velmi vlivný směr vyvádějící dějiny umění z propasti realismu do náruče modernismu. Podobně neúspěšný byl i Vincent van Gogh, který během svého života oficiálně prodal jeden jediný obraz. Zájem o něj vzrostl až po jeho smrti. Se stejnou podezřívavostí, s jakou byl přivítán impresionismus, se ve svých počátcích potýkal i performance art. Trvalo několik let, až několik desítek let, než začalo být performance respektováno jako plnohodnotné umělecké médium, primárně díky přispění umělkyň jako Marina Abramovič nebo Yoko Ono.

## 1.2: O vážném umění v ostatních dílech

Bergson se k umění vyjadřuje i v mnoha dalších svých dílech. V *Čas a svoboda* představuje náčrt estetické teorie sugesce. Předmět umění má podle něj za úkol ukolébat aktivní složky naší osobnosti a dovést nás tak do stavu perfektního vnímání, ve kterém si můžeme uvědomovat myšlenky nám předkládané a sympatizovat s vyjádřenými city. Například poezie tohoto uspávání dosahuje pravidelným rytmem, skrze který lze duše člověka nalákat do zapomnění sebe sama a vžití se do umělce. Tato síla umění připomíná hypnózu. Podle Bergsona umění směřuje k vkládání pocitů do našich duší, spíše než k vyvolávání pocitů, které jsou už v duši skryty.<sup>22</sup>

V knize *Smích* Bergson nabízí už rozvinutější pohled na předmět umění. Pokud bychom byli všichni stejně vnímaví k nám samým a k plynutí života, nebylo by umění podle Bergsona vůbec potřeba. Umělecký pohled na život by měli všichni a tím pádem by byl běžný. „*Naše duše by se chvěla ve shodě s přírodou,*”<sup>23</sup> tvrdí Bergson. Umění by z nás pramenilo a všichni bychom jím byli prostoupeni. Tento harmonický tok je vždy a všude kolem nás, většina lidí do něj ale není schopna vstoupit. Mezi námi a naším ryzím vědomím je závoj, který většina lidí vnímá jako těžký a neprostupný. Pro umělce a básníky je tento

<sup>22</sup> SINCLAIR, Mark. *Bergson*. United Kingdom: Routledge, 2020. ISBN 978-1-138-21948-9., str. 178

<sup>23</sup> BERGSON, Henri. *Smích*. 1993. Naše vojsko, 1900. ISBN 80-206-0404-9., str. 69



závoj tenounký a průsvitný. Mohou tak těžit z čistého vědomí přírody. Mozek většiny lidí se ale přizpůsobil praktičtějším účelům. Namísto tvaru a barvy věcí vnímáme jejich využití. Pokud by ale existoval člověk, jehož duše se byla schopna odpoutat od řádných vjemů a začít myslet a vnímat věci v jejich pravé podstatě, byl by největším umělcem, jaký kdy existoval. Cílem umění, bez ohledu na to, o jaký druh umění se jedná, je poodhrnout závoj, který mezi nás a pravé poznání příroda nastražila. Umění se snaží o odstranění běžně používaných, konvenčních a společensky přijatelných symbolů,<sup>24</sup> i o všechno ostatní, co stojí mezi člověkem a pravým poznáním.

Bergson tento princip přibližuje na dramatických dílech. Drama podle něj *“hledá a vynáší na světlo hlubokou realitu, která je nám často v našem vlastním zájmu zastírána potřebami života.”*<sup>25</sup> Během každodenních interakcí se mnohokrát dostaneme do nesouladu s jiným člověkem. Zákony státu, morální zákony a společenské poučky nám určují, jak je možné se v takové situaci zachovat. Pokud by ale tato omezení neexistovala, na povrchu člověka by přetrvávaly silné emoce, které jsou teď schované za vrstvu pravidel. Společenský tlak a lidská potřeba žít ve společnosti dovedli člověka k vytvoření si povrchové vrstvy citů a myšlenek, která je zdánlivě neměnná a společná pro všechny.<sup>26</sup> Až pod touto slupkou můžeme odhalit pravé vášně člověka, které v občasných návalech vystoupí na povrch jako erupce sopky. Drama ztvárňuje přesně ty pocity, které jsou schované pod povrchem. Na pozadí klidného měšťanského života rozehraje silné vnitřní pochody a dá nám je nahlédnout. Přestože se koukáme na jiné lidi, drama působí na nás samé, na *“tragický prvek naší osobnosti”*<sup>27</sup> a dává nám nahlédnout do našich vnitřních životů.

Z toho Bergson vyvozuje, že umění se vždy zaměřuje na jednotlivé. Předmět, který se malíř snaží zachytit na plátno, je na určitém místě, v určité denní dobu, apod. Stejně tak předmět básnickovy poezie nebo zpěvákovy skladby. Umělci se snaží vyjádřit co, co cítí ve své duši v určité chvíli a jde o pocity výrazně individuální. Z toho ale vyplývá, že tyto pohnutky duše nelze přenést na jiného člověka, nikdo kromě nás samých jim nemůže skutečně porozumět. Akt umění je ale výzvou ke snaze o poodhrnutí závoje reality. Umělec nás vyzývá, abychom následovali jeho příklad a stejně jako on se podívali o kousek dál. Nelze jednoznačně určit jedinečnost díla. Lze ale určit jeho pravdivost, která ho dělá geniálním. A čím pravdivější dílo je, tím mocněji na člověka působí. Příčina vzniku

---

<sup>24</sup> Tamtéž, str. 71

<sup>25</sup> Tamtéž, str. 72

<sup>26</sup> Tamtéž, str. 72

<sup>27</sup> Tamtéž, str. 73

dramatického díla je tedy výrazně individuální. Jeho účinek může být obecný, to mu ale neubírá na jedinečnosti, ze které vzešel.

### **1.3: Společenská role vážného umění**

V knize *Dvojí pramen mravnosti a náboženství* zkoumá Bergson význam umění pro přístup k otevřené společnosti a vyjádření spirituální dimenze reality. Podle Bergsona je umění cesta k oblasti intuice a kreativity, které jsou neoddělitelné od lidské zkušenosti. Umění má speciální schopnost tlumočit zkušenost trvání, což je nepřetržitý a nedělitelný průběh času, který nelze zachytit našimi běžnými způsoby měření času. Skrze umění jsme schopni napojení se na hlubší úroveň vědomí, kde můžeme vnímat přímo tok reality a vytvářet díla, která tuto zkušenost předají ostatním. Pro Bergsona je umění způsob, jak se oprostit od nátlaku a stísněnosti uzavřené společnosti, která je typická fixními idejemi, zvyky a tradicemi. Umění nám dovoluje ponořit se do kreativního potenciálu a vyjádřit dynamickou, neustále se měnící podstatu reality, která nelze zachytit v uzavřené společnosti. Skrze uměleckou expresi jsme schopni odhalit spirituální dimenzi reality, která je mimo naše běžné chápání času a reality. Bergson klade velký důraz na důležitost umělecké intuice při dosahování otevřeného světa a morálky.

Umělecká intuice obsahuje přímou a nezprostředkovanou zkušenost s realitou, která je rozdílná od racionálních a diskurzivních znalostí, které získáváme skrze analýzu a pozorování. Skrze uměleckou intuici jsme schopni napojit se přímo na spirituální dimenzi reality a odhalit její esenci v uměleckých dílech. Bergson tedy chápe umění jako silný způsob přístupu k otevřené společnosti, odhalující nám jiné dimenze reality a vyjadřující dynamickou a neustále se měnící podstatu existence. Umění nám dovoluje ponořit se do našeho kreativního potenciálu, vnímat trvání a odhalovat hlubší přirozenost skutečnosti, která nelze zachytit obvyklými způsoby nahlížení světa.

V Bergsonově chápání umění není tedy nejvyšším cílem ani realismus, ani naturalismus. V těchto odvětvích umění je umělcovým cílem věrně reprodukovat to, co je dáno smysly. Přiznává ale, že podstatnou částí jeho teorie je forma idealismu, která se oprošťuje od pragmatického chápání světa a je schopna dosáhnout vyššího kontaktu s realitou. Umělec se tedy musí v jistém smyslu nejdříve odvrátit od světa, aby se do něj mohl

následně ponořit hlouběji. Bergson tento princip vnímá jako touhu po realismu v díle, které ale můžeme dosáhnout pouze v případě, že duši bude ovládat idealismus.<sup>28</sup>

#### 1.4: Shrnutí

V této kapitole jsme se zabývali Bergsonovým pojetím uzavřené a otevřené morálky. V souvislosti s uzavřenou morálkou a náboženstvím představuje Bergson také koncept “fabulace”, kterým vysvětluje bohatý svět náboženských a mytologických představ. Na stejném principu, na jakém funguje otevřená morálka, funguje podle Bergsona i “otevřená emoce”, emoce překračující svůj předmět a existující takřka jako “sama pro sebe”. Tuto emoci jsme nejdříve vysvětlili na příkladu lásky k lidstvu a následně přešli k emoci, kterou v nás probouzí hudební díla. Na příkladu hudební emoce také vysvětlujeme Bergsonovu teorii schopnosti umění emoce do člověka vkládat, ne je vyvolávat z vnitra člověka. Rozšířením znalosti “hudební emoce” je rozdělení umění na “statické a dynamické”. Zatímco statická díla existují pouze v oblasti uzavřené morálky, dynamická díla se snaží tuto morálku nabourat a zpochybnit. Přináší nové aspekty, nové emoce, nové zážitky. Hudební emoce se tedy jednoznačně řadí mezi dynamická díla, je-li kvalitní. Pojmem s velmi podobným významem jako je “dynamické umění” je “geniální dílo”. Geniální dílo podle Bergsona boří uzavřenost společnosti a transcenduje ji. Přichází s novými pohledy na svět, které společnost buďto přijme, nebo odmítne, jelikož na ně ještě není připravená. Geniální dílo je ale schopné samotnou svou existencí společnost “vyprovokovat” ke změně takovým směrem, aby byla schopna dílo nakonec ocenit.

V podkapitole *O vážném umění v ostatních dílech* jsme představili teorii sugesce a podrobněji jsme přiblížili předmět uměleckého díla, což jsou důležité koncepty pro závěrečnou kapitolu, kde komedie a vážná umění porovnáme. Teorie sugesce i předmět uměleckého díla nám pomáhají definovat podstatu vážného díla a tím pádem lépe vymezit takové dílo od díla komediálního.

Vážné umění hraje tedy pro společnost zásadní roli, podobnou, jako hrají velcí myslitelé a mystici. Zatímco statické umění slouží spíše pro pobavení a pozorování emocí, které v určitých situacích sami nemůžeme tolik ventilovat, čímž přináší jakousi společensky přijatelnou úlevu, dynamické umění společnost vyzývá ke změně. Obojí je pro správné a zdravé fungování společnosti podstatné.

---

<sup>28</sup> Tamtéž, str. 72

## 2: Komedie

Bergson se ke komedii a teorii komična vyjadřuje ve své knize *Smích*. Bergsonova teorie komična odpovídá jeho filosofii obecně, při jejím průzkumu budeme tedy čerpat ze základů, které jsme nastínili v minulé kapitole. Co je podle Bergsona komické? V následující kapitole představím podmínky komického, které Bergson v úvodní kapitole *Smíchu* udává. Následně prohloubím informace o komickém rozdělení na čtyři základní sféry komična, komično forem a pohybů, situační komika, slovní komika a komika charakteru. Tyto čtyři sféry mají společné podmínky a principiální základ, liší se ale situacemi, ve kterých je můžeme nalézt. Bergson spojuje situační a slovní komiku do jedné, přestože uvnitř kapitoly týkající se tohoto tématu zase tyto sféry rozděluje. Rozhodli jsme se tedy věnovat v této práci každé samostatnou kapitolu. Uvedeme některé z Bergsonovo příkladů týkajících se komična a přidáme další, odpovídající modernímu umění a době. Přidáním vlastních příkladů a vzhledu doufáme v originální přínos jinak poměrně popisné kapitole této práce, a oživení Bergsonových myšlenek na moderních situacích. Kapitolu zakončíme stejně jako kapitolu předchozí, prozkoumáním role smíchu ve společnosti a shrnutím poznatků o podstatě komedie.

### 2.1: Podmínky komického

Jako řada klíčových konceptů Bergsonovy filosofie, i komično je cosi fluidního, nemožného ohraničit jednou jasně danou definicí.<sup>29</sup> Bergson nemá zájem o definici komična, spíše se pomocí postupných krůčků a příkladů snaží přiblížit k esenci komického. Aby to bylo možné, vymezuje tři základní směry a podmínky, “*místa, kde je třeba ho [komično] hledat*”<sup>30</sup>, které nás dovedou až k pramenům komického. Za prvé, komično podle něj neexistuje mimo oblast lidství. Kromě lidí nic komického není. Pokud jsou komická zvířata nebo objekty, je to proto, že svým chováním připomínají člověka nebo je člověk komickými udělal. Zvířata mohou být směšná, když napodobují lidské chování, objekty mohou být směšné, když je člověk směšně upraví nebo dotvoří. Člověk je tedy podle Bergsona jediným zdrojem smíchu pro ostatní lidi. Za druhé, směšné musí dopadnout na lidskou duši, která je k problému, který směšné zesměšňuje, lhostejná. “*Největším nepřitelem smíchu je cit,*”<sup>31</sup> tvrdí

---

<sup>29</sup> Tamtéž, str. 15

<sup>30</sup> Tamtéž, str. 16

<sup>31</sup> Tamtéž.

Bergson. Směšné bude směšné jen v tom případě, že bude procházet skrze rozum a ne skrze cit. Posledním důležitým poznatkem je, že smích není nikdy smíchem jedince, ale skupiny. Směšné by podle Bergsona nemělo očekávaný efekt, kdybychom cítili, že jsme jediní, kdo se směje. Nejde zde o fyzickou přítomnost ostatních lidí, spíše o náležitost k určité skupině. Chceme-li opravdu pochopit smích, je třeba vnímat ho v jeho společenských vazbách a s jeho společenským významem, ne jako osamocený jev spojený pouze s vnitřním světem jedince. Pokud spojíme tyto tři podmínky dohromady, přiblížíme se o krok blíže k pramenu smíchu. Směšné vzniká tam, kde existuje společnost lidí, která se zaměří na jednoho vybraného jedince, necítí k němu žádný cit a hodnotí ho pouze rozumem. Teď už musíme odpovědět pouze na otázku, jak se má jedinec zachovat, aby vyvolal smích.

*“Směšná je mechanická tuhost, kde by měla být pozorná ohebnost a živá pružnost.”<sup>32</sup>*

Vzpomeňme si na scénu ze slavného muzikálu *Singing in the rain* (1952), kde se Cosmo Brown, přítel hlavní postavy Dona Lockwooda, snaží svému příteli zlepšit náladu. Během písně *Make 'Em Laugh* pobíhá po scéně, zakopává, padá a zase se zvedá, aby znovu upadl. Naráží do zdí a chová se neohrabaně. Nereaguje na své okolí tak, jak by rozumný člověk reagovat měl. Například místo toho, aby uhnul, když si všimne dvou mužů nesoucích velký dřevěný trám, se nechá na trám nabrat a odnést pryč. Snaží se skákat proti stěně, ale ta je pouze papírová, takže místo salta upadne. Takové chování naprosto ukázkovým způsobem odpovídá Bergsonovo podmínce mechaničnosti komického. Zmíněný muzikál si je toho jasně vědom a komické chování dané nepřizpůsobivostí svému okolí ještě zveličuje. Paroduje němý film, pro který byl tento princip, ve své nejjednodušší formě, naprosto zásadní. Ještě jasnějším příkladem tohoto principu je “uklouznutí na banánové slupce”. Člověk jde, nevšimne si na zemi pohozené banánové slupky (kterou tam v některých případech sám před chvilkou odhodil) a uklouzne po ní. Lze tedy říci, že podle Bergsona je základem komického určitá strnulost. Strnulost se ale může dít pouze v případě, že existuje něco, co plyne a proti čemu se strnulost staví. Abychom pochopili opravdovou hloubku Bergsonova mechanického chápání komična, nemůžeme zůstat pouze u banánových slupek. Postupným prozkoumáním komična se pokusím dostat až k jeho pravé podstatě. Bergson rozděluje směšné na čtyři základní druhy. Komično forem a pohybů, situační a slovní komika a komika charakteru.

V následujících oddílech se zaměřím na každou z těchto kategorií zvlášť. Vzhledem k tématu mé práce budu zvýšenou pozornost věnovat situační a slovní komice a komice

---

<sup>32</sup> Tamtéž, str. 18

charakteru. Přestože komično forem a pohybů je důležitou součástí Bergsonovy teorie komična, není nijak zásadní pro prozkoumávání vztahu mezi komedií a “vážným uměním” v Bergsonově myšlení. Z komična forem a pohybů představím tedy jenom naprostý základ, který je zároveň nejjednodušší formou teorie mechaničnosti, a přesunu se k vyšším formám komična.

## 2.2: Čtyři sféry komična

### 2.2.1: Komično forem a pohybů

Bergson začíná rozdělení sfér komična od nejelementárnějšího po nejsložitější. Nejdříve se zabývá komikou tvarů a ptá se, odkud se bere komický vzhled. Podle Bergsona je totiž komická každá ohyzdnost, „*kteřou dokáže napodobit dobře rostlý člověk*“.<sup>33</sup> Pokřivená páteř člověka může tedy být v určité situaci směšná. Stejně tak kulhající člověk. Toto jsou obrazy ztuhlosti, a jak už jsme zmínili výše, ztuhlost je velmi směšná. Zjemněná ohyzdná směšnost je komická ošklivost. Komickou ošklivost nalezneme ve ztuhlých výrazech tváře nebo těla. Nelze ale říci, že všechny výrazy tváře získané návykem jsou směšné. Mohou mezi nimi být i výrazy krásné. Ty se od směšných liší tím, že jsou pohyblivé. Krásné výrazy tváře jsou schopné se přizpůsobovat situacím. Přestože mohou působit rigidně, uchovávají si jistou schopnost odrážet rozdílné duševní stavy. Účinek ztuhlého výrazu je podle Bergsona tím komičtější, čím přirozeněji lze vysvětlit jeho příčinu.<sup>34</sup>

Příkladem na hranici těchto dvou polů je veřejné mínění o postavě Isabella Swan z filmů adaptovaných podle série knih *Twilight*. Kristen Stewart, herečka ztvárňující postavu Isabelly, během filmu jenom minimálním způsobem mění výraz své tváře. Jejím výchozím pohledem jsou přivřené oči, uvolněné čelo a pootevřené rty. Na nečekané události často nereaguje změnou pohledu, pouze slovně. Její výraz se stal její „značkou“, kterou někteří lidé obdivují a považují za přitažlivý, a jiní ho parodují a zesměšňují. Duše, nekonečně pružná a pohyblivá, přenáší svou podstatu na hmotu a tvaruje ji. „*Nehmotnost pronikající do hmoty je právě tím, co nazýváme půvabem*“.<sup>35</sup> Hmotu je ale pevná a nesnadno se vzdává. Ráda by tedy jakoukoli lehkost proměnila v ztuhlost podřízenou vyššímu principu hmoty samotné. Tam, kde se jí to podaří a hmotu otupí duši tím, že ochromí její pohyb, nalezneme komický účinek. Přestože jsme tedy na začátku vyšli z ohyzdnosti, dostáváme se k tomu, že komická je stále spíše ztuhlost než ošklivost. To stejné platí pro gesta a pohyby.

Z tohoto principu lze vytušit některé z dobře známých „triků komedie“. Například periodické opakování slova nebo výjevu. To se pro některé postavy stalo naprosto neoddělitelným od nich samotných. Groot, napůl lidská a napůl stromovitá postava, která se objevila například ve filmu *Strážci galaxie* (2014), je schopen říci pouze jednu větu, „*I am*

---

<sup>33</sup> Tamtéž, str. 23

<sup>34</sup> Tamtéž.

<sup>35</sup> Tamtéž, str. 24

*Groot.*” Situace, ve kterých se rozhodne tuto větu říci, a také tón, který zvolí, je pro diváky komický. Groot a jeho jediná věta jsou tak populární, že je možné zakoupit si skoro jakýkoliv předmět s touto tematikou, od hrníčků po školní batohy.

Dnes velmi kontroverzním příkladem komického, který Bergson udává, je obličej černého člověka. Podle Bergsona nejde o to, že by byl černocho směšný sám o sobě, v jisté době pro jisté lidi ale nebyl pohled na černocho běžnou záležitostí, tím pádem jim mohl připadat směšný. Černocho nám může připadat jako špinavý běloch, což je směšné.<sup>36</sup> Stejně tak by mohl afroameričanům připadat směšný obličej bělocha. Bergson v tomto příkladu ale velmi naivním způsobem opomíjí jasné konotace, které smích na účet černého člověka obsahuje. Odraz takového myšlení nalezneme v mnoha lidech dodnes. Teprve před několika lety se začalo otevřeně a kriticky mluvit o tzv. “black-face”, oblíbeném vtipu nejen amerických konzumentů. Nejznámějším příkladem je postava Jima Crowa, která pochází ze 30. let 19. století a rychle získala na popularitě. Jde o muže bělošského původu s černou maskou na obličej, který velmi stereotypním způsobem znázorňuje muže afro-amerického původu. Odkazuje se na něj v mnoha populárních filmech. Například Disney animovaný film *Dumbo* z roku 1941 znázorňuje skupinu vran, jejichž velitel se jmenuje Jim Crow a mluví stereotypním afro-americkým akcentem. Jim Crow, přestože ve své době působil na mnohé bělošské konzumenty zábavy směšně, je dnes považovaný za výrazně rasistickou postavu, která významným způsobem přispěla k rasistické segregaci v USA a utvářela ovzduší nevraživosti a nenávisti vůči afro-americkým obyvatelům.

Komika forem a pohybů spočívá tedy v principu, při kterém se lidé chovají mechanicky, jako stroje, neschopni spontaneity, flexibility nebo originality. Komično této kategorie vychází z nesouladu tuhosti strojového chování a živosti, spojené s nepředvídatelností lidské duše. Postavy jsou ve své zatuhlosti a strojovitosti předvídatelné. Běžně tento druh humoru nalezneme ve fyzické komedii. Fyzická komedie je takový druh komedie, který se ve své zábavnosti spoléhá na humorné akce, pohyby a gesta, spíše než na verbální komunikaci. Důraz je tedy kladen na tělo, ne na slova. Fyzická komedie je základem pro pantomimu, frašku, klaunství a mnoho dalších podžánrů. V Bergsonově době byla součástí primárně cirkusu, varieté a němých filmů. I dnes je ale fyzická komedie důležitým prvkem zábavy. V nejčistší podobě se objevuje v dětských animovaných seriálech jako je *Tom a Jerry*, nebo v animovaném seriálu pro dospělé, *Happy tree friends*. V obou příkladech jde o několik postav, které na sebe vzájemně útočí, ubližují si a způsobují jeden druhému

---

<sup>36</sup> Tamtéž, str. 29



nehody. Rozdíl mezi těmito dvěma seriály je pouze v míře násilí a explicitních scén, které zobrazují.

Nesmíme zapomenout na to, že komično forem a pohybů je nejnižší a nejjednodušší formou komedie. Je zcela jasné a snadno pochopitelné. Přestože Bergson jednotlivé sféry komična nehodnotí, z jejich popisu je zcela jasné, že při výkladu směřuje od toho nejjednoduššího a nejzákladnějšího k tomu, co je schopno nás určitým způsobem intelektuálně vyprovokovat. Zároveň je ale možné v komických dílech jednotlivé sféry propojovat. Ve všech sférách také funguje stejný základní princip.

### 2.2.2: Situační komika

Komické v této sféře je podle Bergsona *“každé uspořádání činů a událostí, jež nám tím, že zapadá jeden do druhého, dává iluzi života a jasného pocitu mechanického ovládnutí.”*<sup>37</sup> V situační komice podle Bergsona existují tři podkategorie, které nejdříve pojmenovává jako *Čertík na pérku*, *Panáček na nitce* a *Sněhová koule*. Tyto metafory představím a vyložím, takže v nich odhalím tři komické principy, opakování, inverzi a vzájemnou spojitost sledů událostí. Jednotlivé principy se ve třech dětských hrách uváděných Bergsonem prolétají a není vždy snadné je jasně rozlišit.

#### Opakování

V hlubině tohoto principu leží velmi stará dětská hra, čertík vyskakující z krabice. Dítě čertíka zatlačí do krabice, on ale vyskočí. Čím silněji bude čertík zatlačen, s tím větší silou vyskočí opět ven. Dítě v tomto mechanickém opakování nalézá radost. Podobnou radost má kočka ze své hry s myší. Myš polapí, poté ji pustí a zase polapí. V takovém chování existuje opakování. Samotné opakování ale komické v žádném případě být nemusí. Komické není samotné opakování, ale přetahování se morálních elementů, které se děje na pozadí opakované činnosti. Bergson tento princip shrnuje následovně, *“V komickém opakování výroky jsou nyní obecně vzato dvě složky, potlačený cit, který se vymršťuje jako pružina, a myšlenka, jež se baví opětovným potlačováním tohoto citu.”*<sup>38</sup> Příkladem může být obratně znázorněná chamtivost postavy Harpagona ve hře *Lakomec*. Harpagon je rozhodnutý provdat svoji dceru za starého zámožného muže Anselma. Valére, dceřina tajná láska a zároveň Harpagonův sluha, má možnost se k tomuto rozhodnutí vyjádřit. Harpagon ho upozorňuje na

---

<sup>37</sup> Tamtéž, str. 40

<sup>38</sup> Tamtéž, str. 41

to, že Anselm je ochotný si jeho dceru vzít bez věna. Valére se snaží namítat, že manželství není nic malého, že dcera by si měla vybrat někoho, s kým bude moci být opravdu šťastná, že nešťastné vdavky by mohly vést v milostným podvodům a podobně. Harpagon jakékoli jeho námitky vždy přebije svým zvoláním “*Bez věna!*”, čímž je rozhodnuto. Daná interakce neomylně vypovídá o Harpagonově lakotě, která opakovaně vystřeluje ze své krabičky. Harapgonova lakota je potlačovaným citem, který ale vždy neomylně opět vystřelí ven, a Valérovo námitky jsou myšlenky, které se snaží tento cit neúspěšně potlačit.

### Inverze

Panáček na nitce zosobňuje postavu, která je mimo svou vůli a vědomí ovládána někým jiným. Postava věří že jedná svobodně, opak je ale pravdou. Seriál *Ženatý se závazky* zobrazuje mimo jiné rezignovaného muže (Al Bundy) a jeho dominantní manželku (Peggy). Zatímco pro společnost je naprosto přirozené, že dominantním partnerem ve vztahu je muž, pokud se této role ujme žena, je muž obvykle popisován jako “podpantoflák” nebo manželčina loutka. Z takové vztahové dynamiky pramení mnoho komediálních scén z rodinného prostředí, které se vždy řídí vtipem “*Manželko, je mi zima, nebo mám hlad?*”

Zajímavou součástí nejen inverze je “komická ozvěna”. Mnoho komedií není až tak komických samo o sobě, spoléhají ale na své předchůdce, kteří určitý vtip ustanovili a ke kterému se tedy mohou vztahovat. Nejznámějším filmem tohoto žánru je americký film *Scary Movie* (2000), který odkazuje k mnoha populárním hororovým filmům, jako například *Vřískot* (1996) nebo *Halloween* (1978). Divácká úspěšnost *Scary Movie* přesvědčila mnohé producenty k pokusu o natočení podobného snímku. Například podle filmu *Twilight* (2008) vznikl film *Tupíři* (2010). Před vznikem *Scary Movie* ale už Jim Abrahams vytvořil *Žhavé výstřely 1* (1991) a *2* (1993), první díl čerpající z filmu *Top Gun* (1986) a druhý z filmu *Rambo* (1982). Pro tyto filmy je typické, že značná část jejich komedie se vytratí, nezná-li divák původní snímek, ke kterému film odkazuje.

### Vzájemná spojitost sledu událostí

Tento princip Bergson rozeznává v mnoha rozdílných komických situacích. Při přirovnání k dětským hrám nalézá podobnosti se sněhovou koulí, která se kutálením zvětšuje, nebo s hrou domino. Na začátku malá příčina postupně nabírá na obrátkách, až se z ní na konci stane “neřízená střela”. Sníh se na kouli nabaluje v čím dál tím svižnějším tempu a koule zvyšuje rychlost. Situace se stává vyhocenější a vyhocenější. Tímto se řídí celý subžánr komediálních filmů. Na začátku filmu se skupina lidí rozhodne pro určitý cíl, kam se

musí dopravit, obvykle autem. Během filmu se jim ale zdánlivě jednoduchá cesta více a více komplikuje. Ve filmu *Eurotrip* (2004) se mladý americký student Scott Thomas rozhodne, že se potřebuje dostat do Evropy za dívkou svých snů. Na cestě ho doprovází jeho přítel Cooper. Film je o snaze dostat se za vytouženým cílem přes nemalé množství překážek, které nabírají na intenzitě. Stejně tak se dva hlavní protagonisté z filmu *Zahulíme, uvidíme* (2004) rozhodnout dojet do fast food řetězce White Castle, cesta se jim ale zkomplikuje a narazí během ní na nemalé množství překážek a dobrodružství komediálního charakteru.

Principy, o kterých jsme v této kapitole dosud pojednávali, jsou principy situační komiky. Ta se v Bergsonově době nejjasněji projevuje ve vaudevillu, populární formě zábavy konce devatenáctého a začátku dvacátého století, primárně ve Spojených státech a Kanadě. Jde o varieté, nesouvisící akty, jejichž součástí je hudba, komedie, kouzelnické triky, akrobacie a mnoho dalšího. Varieté se obvykle hrála v divadlech velkých měst a jejich cílovou skupinou byla široká veřejnost. Varieté začala ubývat na popularitě souběžně s vzestupem filmu a rádia. Přesto se dá říci, že varieté výrazně ovlivnila americkou kulturu a položila základ komickým žánrům, které po nich následovaly.

Ze stejných komických pramenů jako varieté vychází i burleska, a uplatňují se v ní stejné komické principy. Rozdíl mezi varieté a burleskou spočívá v sociální akceptovatelnosti. Zatímco varieté cílí na “běžné občany”, rodiny s dětmi a podobně, burleska obsahuje sexuální a erotické prvky, které ve své době nebyly pro běžnou veřejnost akceptovatelné. Zatímco varieté byla hrána v divadlech, burleska se odehrávala spíše v menších prostorách, jako jsou noční kluby a “speakeasy”<sup>39</sup>. Obě formy zábavy sestávají z nesouvisících aktů, které obsahují prvky hudby, tance, akrobacie a nápaditých převleků, jejichž cílem je diváka pobavit. Burleska ale diváky nejen baví, zároveň se je snaží vzrušit. Zatímco varieté jsou jako komický žánr poměrně mrtvá, burleska nabývá v posledních letech opět na popularitě. Dnešní tanečníci burlesky přinášejí do svých představení moderní prvky, zatímco v divácích stále udržují erotické napětí. Spíše než jako zavrženíhodná činnost vystupuje dnes burleska jako forma feministické oslavy těla, pozitivní percepce lidského těla a způsob znovuzískání vlády nad svou ženskostí.

---

<sup>39</sup> Pro slovo “speakeasy” neexistuje český ekvivalent, jelikož popisuje podniky, které se začaly objevovat během americké prohibice v USA. Jde o tajné bary, často uvnitř veřejných barů, do kterých se lze dostat pouze například se znalostí určitého hesla. Obdobou v českém jazyce může být pojmenování “podnik bez názvu” nebo “tajný bar”.

### 2.2.3: Slovní komika

Bergson rozlišuje mezi “*komikou, kterou jazyk vyjadřuje, a komikou, kterou jazyk vytváří.*”<sup>40</sup> První jsme zkoumali v předchozích dvou oddílech, o komice jazyku se rozepíšeme v tomto oddílu. Zatímco komika vyjadřovaná jazykem se dá bez zvláštních obtíží obvykle přeložit z jednoho jazyka do druhého, komika slov je v podstatě nepřeložitelná. Je založená na specifických větných stavbách a významech slov obvyklých pouze pro určitý jazyk. Komika slov zvýrazňuje “roztržitost samotného jazyka” a tím se stává sám jazyk komickým. Bergson uvádí také několik pravidel, která v komice jazyka vyzoroval. Nejde o nutné dodržování všech těchto pravidel v každém komickém slovním výstupu. Pravidla se prolínají, některá vystupují výrazněji než jiná, každé je jinak rozšířené.

Mechaničnost existuje nejen v pohybech a grimasách, ale také v jazyce. Stejně tak roztržitost. Omylem říci nahlas to, co nemělo být řečeno, je komické. Člověk, který by se vyjadřoval pouze v zavedených frázích a formulacích, by byl výrazně komický. Z toho vyplývá, že komickou řeč můžeme dostat tak, že vložíme absurdní myšlenku do formy vžitě fráze. Film *Sedmikrásky* (1966) je absurdit plný. Ve scéně u kosmetických zrcadel se jedna z Marií upravuje, zatímco druhá jí rázně podává cigaretu se slovy, “Kouřit se musí,” čímž pravděpodobně naráží na frázi “Poslouchat se musí.” Změnou obsahu ale nabyla fráze absurdního charakteru.

Komického účinku můžeme dosáhnout také tím, když pochopíme význam určitého výrazu doslovně, přestože byl myšlen v přeneseném slova smyslu. Myšlenka je tedy směšná, soustředí-li se na “*hmotnou stránku metaforu*”<sup>41</sup>.

Bergson uvádí příklad s uměním a jeho vzájemnými vazbami. Můžeme říci, “*Všechny druhy umění si jsou bratry.*” Slovo *bratr* se dodnes v mnoha případech používá metaforicky a neukazuje ke skutečné příbuzenské vazbě. Lidé označují druhé za “*své bratry*”, aby dali najevo vzájemnou sounáležitost. Označit tedy všechny druhy umění za bratry není nijak neobvyklé. Říci ale “*Všechny druhy umění si jsou bratrance,*” bude znít absurdně, jelikož slovo *bratranec* se nepoužívá stejným způsobem jako *bratr*. Pan Prudhomme z Moliérovo hry *Učené ženy zase* říká, “*Všechny druhy umění si jsou sestrami,*” což působí stejně komicky jako jakákoliv jiná rodinná příbuznost, kromě *bratrů*.

Hlubokým principem slovní komiky je transpozice. Jde o stejný princip, jakým v situační komice bylo opakování. Určíme-li si větu nebo několik vět, vyjadřující určitou

---

<sup>40</sup> Tamtéž, str. 52

<sup>41</sup> Tamtéž, str. 56

myšlenku, kterou poté převedeme do neobvyklého způsobu vyjádření, vznikne komický popis. Bergson tento princip shrnuje následovně, “*Komického efektu dosáhneme tím, že transponujeme přirozené znění myšlenky do jiné tóniny.*”<sup>42</sup> Způsobů, jak dosáhnout komického skrze tento princip, je nespočet. Bergson přesto určuje dva “*krajní tóny*” transpozice, slavnostní a důvěrný<sup>43</sup>. Jejich záměnou dosáhneme velkých komických účinků. Při přeměně slavnostního tónu na důvěrný vytvoříme parodii. Bergson uvádí jako příklad popis svítání od Jeana Paula Richtera, “*Černá barva oblohy začala přecházet do červené, podobné barvě uvařeného raka.*”<sup>44</sup>

Lze i obrátit zmíněný postup, tedy z důvěrného na slavnostní (nebo také z intimní na okázalé) a zjistíme, že účinek této transpozice je stejně komický jako jeho protějšek. V prvním díle úspěšného netflixového seriálu *Black Mirror* se objeví postava ministra Michaela Callowa, která je na konci dílu donucena k volbě mezi smrtí vážené princezny a pohlavním stykem s prasetem. Ministr si zvolí styk s prasetem. Sexuální akt, obvykle považovaný za velice intimní záležitost, je najednou skrze televizní obrazovky vystaven nebývalé pozornosti. Zároveň na něm zdánlivě závisí život nebo smrt jiného člověka. Jde o velmi vyeskalovaný příklad transpozice z intimního na okázalé.

Existují tedy dvě krajnosti srovnání a jejich vzájemnou transpozicí získáváme komický efekt.

Komično situační a slovní nalezneme také v pozorování jedinců, kteří se dostávají do podivných, nepříjemných a trapných situací. Komika této kategorie pramení z rozporu mezi vážností dané situace a její triviální příčinou, a z nepohodlí, které tento rozpor v postavách vyvolává. Tento typ komedie se nejčastěji objevuje v sociální satíře, kde jsou činy jednotlivých postav postaveny na světlo svému sociálnímu kontextu. Žánr sociální satiry se může projevat skrze všechna umělecká média. Cílem sociální satiry je poukázat na nedostatky, chyby a absurdity dané skupiny. Obvykle se zaměřuje na ty aspekty společnosti jako je politika, náboženství, gender, třída nebo rasa. Mezi sociální satiru se řadí například kniha *Farma zvířat* od George Orwella nebo seriál *Simpsonovi*.

---

<sup>42</sup> Tamtéž, str. 59

<sup>43</sup> Tamtéž

<sup>44</sup> Tamtéž

#### 2.2.4: Komika charakteru

Slovní komika následuje komiku situační a obě dvě se ztrácí v komice charakteru, poslední ze čtyř sfér. Jelikož se charakter člověka projevuje činy a slovy, mohu říci, že jsme velkou část komiky charakteru již vyložili. Bergson ale v závěrečné kapitole nahlíží na komiku charakteru ještě novým způsobem, obecnějším než v předchozích kapitolách, a poznatky o komice, které v průběhu knihy předložil, shrnuje a zároveň prohlubuje.

Komická je podle Bergsona taková osoba, která naprosto automaticky a strojově sleduje pouze svoji vlastní cestu a žádným způsobem se nesnaží o navázání kontaktu s jinými lidmi. Tento jev Bergson nazývá *ztuhnutím vůči společenskému životu*.<sup>45</sup> Komické mohou být osoby, které jsou nemorální. Ale i ta nejpočestnější osoba může být komická. Například Alcest ze hry *Misanthrop* je přehnaně počestná a zároveň komická postava. Jeho počestnost sama o sobě není sice důvodem k smíchu, ale způsob, jakým tuto počestnost dává najevo, komický je. Smějeme se tedy Alcestově počestnosti, z čehož vyplývá, že komično nemůže vycházet pouze z morálních lidských vad, ale spíše ze společenských. Alcest je ve své počestnosti výrazně nespolečenský a tím komický. Ztuhlost a zatvrdlost určitých způsobů je pro společnost podezřelá. Smějeme-li se Alcestovi, smějeme se jeho ztuhlé, neohebné počestnosti. O společenské roli smíchu ale pojednám podrobněji v následující kapitole.

Bergson stanovuje, že komično se *“obrací k čistému rozumu”* a že *“smích je neslučitelný s citem”*.<sup>46</sup> To jsme zmínili již na začátku, v podkapitole *Podmínky komického*. Z toho Bergson vyvozuje jedinu ze tří skutečně nutných podmínek komedie. Komedie nesmí diváka dojímat. V žádném případě nejde o podmínku dostačující, existuje nespočet příkladů situací, které člověka nedojmou a zároveň nejsou ani směšné. Pokud ale situace či charakter má být komický, nesmí v divákovi vzbuzovat soucit. Přijmeme-li Bergsonovu tezi o absenci citu v komedii, lze z ní vyvodit, že úspěšný komik je takový, který je schopný ošálit naši vnímavost tak, aby zapomněla na soucit s druhým člověkem. K tomu básníci a spisovatelé používají podle Bergsona dva hlavní postupy. Tyto postupy ale představím až v následující kapitole, konkrétně v podkapitole *Dva postupy, jak z vážné situace udělat komedii*.

Součástí Bergsonova shrnutí teorie směšného je upření pozornosti na princip automatizace, neboli mechaničnosti. To je to nejdůležitější, kolem čeho postavil Bergson celou teorii komična. Komické je to, co je prováděno automaticky, bez rozmyslu. Takové činy můžeme nazývat roztržitými. Lze tedy říci, že roztržitost je směšná. A čím hlubší je

---

<sup>45</sup> Tamtéž, str. 64

<sup>46</sup> Tamtéž, str. 65

roztržitost, tím hodnotnější je komedie.<sup>47</sup> Příkladem hluboké roztržitosti je Don Quijote, známá a velmi komická postava. Je-li roztržitá postava komická, je to tím, že si neuvědomuje určitý aspekt své osoby a “*sama se od sebe odvrací*”.<sup>48</sup> Tím vyvolává smích. Jde o nepozornost postavy k vlastnímu chování a k chování jeho či jejího okolí. Příkladem je podle Bergsona také učitel filosofie Vadius z Moliérový hry *Učené ženy*. Káže sice proti básním, sám ale hned na to sbírku básní vytáhne z kapsy. Vidíme jasnou kontradikci mezi slovem a činem. Co touto kontradikcí Molière zamýšlel? Podle Bergsona je cílem komedie “ukázat prstem” na nevědomost. Roztržitost se v případech komedie rovná nespolečenskosti. Příčinou ztuhlosti, ze které roztržitost vychází, je nedostatečný rozhled. Rozhled do okolí i do svého vlastního nitra. Podle Bergsona se tedy roztržitost, ztuhlost, nespolečenskost a automatismus vzájemně propojují a vytvářejí jádro charakterové komiky, a tím pádem i komiky obecně.

### 2.3: Společenská role komedie

Dosud jsme se vyhýbali otázce, zda je smích, který nám poskytuje komedie, společností prospěšný a jakým způsobem. Stanovili jsme, že komedie je žánr výrazně společenský, jelikož vždy zobrazuje určitou formu nespolečenskosti. Smát se něčemu také není možné jako individuum, smích jedince je vždy smíchem určité společnosti. Dále jsme řekli, že komedie ztvárňuje ztuhlost, a ta že je propojená s automatismem, roztržitostí a nespolečenskostí. Jde tedy o jakési “defekty”, které komedie ztvárňuje komickým způsobem. Komedie vyjadřuje nedokonalosti jednotlivců či celých kolektivů, které vyžadují bezprostřední nápravu. “*Touto nápravou je právě smích. Smích je určité sociální gesto, jež zdůrazňuje i potlačuje zvláštní druh roztržitosti lidí a událostí.*”<sup>49</sup> Komedie se tedy vyvolaným smíchem snaží napravovat. Účelem smíchu je změnit všechnu roztržitost na pružnost neustále se měnícího života. Smích neomylně nalézá mechančnost všude tam, kde předstírá, že je skutečným žitým životem a upozorňuje na ni svou hlasitostí. Komedie tuto mechančnost zase neomylně ztvárňuje ve svých námětech. Smích je tedy podle Bergsona sociálním fenoménem, který se objevuje pouze v rámci určitého společenství a slouží k posílení a zpevnění sdílených hodnot daného společenství. Je formou sociální kontroly, která zajišťuje integritu a koherenci, a vylučuje ze svého kruhu jedince, kteří nejsou schopni

---

<sup>47</sup> Tamtéž

<sup>48</sup> Tamtéž

<sup>49</sup> Tamtéž, str. 46

přizpůsobení se daným hodnotám. Komédie zajišťuje udržení sociálního řádu a pospolitosti a podporuje zdravé fungování společnosti jako celku.

#### **2.4: Shrnutí**

V této kapitole jsme se zabývali základními podmínkami komického, tedy že komično existuje pouze v oblasti lidství, ne u zvířat ani věcí, pokud v nich člověk nezanechá určitou stopu. Komično závisí na absenci citu, a smích je vždy smíchem určité skupiny, ne jednotlivce. Z těchto tří základních podmínek jsme přešli ke čtyřem sférám komična, které jsme rozebrali od té nejjednodušší, po tu nejsložitější. V poslední ze čtyř sfér, komika charakteru, jsme se vrátili zpět ke třem základním podmínkám komična a rozšířili jsme je o čtvrtou, která stojí jakoby mimo, ale zároveň je součástí všech podmínek předchozích. Tím je mechaničnost daného komického jednání. Zabývali jsme se také společenskou rolí komedie. Komédie podle Bergsona zobrazuje společenské neduhy, které se tímto zobrazením, vyvolávajícím smích, zároveň snaží napravit. Smích je podle Bergsona nástrojem potřebné šikany společnosti či jedince.



### 3: Vztah mezi komedií a “vážným uměním”

O vztahu mezi komedií a “vážným” uměním pojednává Bergson explicitně pouze v knize *Smích*. První jeho poznámku lze nalézt v polovině knihy, v kapitole věnující se situační komice. Zbytek poznámek o vztahu mezi komedií a “vážným” uměním zařadil Bergson na konec knihy, do kapitoly pojednávající o charakterové komice.

O kapitole charakterové komiky jsme pojednávali už v předchozí kapitole, záměrně jsme ale vynechali části týkající se porovnání komedie a vážných umění. Učinili jsme tak se záměrem vytvořit přehledný text, kde se nejdříve uzavře jedno téma a až následně se postoupí k druhému. Většina Bergsonových poznámek, až na poznámku, kterou uvádíme v první podkapitole této kapitoly, *Přechod mezi typem tvorby podle Napoleona*, pochází tedy ze závěrečné kapitoly *Smíchu*, kde se Bergson věnuje charakterové komice. Porovnání komedie a vážného umění do této závěrečné kapitoly dle mého názoru zařazuje proto, aby jasně vymezil místo, které podle něj komedie v lidském životě zastává, a takové vymezení je nejvhodnější udělat na základě opozice.

V následující kapitole tedy prozkoumáme vztah mezi komedií a vážným uměním, a to na základě několika poznámek, které Bergson k tomuto tématu v knize *Smích* nabízí. Většinu informací, které zde zmiňujeme, jsme vyložili už v předchozích kapitolách, tato kapitola slouží tedy spíše než k představování nových informací, ke spojení a provázání obou typů tvorby. Pokusíme se nastínit, v jakých ohledech se komedie a vážná umění protínají a v jakých se naopak rozcházejí. Tyto dva typy tvorby se v Bergsonově pojetí neodmyslitelně váží ke společnosti. Prozkoumáme a porovnáme tedy i vztah mezi společenským přínosem komedie a vážných umění.

Komedie a vážná umění jsou od sebe v Bergsonově pojetí zásadně odlišné. Vymezuje komedii a “vážná” umění vůči sobě navzájem a hledá jejich místo na škále “život - komedie - umění”. Neslučitelnost komedie a umění je explicitně zmíněna už v úvodu knihy od pana Ladislava Majora. Ten píše, “*Z toho plyne, že komedii a tragédii nelze řadit k sobě, jak je zvykem. Mezi nimi je přímo propastný rozdíl.*” Bergson tuto tezi v průběhu knihy několikrát podpoří.

#### 3.1. Přechod mezi typem tvorby podle Napoleona

První zmínkou o vztahu mezi komedií a “vážným” uměním, v tomto případě konkrétně komedií a tragédií, je příklad přechodu mezi těmito typy tvorby. V kapitole situační

komiky popisuje Bergson komičnost vycházející z přesunu pozornosti z duše na tělo. Je-li divákova pozornost na duši člověka, a přesune se neočekávaně na tělo, vytvoří tento přesun komický efekt. Bergson to popisuje jako “*potřeby těla škádlící duši*”.<sup>50</sup> Směšné je, když řečníka v nejdůležitějším momentu jeho proslovu začne bolet břicho a začne se na jevišti svíjet. Nebo ho začne bolet zub a důsledkem toho se objeví problémy s artikulací. Jakékoli náhlé převedení pozornosti z duše na fyzickou stránku člověka může být komické. Pokud se ale na danou situaci podíváme ještě před okamžikem, než začne být směšná, často bychom ji mohli popsat jako tragickou. Vážný proslov na důležité téma zní jako pravděpodobná součást tragédie. Nacházíme se tedy na přechodu mezi komedií a tragédií. Této zkratky z jednoho typu tvorby do druhého si podle Bergsona všiml i Napoleon, a náležitě jí využil při schůzce s pruskou královnou. Ta se podle Napoleona projevovala mírně hystericky. Aby její nářek přerušil, požádal ji, aby se posadila. “*Nic lepšího nemůže přerušit tragickou scénu, neboť když si sednete, změní se na komedii,*”<sup>51</sup> píše Napoleon a Bergson jednohlasně souhlasí.

### 3.2: Soucit a cit

Na myšlenku přechodu mezi komedií a tragédií Bergson dále navazuje v začátku kapitoly *Komika charakteru*. Zde se zabývá rozdílem mezi tím, jak s našimi pocity pracuje komedie a tragédie. Podle Bergsona existuje velké množství duševních stavů. Veselí, smutek, strach, rezignovanost. Tento výčet by mohl být opravdu široký. Se všemi těmito city lze za určitých podmínek sympatizovat. Mohou v nás vyvolat nadšení, soucit, strach, mohou se odrážet v našich duších. Pokud tomu tak opravdu je, máme základ pro vážná umění, která pracují s teorií sugesce. Ta říká, že umění v člověku city nevyvolává, spíše je do nás vkládá. Zobrazuje-li umění určité city, má zároveň své techniky na to, jak je do nás vložit. Poezie svým rytmem ukolébává k otevřenému přijímání předkládaných citů apod., toto téma jsme rozebírali v podkapitole *O vážném umění v ostatních dílech*.

V komedii jde primárně o “ztuhnutí”, konkrétně ztuhnutí dvojího druhu. Prvním ztuhnutím je divákova nechuť vžít se do postavy, jeho apatie vůči ní. Druhým ztuhnutím je ztuhnutí samotné postavy, tedy mechaničnost komického účinku, jak jsme ho vyložili v předchozí kapitole. Bergson to shrnuje jako “*neslučitelnost smíchu s citem.*”<sup>52</sup> Tento aspekt komična se objevuje skrze celou knihu *Smích*. Je zahrnut v základních podmínkách komična,

---

<sup>50</sup> Tamtéž, str. 32

<sup>51</sup> Tamtéž, str. 33

<sup>52</sup> Tamtéž, str. 65

několikrát během knihy připomínán a na konci znovu zopakován. Zatímco pro vážná umění je soucit naprosto nepostradatelný, dokonce takovým způsobem, že si jednotlivá umění vytvořila způsoby, jak diváka “ukolébat” k otevřené recepci citů, která díla předávají, pro komedii je podstatný pravý opak. Komédie vychází z neochoty člověka s komickou postavou soucítit.

Bergson ale zároveň tvrdí, že “*komická osoba je často osobou, s níž z počátku fyzicky sympatizujeme.*”<sup>53</sup> Na malý okamžik s touto osobou sympatizujeme, představujeme si sebe na jejím místě a považujeme ji za svého kamaráda. I v komedii Bergson tedy nalézá prostor pro vcítění se. Není tak výrazný jako v případě tragédií, účinek tragédie spoléhá z velké části na divákovu ochotu ponořit se do díla. Ale přesto lze i v komedii jakousi formu sympatie nalézt. Bergson upozorňuje na to, že v případě komedie jde ale o “*velmi krátký okamžik*” vcítění se. Přestože poznámky o distanci v Bergsonově textech převažují nad touto poznámkou, považují ji za stejně důležitou. Dodává dle mého názoru klíč k pochopení prvotního zalíbení v komedii a komických postavách a důvod, proč vůbec komediím věnovat čas.

Zároveň se zde ukazuje, že rozdíl mezi komedií a vážným uměním je v míře soucitu, kterou po nás oba typy tvorby požadují. Zatímco komedii přehnaný soucit pouze škodí, v případě vážných umění naopak podporuje ponor do světa daného uměleckého typu. Způsob, jakým jsou lidské emoce v dílech zpracovány, podporují jeden nebo druhý přístup k danému dílu. Některá díla zobrazují city absurdním způsobem, a ta považujeme za směšná. Jiná se do citů noří a nechávají je rozpoutávat velké příběhy, taková díla považujeme za vážná.

### 3.3: Snový svět

Vrátíme se znovu k estetické teorii sugescie a předmětu vážného umění, protože se zde nachází jistá jemná paralela, na kterou bychom rádi poukázali. O umění píše Bergson často jako o “*pozvání do světa za oponou*”. Upozorňuje na to, že součástí vážného umění je i umění ukolébat naši vnímavost a dostat nás do stavu perfektní response, kdy budeme připraveni na sny, které nám umělec předloží, jako bychom byli zhypnotizováni.<sup>54</sup> V knize *Smích* píše, jak jsme zmiňovali v oddílu *O vážném umění v ostatních dílech*, že v případě, že by byli všichni lidé schopni koukat se na svět přes závoj, který mezi nás a naše pravé vědomí příroda nastražila, byli by umělci všichni. Pro některé lidi je ale tento závoj příliš těžkým, skoro nepřekonatelným závěsem. Pouze pro umělce je jemným závojem. Na jedné straně tohoto

---

<sup>53</sup> Tamtéž, str. 85

<sup>54</sup> Tamtéž, str. 66

závoje je náš běžný žitý svět. Na druhé straně přebývá pravé vědomí, poznání světa takového, jaký skutečně je, v jeho úplnosti a zároveň individuálnosti. Jde o určitý ponor do podvědomí, který ale nevypovídá pouze o jedinci, ale o společnosti obecně. A o přírodě. Umění nám pomáhá těžký závěs mezi námi a naším vědomím mírně nadzvednout a podívat se za něj. Nebo se alespoň podívat, co je za závěsem ostatních.

Podstatnou součástí komedie je “komická absurdita”. Ta v nás podle Bergsona vzbuzuje dojem hry myšlenek snového prostředí. Naší tendencí je se této hry zúčastnit a nechat se do ní vlákat, což nám po dobu dané hry poskytne úlevu od vlastních myšlenek.

Zde se nachází paralela sice nevyřčená, ale existující. Komedie nám nabízí náhled do absurdního snového světa, vážná umění do světa “za oponou”. Nezní to jako jedno a to samé?

Vidíme velký rozdíl mezi tím, jakým způsobem Bergson pojednává o komedii a o vážném umění. Zatímco o komedii píše velmi zemitě, používá mnoho příkladů a drží se co nejvíce běžného světa, v případě vážných umění se nebojí používat vzletná, mnohovýznamová slova a velké koncepty. Pokusili jsme se mezi těmito dvěma póly najít střed a tvrdíme, že v tomto středu leží společný aspekt komedie a vážných umění. Tím aspektem je pozvání do “jiného světa”, do světa, který nám odhaluje odlišné aspekty reality, než jaké jsme vnímali doposud.

### **3.4: Dva postupy, jak z vážné situace udělat komedii**

Podle Bergsona existují dva postupy, které používají komičtí spisovatelé pro situace, které by měly být vážné, ale jsou komické. Tyto dva postupy zároveň odlišují komedii od tragédie. Prvním postupem je izolování citu a druhým převedení pozornosti na gesta místo činů. Nejdříve se zaměřím na izolování citu, čímž doplním rozšiřující informace k tématu soucitu a citu, a následně se zaměřím na rozdíl mezi činem a gestem.

*“První [postup] spočívá v tom, že v duši postavy izolujeme cit, který jsme jí propůjčili a uděláme z něho, takříkajíc, jakýsi parazitický stav s nezávislým životem.”* Pokud nás emoce i v tomto silném, parazitickém stavu nechá lhostejné, velmi pravděpodobně se jí budeme smát. V případě, že by nás dojala, strhla s sebou a rozechvěla podle svého vlastního rytmu, bude tato emoce součástí tragédie. Bergson k tomuto rozdílu uvádí příklad z *Lakomce*, scénu, kde by komedie mohla hraničit s tragédií. Harpagon zjistí, že mužem, který mu dluží peníze, je jeho syn Cléante. V Harpagonovi by měly bojovat dva pocity. Lakota a otcovská láska. Jelikož je ale *Lakomec* komedií, žádná eskalace nebo souboj citů v Harpagonovi nenastane. V následující scéně, kde se Harpagon opět vidí se synem, pouze stručně upozorní na svoji

dobrotu, když synovi odpustil “onen čin”. Bergson takový závěr popisuje jako “*Lakota tedy roztržitě přešla kolem, aniž by se dotkla duše.*”<sup>55</sup> Lakota je ústředním tématem celé hry, což můžeme odvodit už z názvu hry. Přesto nás ale nenutí se do ní nořit. Během sledování *Lakomce* se nám pouze představuje v různých situacích, je stále dokola zkoušená ze své opravdovosti, jakoby existovala možnost, že Harpagon povolí a lakoty se vzdá. Což se také závěrem hry stane. Kdyby byl ale *Lakomec* tragédií, stala by se lakota parazitickým stavem postupně požírajícím vše živé kolem sebe. Harpagon by synovi tak lehce neodpustil a diváci by byli nuceni nořit se hlouběji a hlouběji do tajů Harpagonovy lakoty. *Lakomec* by skončil tragicky, pravděpodobně sám a nešťastný nebo mrtvý.

Obdobným příkladem z moderní doby mohou být filmy *Černá labuť* (2010) a *Ďábel nosí Pradu* (2006). Oba filmy jsou zasazené v prostředí s vysokým nárokem na perfekcionismus hlavních hrdinek. V cenami oceněném psychologickém thrilleru *Černá labuť* je hlavní hrdinka Nina obsazena do hlavní role baletu Labutí jezero. Její neutuchající potřeba po dokonalosti ji ale začne pomalu šírat. Během filmu začíná Nina pod obrovským tlakem ze strany vlastní matky, sebe a baletní společnosti, která ji zaměstnává, ztrácet kontakt s realitou. Prožívá halucinace a přetransformovává se do charakteru “černé labutě”. Film končí grandiózním a zároveň tragickým vyvrcholením, Nina umírá poté, co dosáhne svého vrcholu podáním perfektního a emocemi nabytého vystoupení. V komedii *Ďábel nosí Pradu* je hlavní hrdinka Andy Sachs přijata na velmi kompetitivní a náročnou pozici asistentky ředitelky módního časopisu Runaway. Za začátku prochází i Andy transformací podmíněnou potřebou dokonalosti. Zatímco ve filmu *Černá labuť* vyvolávají Nininy “přešlapy” stále hlubší potřebu po dokonalosti v ní samé, v *Ďábel nosí Pradu* jsou základem komických scén, které hlavní postavu nijak výrazně neovlivní. Přestože ze začátku započne přeměnu do “dokonalé ženy”, během filmu od této představy upustí. V *Černé labuti* se hlavní negativní vlastnost, perfekcionismus, stává doslova parazitickým stavem požírajícím celý duševní i fyzický svět hlavní hrdinky. V *Ďábel nosí Pradu* projde perfekcionismus kolem, stane se bohatým podnětem pro komické scény a zase zmizí. Duše hlavní postavy se perfekcionismus ani nedotkl. Zatímco v psychologickém thrilleru, období tragédie, je divák nucen se do hlavního motivu filmu nořit a sledovat jeho destruktivní vývoj, v případě komedií zůstává hlavní motiv stále na povrchu a obecný.

Druhým principem vytvoření komické situace ze situace vážné je převedení pozornosti z činů na gesta. Už z předchozího příkladu vyplývá, že úvodní část mnoha scén

---

<sup>55</sup> Tamtéž, str. 66

může být v případě komedie i tragédie totožná. Důležité rozlišení se objeví až v reakci komické nebo tragické postavy na danou scénu. Bergson za příklad udává Tartuffa a jeho machinace. Během hry se ukazuje, že na první pohled oddaný křesťan Tartuffe je ve skutečnosti prolhaným pokrytcem. Svede manželku svého přítele a snaží se proti svému příteli konspirovat a přebrat mu všechn majetek. Z tohoto popisu není v žádném případě jasné, zda se jedná o komedii či tragédii. Komický charakter se projeví až v jednotlivých postavách a jejich reakcích. Stejný princip nalzáme i v další Moliérovo hře, *Lakomec*. Zaměřím se na postavu sluhy Valéra, abych na něm názorně demonstrovala rozdíl mezi činem a gestem, a jak tento rozdíl odlišuje komedii od vážného umění.

Valére je muž neznámého, ale dle jeho slov dobrého původu, který je zamilovaný do dcery hlavního protagonisty Harpagona. Dcera Eliška Valérovi jeho lásku opětuje, i když o ní ze začátku hry pochybuje. Chtějí se vzít, ale plán jim překazí Harpagon, když Elišce oznámí, že si má vzít zámožného starého muže Anselma. Eliška, nejistá Valérovo láskou, Valéra konfrontuje. Valére Elišku ujišťuje, že není možné, aby se vůči ní zpronevěřil. Eliška na to reaguje slovy, *“To říkají všichni. Podle slov ... jste jeden jako druhý. Až podle skutků se pozná rozdíl.”*<sup>56</sup> Valére Elišky výzvu dokázat svou lásku skutky přijme. Tato interakce předjímá Valérovo chování během celé hry. Zatímco vůči Harpagonovi se chová více než podlézavě a překypuje v jeho přítomnosti grandiózními gesty, vůči Elišce je stálý a pravdomluvný. Jejich plánem je vetřít Valéra do otcovi přízně. Po nějaké době by tím pádem otec svolil k sňatku mezi nimi, předpokládají. Vetřít se do Harpagonovy přízně podlézavými gesty není pro Valéra vůbec těžké.

Bergson rozdíl mezi činem a gestem popisuje následovně, *“Čin je chtěný, v každém případě vědomý; gesto uniká, je automatické.”*<sup>57</sup> Gesto je takové chování, které se projevuje bez vážného cíle, existuje pouze pro sebe samotné. Čin naopak vyvěrá z hloubky duše člověka. Čin se rovná citu, který je pro něj popudem, gesto je naopak výbušné, podle Bergsona probouzí naši vnímavost a brání nám brát věci vážně. Jsme-li svědkem gest, nacházíme se v komedii. Činy jsou vážné a postupné, jsou základem vážných umění a jejich postupnost nám dává možnost pronikat hlouběji do postavy, k níž lze daný čin přiřadit. Mezi postavou v neutrálním stavu a postavou ponořenou do určitého činu existuje podle Bergsona jakýsi provaz nebo klouzačka, jednoduše cesta, kterou lze sledovat. Tato cesta nám ukazuje, jak se cit popuzující k činu v postavě postupně rozlézal a zvětšoval. Míra citu je úměrná míře činu. Gesto naopak žádnou cestou neprochází, v hlavě postavy se probudí myšlenka a ta je

<sup>56</sup> MOLIÉRE. *Lakomec*. 47. Edice D: Artur, 2008. ISBN 978-80-87128-02-2.

<sup>57</sup> BERGSON, Henri. *Smích*. 1993. Naše vojsko, 1900. ISBN 80-206-0404-9., str. 67

okamžitě realizována. Je nutno podotknout, že jde o myšlenku slabého charakteru, která pudí pouze k povrchním aktům. Valére tedy, puzen citem lásky vůči Elišce, je ochotný posluhovat jejímu otci a podlézat mu, přestože to je pod jeho úroveň. Zároveň opravdu splní to, co slibuje, a na konci hry si Elišku vezme. To jsou činy. Jeho reakce vůči Harpagonovi jsou ale pouhými gesty. Když se Harpagon rozhodne uspořádat hostinu, ale samozřejmě střídou, Valére ho v jeho střídmosti naoko podporuje. Sám se nabídne, že zajistí maso na hostinu a Harpagona oslavuje jako nejrozumnějšího člověka pod sluncem, přestože v hloubi svého srdce si myslí opak.

### 3.5: Škála “život - komedie - umění”

Dalším rozebraným tématem ve *Smíchu* je škála “život - komedie - umění”. Podle Bergsona je komedie dvojznačná, v tom smyslu, že nelze přiřadit k umění, ale ani ke skutečnému životu. Bergson píše, “*Čím je drama vznešenější, tím více mu básník musel podříditi skutečnost, aby dosáhl tragična v čistém stavu.*”<sup>58</sup> Jak jsme již zmiňovali výše, podle Bergsona tragičtí hrdinové nejlí, nespí ani si netopí. Všechno to jsou ale přirozené lidské potřeby. V komedii by nám nijak nepřekážely, naopak by mohly být výborným základem pro komickou scénu. V tragédii se musí skutečnost přizpůsobovat dílu, aby nenarušila jeho chod a kouzlo. Tragédie se od života nepochybně zásadně liší. V komedii se od života odlišují pouze její nižší formy, tedy fraška a vaudeville. V těchto formách komedie se lidé chovají často opravdu mechanicky, ve fyzickém slova smyslu. V situační a charakterové komice je ale mechaničnost komiky už lépe zastřena a není tak doslovná. V mnoha případech jsou komické scény přímo převzaté ze života a život sám mnoho neskutečně komických scén vytváří každý den. “*Proto je komedie bližší skutečnému životu než tragédie,*” píše Bergson. Komika charakteru může být ve skutečném životě naprosto totožná s komikou charakteru předvedenou v divadle. Na rozdíl od toho tragické nebo vážné scény se životu mírně vzdalují tím, že ze svého obsahu vyčleňují přirozené lidské potřeby. Takto tedy Bergson vymezuje život vůči komedii a vážným uměním.

---

<sup>58</sup> Tamtéž, str. 64

### 3.6: Pozornost na jednotlivé vs. obecné

Zásadním rozdílem, který Bergson mezi komedií a vážným uměním spatřuje, je rozdíl mezi zaměřením komedií a vážných umění. V kapitole *Vážná umění* jsme představili myšlenku, že vážná umění se zaměřují na “jednotlivé”. Komédie se podle Bergsona zaměřuje na “obecné”. Jedinečnost vážného umění se váže k předmětu vážného umění, které je vždy jedinečné a individuální. “*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,*”<sup>59</sup> píše Bergson. Bergson zde nastiňuje pojetí vážného umění, kterým se v pozdější době inspirovali například existencialisté. Jean-Paul Sartre na Bergsonovy myšlenky navazuje a rozvíjí z nich své osobité přesvědčení o unikátnosti lidské zkušenosti a pocitů. Ke správnému chápání Bergsonova přesvědčení o individualitě zobrazené ve vážném umění je potřeba dodat několik poznámek. Události zobrazené v tragédii lze pojmenovat i obecně. V případě Hamleta například téma smutku nad úmrtím svého otce nebo potřeba pomsty. Tato témata nalezneme i v mnoha dalších dramatech. V tomto specifickém díle se ale tato témata rozvíjí výjimečným, individuálním způsobem. Předměty nebo témata děl mohou být obecná, náš úsudek o nich je ale vždy individuální. Jelikož umění podle Bergsona vkládá pocity do lidí, a v každém člověku jsou dané pocity určitým způsobem zpracovány, bude výsledný účinek na každého jedince odlišný. V plném porozumění tomuto konceptu dle mého názoru překáží lidská řeč. Řeč se snaží i těžko popsatelné situace popisovat slovy. Proto na scénu nastupuje umění, které je schopno situace zachytit naprosto odlišným způsobem. Snažit se poté zpětně zachytit efekt umění slovy může být problematické. Jazykem lze popsat obecné leit motivy jednotlivých děl nebo přibližný průběh scén. Pocit, který to skutečně v každém diváku zanechalo, je ale nepřenositelný a šel by vyjádřit opět pouze skrze umělecké dílo. Zde se dle mého názoru nachází zdroj Bergsonova přesvědčení o individuálním charakteru uměleckých děl. Bergson říká, “*Co viděl umělec, my bezpochyby nevidíme stejně. Jestliže však skutečně viděl, jeho úsilí poodhrnout závoj si vynucuje naše napodobení.*”<sup>60</sup> Příčina vzniku uměleckých děl není podle Bergsona nikdy obecná. Vychází z individuálního pocitu jedince, který se následně promítne do celého díla. Popis tohoto díla obecný být může. Stejně tak

---

<sup>59</sup> Tamtéž, str. 73

<sup>60</sup> Tamtéž



účinek, zkoumáme-li ho sociologicky. V případě, že se ale zaměříme na jednotlivce, nalezneme v jeho hloubi znovu individuálnost.

V případě komedie je podle Bergsona obecnost v díle samotném. Jelikož jádrem komična v situacích nejsou situace jako takové, ale reakce jednotlivých postav, tedy projevy jejich charakteru v dané situaci, lze tvrdit, že komedie vykresluje určité obecné charaktery. Jsou to často lidé a lidské vlastnosti přebrané přímo ze života, ale vyhocené k většímu efektu. To ostatně podle Bergsona dokazují i názvy slavných komedií. *Misanthrop*, *Lakomec*, *Tartuffe neboli Pokrytec*, *Roztržitý* nebo například *Hráč*. Ve všech případech odráží název dané hry podstatu obecnosti, které se hra věnuje. V případě, že název hry tomuto pravidlu neodpovídá, nalézá Bergson ještě jednu obecnost. Z postav představených v komediích se často a rychle stávají typy. Pro dnešní dobu už není tak obvyklé popisovat pokryteckého člověka jako “Tartuffa”, pro dobu dřívější a pro kruhy vzdělanější to ale poměrně obvyklé bylo. Bergson tvrdí, že v komediích se individuální jména často stávají obecninami. Z “Tartuffe” se stane “nějaký Tartuffe” a takový popis může sedět na mnoho pokryteckých lidí. Je typem. Pro tragédii to ale podle něj neplatí. Postava například Faidry nebo Polyucta nelze zobecnit na “nějaká/nějaký”.

Zajímavým rozdílem mezi komickými a tragickými postavami, který souvisí s jedinečností a obecností a na který Bergson poukazuje, je rozdíl mezi hlavním hrdinou a zbytkem postav. Tragické hlavní postavy jsou v zásadě vždy výrazná individua. Spisovatel vážného umění nemá zapotřebí shromažďovat kolem hlavní postavy postavy vedlejší, které se hlavní postavě podobají, ale jsou například mírně hloupější. Takový krok by mohl z tragédie vytvořit komedii. Hlavnímu hrdinovi se nikdo ve hře nepodobá a on se nikomu také nepodobá. Jeho kladné i záporné vlastnosti musí být jedinečné. Komičtí spisovatelé se ale nebojí v jedné hře představit několik variací na stejnou komickou vlastnost. To se následně projevuje i v názvech těchto komedií. Například *Učené ženy*, *Směšné preciozky* nebo *Svět, v němž vládne nuda*. Ve hře *Učené ženy* se objevují postavy dvou sester, “učených žen”, které nadevše staví svou domnělou intelektuální převahu. Hra kritizuje posedlost intelektualismem a zanedbávání skutečných lidských vztahů. Skrze postavy obou sester se divákům představuje absurdita, kterou sestry na základě své intelektuální převahy zastávají, a která se rozchází z jakýmkoli přirozeným intelektem a nadhledem. V dnešní době může být příkladem komediální film *Protivný sprostý holky* (2004). Základní obecninou, kterou daný film rozebírá, je zákeřná a hloupá povaha projevující se u dospívajících dívek. Pomluvy, urážky a nenávistné intriky jsou témata procházející celým snímkem ze stran většiny postav. Zosobněním tohoto neduhu jsou “The Plastics”, takzvané královny školy. Nejpopulárnější

trojice dívek, která si je kromě konvenční atraktivity podobná také podlými a hloupými charaktery. Kdyby byl tento film tragédií, vyskytovala by se v něm pouze jedna zákeřná a podlá postava, podobně jako se ve *Sněhurce* vyskytuje pouze jedna zlá nevlastní matka. Jelikož jsou ale *Protivný sprostý holky* komedií, může se ústřední vlastnost projevovat v mnoha postavách, do jisté míry vlastně ve všech ženských postavách tohoto snímku, a zvýšit tak komičnost daného díla. Cílem spisovatele komedií je právě poukázání na určité lidské typy, neduhy společnosti. A není lepší způsob, jak zobrazit negativní chování, než nechat jeden neduh projevit se v mnoha rozdílných postavách a situacích. Podobným způsobem podle Bergsona postupuje i přírodovědec při zkoumání nového druhu hmyzu. Vypočítá a popisuje jeho hlavní odrůdy.<sup>61</sup>

Tento rozdíl mezi komedií a tragédií považuje Bergson za naprosto zásadní. Rozdílné zaměření obou žánrů se podle něj projevuje i před tím, než začíná být samotné dílo tvořeno. Jde o rozdílné způsoby pozorování skutečnosti. Podle Bergsona není potřeba, aby tragický básník pozoroval jiné lidi. Mnoho velkých básníků žilo svůj život odstřiženo od společnosti nebo alespoň ne tak sociálně, jak bychom mohli předpokládat od autorů významných sociálních děl. Příkladem může být Franz Kafka. Přestože Kafka nežil v izolaci, podnětný sociální život také nevedl. Většinu svého života zápasil s fyzickými i mentálními problémy a pracoval v pojišťovací kanceláři. Jeho díla jsou výrazně introspektivní a zahloubaná. Kafka vytváří světy podobné těm našim, ale znásobené v množství byrokracie a pocitu nedostatečnosti jedince vůči svému monstróznímu okolí. Kafkova díla jsou moudrou a prozíravou kritikou doby, kritikou, která dodnes silně rezonuje s pocity jedinců v moderní společnosti. Přesto ale můžeme tvrdit, že jeho díla vychází z pozorování vlastního nitra, ne dané společnosti. Umělecká díla se zakládají na velkých vizích vybraných jednotlivců, ne na skládání dohromady prožitých okamžiků, pokud tyto okamžiky nedají dohromady opět velkou vizi. Básník nemusel prožít vše z toho, co ve svých dílech popisuje. Shakespeare by nemohl být zároveň ani polovinou ze svých postav, přesto tvrdíme, že umění vychází z umělcovy duše, a ne z vnějšího pozorování. Bergson navrhuje rozlišení mezi „*postavou, která je a která by mohla být*,“<sup>62</sup> Básnická představivost, tedy ta zásadní schopnost, díky které tvoří umělci velká díla, je podle Bergsona ve skutečnosti schopností pozastavit se na každém milníku svého života a představit si i jiné směry než ten, kterým se básník nakonec vydal. Shakespeare nebyl Othellem ani Hamletem, ale mohl by být, kdyby se dostal do podobné situace jako jeho postavy. Podle Bergsona „*Je mimořádným omylem myslet si, že básnická*

<sup>61</sup> BERGSON, Henri. *Smích*. 1993. Naše vojsko, 1900. ISBN 80-206-0404-9., str. 74

<sup>62</sup> Tamtéž, str. 75

*představivost slepuje své hrdiny z kousků vypůjčených zprava i zleva, jako by šila šaty harlekýna.*”<sup>63</sup> Básnická představivost je osvícenou vizí skutečnosti zakládající se na důkladném pozorování sebe samého a těch rysů, které v básníkovi příroda ani nemusela zdůraznit. On tyto rysy najde a ve svých postavách rozvede v celá díla.

V případě komedie je ale vnější pozorování naprosto zásadní. Komický básník pravděpodobně nebude chodit po světě a vyhledávat vyloženě směšné situace. Bude ale zvýšeně pozorný ke svému okolí. Už tento samotný fakt naznačuje velkou míru obecnosti v souvislosti s komedií. Pozorování za účelem komedie se nebude zabývat věcmi zhluboka, ale zůstane na povrchu. V několika prvních povrchových vrstvách si jsou často lidé podobní. Kdybychom se podívali hlouběji, nalezneme například rozdílnou motivaci za podobnými činy. O to ale komickému básníkovi většinou nejde. Proniknout do daného tématu moc hluboko by znamenalo vzdát se směšnosti. Směšnost musí klouzat po povrchu, aby byla obecná, a zasahovala tak velké množství společnosti. Podobně jako vědec pozoruje předmět svého zkoumání zvnějšku a následně výsledky zkoumání zobecňuje, komik sleduje, porovnává a zobecňuje výsledky svých postřehů týkajících se neduhů společnosti. Komedie není podle Bergsona tak nezaujatá jako umění. Probouzí smích a šikanuje. Zaměřuje se na společnost a její kritiku a smích, který vyvolává, je smíchem společenským. Přírodním prostředím komedie je společnost, popřípadě nespolečenská. V tomto bodě je podle Bergsona zásadně rozdílná od umění. Umění totiž naopak znamená odklon od společnosti a návrat k přírodě.<sup>64</sup>

### 3.7: Vliv na společnost

Pro Bergsona jsou lidské tvořivé schopnosti významným způsobem spojené se společností. Bergson vážnému umění ani komedii neupírá její podíl na formování dané společnosti a význam obou typů tvorby důsledně zkoumá a popisuje. V následujícím oddílu se zaměřím na shrnutí významu umění a komedie pro jedince i společnost v rámci Bergsonovy filosofie.

V podkapitole *Společenská role komedie* jsme představili smích jako nápravnou sílu, která svým projevem upozorňuje na ztuhlosti tam, kde by se měla nacházet životní pružnost, a svou “šikanou” tuto mechaničnost napravuje. Komedie je tedy prostředkem, jak poukázat na charakterové nedostatky jedinců, ale i celých společenství. “Šikana”, kterou smích

---

<sup>63</sup> Tamtéž

<sup>64</sup> Tamtéž, str. 76

předvádí, se v žádném případě nemusí týkat pouze jednotlivců. Stanovili jsme, že v komediích je často jedna charakterová křivost ztvárněna vícero postavami. Komédie se často nestrefují pouze do jednoho individua, ale do celého společenství. Příkladem může být nespočet komedií, jejichž tématem je konzumerismus západní společnosti (*Idiokracie*, 2006) nebo křesťanství (*Život Briana*, 1979). Na jednu stranu může tedy smích usměrňovat jedince vybočující z daného společenství a představovat jakousi “konzervativní sílu”, na druhou stranu může ale kritizovat celá společenství a pobízet k jejich nápravě.

Vidíme určitou paralelu také mezi komedií a fabulační schopností. *Staré řecké báje a pověsti* nebo *Bible* jsou výplody lidské představivosti, podle Bergsona konkrétně fabulační schopnosti, jak jsme o ní pojednali v podkapitole *Fabulační schopnost*. Existuje podobnost mezi tím, jak na člověka působí komedie a díla vytvořená pudem fabulace. Oboje působí na uzavřenou společnost v rámci uzavřené morálky.

Jak jsme vyložili v první kapitole této práce, zatímco nižší morálka a náboženství zůstává v uzavřeném kruhu společnosti, vyšší morálka a náboženství tento kruh prolamuje a posouvá se výš, za hranice dané společnosti. Tím dává možnost i společnosti samé se otevřít a přijmout do sebe inovace, které výplody otevřené morálky přináší. Hodnotné umění pochází z této otevřené sféry, z mysli člověka, který je schopný prohlédnout závojem oddělujícím nás od našeho vědomí.

Nabízí se zde paralela mezi tím, jak na společnost působí komedie a vážná umění. Oba typy tvorby mají z předchozího výkladu evidentní schopnost společnost ovlivnit. Komédie formou nátlaku, umění mnohem méně násilně, prostým nabídnutím jiného pohledu na svět. Komédie je ale vždy podle Bergsonova výkladu součástí určité společnosti. To je jedna ze tří základních Bergsonových podmínek komična. Zastávám tedy názor, obdobně jako Miloš Ševčík v knize *Bergsonova koncepce komické představivosti a smíchu*, že mezi mystikem otevřeného náboženství nebo morálky, a úspěšným komikem, stále stojí hradba společnosti. Zatímco mystik do této společnosti nepatří, jeho myšlenkový svět je nad ní a dává podněty k jejímu otevření, komedie bude vždy komedií určité společnosti. Protože smích jedince je vždy smíchem společnosti. Komédie může kritizovat společnost, ale pouze s oporou jiné společnosti. Moderní ateismus kritizuje ztuhlé zvyky křesťanství, buddhismem ovlivněná západní společnost kritizuje konzumerismus. Z uzavřeného kruhu jistého společenství se ale neposouváme. Komédie mohou očišťovat a napravovat, není pro ně ale podle Bergsona možné dostat se za hranice společnosti. Umění tuto sílu má.

### 3.8: Shrnutí

V závěrečné kapitole této práce jsme proti sobě postavili komedii a vážná umění a zkoumali, co mají společného a v čem se liší. V případě jejich práce s city člověka jsme došli k závěru, že existuje určitý podobný základ, prvotní sympatie, společná pro komedii i vážná umění. Pro komedii je ale typická následná absence tohoto citu, zatímco pro tragédii je podstatné, aby se cit, který v nás dané dílo vyvolává, rozšiřoval a intenzifikoval.

Principiálně podobné si jsou tyto dva umělecké typy také v oblasti stavu mysli, do kterého nás dostávají. V případě komedie popisuje Bergson jakýsi “absurdní, snový svět”, ve kterém se komedie odehrávají. Do tohoto světa se spolu s komedii přesouváme i my, a necháváme tak mozek odpočívat od běžných každodenních starostí i vážných problémů. Vážná umění nás zase “hypnotizují” a odkrývají nám “svět za oponou”. Přestože Bergson pro oba typy tvorby používá jiná označení, tvrdíme, že jde o totožný “imaginární svět”, společný pro komedii i vážná umění. To nijak nemění odlišné přístupy obou typů v ostatních aspektech, ani to, že s tímto imaginárním světem nakládají zásadně odlišně. Pouze to poukazuje na fakt, že Bergson vnímá rozlišení mezi “běžným světem” a “světem umění”.

Dále zmiňujeme dva postupy, které Bergson uvádí jako základní pro rozlišení komedie a vážných umění. Zatímco ve vážných uměních, Bergson hovoří o tragédii, se často vyskytuje jeden hlavní cit nebo námět, který postupně ovládne celou dějovou linii, v komediích přechází tato těžká, závažná témata jakoby bez povšimnutí. Lze to zobecnit na fakt, že zatímco vážná umění se snaží proniknout do hloubky, komedie zůstává klouzat po povrchu. A kdyby se také ponořila, přestane být komedií. S tím souvisí i druhý rozlišující postup, gesta na místo činů. Zatímco vážná umění jsou plná heroických a tragických činů, komedie většinou zůstávají u gest, která jsou stejně hluboká jako samotný předmět komedie.

Posledním výrazným rozlišením je podle Bergsona orientace komedie na obecné, a orientace vážných umění na jednotlivé. S tím souvisí i rozdílné způsoby pozorování před samotnou tvorbou. Zatímco komik se bude snažit pozorovat svět kolem sebe a bude k němu otevřený, umělci tvořící vážné umění mohou zůstat zahloubáni do sebe samých a nijak to kvalitu jejich děl neovlivní. Naopak, podle Bergsona je tvorba umění vysoce introspektivní a individuální záležitostí.

Závěrečným tématem je rozdílný vliv komedie a vážných umění na společnost. Přestože mezi nimi lze nalézt určité paralely, komedie nemůže podle Bergsonových základních podmínek komického nikdy opustit společenskou sféru. Může se nám tedy zdát, že je určitá komedie inovativní, jde ale stále o pohled určité uzavřené skupiny, jakkoli

inovativní se nám jeví. Podle Bergsona tedy komedie nemůže nikdy překročit sféru uzavřené společnosti. Narozdíl od vážných umění, jelikož ta mají schopnost skrze výjimečné jedince společnost transcendovat. Komedie ale takovou schopnost nemá.

Přestože mezi komedií a vážným uměním nalzááme určité podobnosti, v Bergsonově pojetí se zásadně liší. Přestože Bergson nikde doslovně komedii ani vážná umění nehodnotí, lze vycítit, že vážná umění stojí v hierarchii lidské tvorby výše, protože mají podstatnější a vážnější funkci. Komedii ale Bergson na druhou stranu věnoval celou knihu a je důležitým výronem jeho filosofie obecně.

## Závěr

Představili jsme hlavní směry Bergsonových úvah na téma vážných umění, komedie a jejich vztahu. Došli jsme k poměrně stabilnímu náhledu jak na umění, tak na komedii, a z toho jsme vyvodili patřičné důsledky. Umění jsme charakterizovali jako činnost, která nám skrze umělce dává možnost nahlédnout “za oponu” běžného vidění. Komedii zase jako nápravný systém společenského tělesa. V Bergsonově duchu se ale distancujeme od jakkoli omezujících definic daných pojmů. Obojí je v Bergsonově pojetí neodmyslitelně spojeno se společností, což jsme v našem zkoumání zohlednili.

Došli jsme k závěru, že ačkoli je možné mezi komedií a vážným uměním najít paralely, ať už jde o prvotní moment sympatie nebo schopnost komedie i umění “ukolébat” naši vnímavost a zanést nás do hypnotického světa, jsou zásadně odlišná ve svých předmětech, i principech, které pro představení svých tezí používají. Zatímco komedie se zabývá obecným a zůstává na povrchu, vážná umění se noří do hloubky problému, což je často vidět na principu jednoho výrazného stavu či emoce, která vážnými díly prostupuje. Obojí je lidská tvorba s kořeny ve fabulační schopnosti a působící na společnost, každé ale zásadně jiným způsobem.

## Seznam použité literatury

### Primární literatura

BERGSON, Henri. *Dvojí pramen mravnosti a náboženství*. Praha: Laichterova filosofická knihovna, 1936.

BERGSON, Henri. *Smích*. 1993. Naše vojsko, 1900. ISBN 80-206-0404-9.

### Sekundární literatura

BERGSON, Henri. *Čas a svoboda: O bezprostředních datech vědomí*. Reed. vyd. z r. 1947. Praha: Filosofie, 1994. ISBN 80-7007-065-X.

MARINETTI, Filippo Tommaso. Futuristický manifest. *Opening Performance Orchestra* [online]. [cit. 2023-04-15]. Dostupné z: [http://www.o-p-o.cz/links/Marinetti,Filippo\\_Thommaso\\_Futuristick%FD\\_manifest\\_CZ.pdf](http://www.o-p-o.cz/links/Marinetti,Filippo_Thommaso_Futuristick%FD_manifest_CZ.pdf)

MOLIÉRE. *Lakomec*. 47. Edice D: Artur, 2008. ISBN 978-80-87128-02-2.

MOORE, F.C.T. *Bergson: Thinking Backwards (Modern European Philosophy)*. Cambridge University Press, 1996. ISBN 052142402X.

PRUSAK, Bernard G. Le rire a nouveau: Rereading Bergson. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2004, **62**(4), 377-388.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. The Confessions of J.J. Rousseau. In: *Reveries of a Solitary Walker* [online]. [cit. 2023-04-15]. ISBN 1900981h.html. Dostupné z: <https://gutenberg.net.au/ebooks19/1900981h.html>

SINCLAIR, Mark. *Bergson*. United Kingdom: Routledge, 2020. ISBN 978-1-138-21948-9.



SPRIGGE, Timothy. Schopenhauer and Bergson on Laughter. *Comparative Criticism: An Annual Journal*. Cambridge University Press, 1998, (10), 39-65.

ŠEVČÍK, Miloš. *Bergsonova koncepce komické představivosti a smíchu*. Praha: Univerzita Karlova, 2008. ISBN 978-80-7308-214-7.