

## Anatomie gagu

Když někdo pláče nad úmrtím své ženy, není to gag. Když někdo mixuje gin-fizz, také to není gag. Když ale dostane Chaplin zprávu, že mu umřela žena, odvrátí se od nás, roztřeše se pláčem a pak se zvolna obrátí zase k nám, a my zjistíme, že se netřásl pláčem, ale že si mixoval gin-fizz, je to gag.

Když honí strážník Friga, není to gag. Když stojí strážník a Frigo na přechodu a čekají, až bude volno, také to není gag. Když ale honí strážník Friga, Frigo příběhne na přechod, zastaví se, strážník se zastaví půl kroku za ním, oba klidně čekají, a jakmile dostanou od dopravního strážníka pokyn, honička divoce pokračuje, je to gag.

Když nájemník čeká, až mu nateče voda do kbelíku, není to gag. Když má nájemník vztek na Laurela a Hardyho a vychrstne na ně kbelík vody, také to není ještě gag. Když má ale nájemník vztek na Laurela a Hardyho, je na vrcholu afektu, chce na ně vychrstnout vodu a musí najednou čekat, až mu voda nateče, je to gag.

Odhalování sochy Prosperity není gag. Když Chaplin spí, také to není gag. Když je však odhalována socha Prosperity a v okamžiku, kdy spadne rouška, se ukáže, že v náručí sochy spí žebrák Chaplin, je to gag.

Když Chaplin pracuje v továrně u běžícího pásu, není to ještě gag, i když je to možná legrace. Když se Chaplin škrábe za uchem, také to není gag, i když je to nepochybně také legrace. Když však Chaplin pracuje v továrně u běžícího pásu, poškrábe se za uchem a součástky mu ujedou pod rukou, což způsobí kalamitu na celé lince, je to gag.

Naše první zjištění tedy je: *gag* (pro jednoduchost se tu zabýváme pouze gagem klasické filmové grotesky) je složen nejméně ze dvou základních fází, které samy o sobě nemusí být ani komické, ani absurdní, které však začínají probouzet pocit absurdity a smích v okamžiku, kdy se setkají.

Co je pro každou z těchto fází specifické? Jaký je mezi nimi vztah? Proč vzniká jejich setkáním absurdita?

S. M. Ejzenštejn píše ve svém zamyšlení o Chaplinovi: „Skupina okouzlujících Číňanů se směje... scéně, která se odehrává v pozadí pokoje... Na postel sebou hodil muž. Je zřejmě opilý, maličká Číňanka ho zuřivě bije po tvářích. Děti se zalykají neudržitelným smíchem. Ačkoli muž je jejich otec. A maličká Číňanka jejich matka. A velký muž není vůbec opilý. A maličká žena ho nepolíčkuje pro opilství. Muž je mrtev. A ona políčkuje nebožtíka právě proto, že zemřel a vydal smrti hladem jí i tyto malé děti, které se tak jasně smějí... Když přemýšlím o Chaplinovi, vidím ho vždycky v postavě tohoto vesele se smějícího Číňánka, který se dívá na to, jak směšně se kymácí hlava velkého muže při políčkách jeho ženy. Není důležité, že Číňanka je matka. Že muž je nezaměstnaný otec. A vůbec už není důležité, že je mrtev. V tom spočívá Chaplinovo tajemství. V tom je nenapodobitelný. V tom je jeho velikost. Vidět zjevy nejhroznější, nejubožejší, nejtragičtější očima rozesmátého dítěte. Umět vidět tyto věci bezprostředně a náhle – mimo jejich morálně etický význam, mimo ocenění a mimo souzení a odsouzení, tak, jak se na ně dívá s výbuchem smíchu dítě...“

V první kapitole Teorie prózy demonstruje Viktor Šklovskij *metodu ozvláštňení* na známé scéně z Vojny a míru: Nataša Rostovová je v moskevské opeře a zmocní se jí zvláštní stav – z ničeho nic přestane vnímat představení jako představení, to jest jako řadu víceméně esteticky funkčních úkonů, ale spatří na jevišti najednou to, co tam skutečně je: papírové kulisy a mezi nimi tlusté pány a dámy v pestrých šatech, kteří přicházejí, běhají po jevišti, líbají se, hlasitě zpívají a opět odcházejí. Tolstoj, popisující představení viděné očima Nataši, toto představení ozvláštňuje: nepoužívá při popisu pojmů, které se běžně v dané souvislosti používají a které postihují nebo aspoň suplují

mysl dané věci, ale nazývá věci tak, jako by je viděl poprvé; popisuje je tak, jak se skutečně jeví, v jejich „skutkové podstatě“.

Na téže scéně z Tolstého demonstruje Václav Černý (První sešit o existencialismu) *pocit absurdity*: „Stačilo, aby – vidouc a slyšíc – přestala (Nataša) vkládat do viděného a slyšeného smysl posunkem tlumočený, a životní děj rázem se před ní rozvinul v rozměru zcela novém a netušeném, v rozměru absurdním.“

Obě interpretace Tolstého scény se dobře doplňují: *pocit absurdity* zde vzniká *ozvláštěním*. Nataša najednou nevidí ve světě tradiční funkce jevů (matka, otec, smrt, bití), ale jejich bezprostřední „skutkovou podstatu“ (směšně se kymácející hlava); dívá se na věci „bezprostředně a náhle – mimo jejich morálně etický význam, mimo ocenění a mimo souzení a odsouzení, tak, jak se na ně dívá s výbuchem smíchu dítě...“ (Ejzenštejn).

Chaplin nejprve pláče (nebo se nám zdá, že pláče) a potom teprve míchá gin-fizz (nebo my zjišťujeme, že ho míchá). Druhá fáze (gin-fizz) ozvláštňuje první fázi (smutek).

Frigo a strážník nejprve utíkají, a teprve potom se zastaví na křižovatce. Druhá fáze (čekání na křižovatce) ozvláštňuje první fázi (honička). (Uplatňuje se tu ovšem i vazba obrácená: honička ozvláštňuje konvenci dopravní kázně.)

Nájemník má nejprve vztek, který potřebuje okamžitě vybit, a teprve potom musí čekat, až mu nateče voda. Druhá fáze (čekání na vodu) ozvláštňuje první fázi (afekt).

Nejprve probíhá akt odhalování sochy, a teprve potom v jejím náručí spatřujeme Chaplina. Druhá fáze (spící Chaplin) ozvláštňuje první fázi (odhalování sochy).

Chaplin nejprve pracuje u běžícího pásu, a až potom se poškrábe za uchem. Druhá fáze (poškrábání) ozvláštňuje první fázi (běžící pás).

Ozvláštění staví první fázi do absurdního světla. *Gag můžeme považovat za určitý specifický případ ozvláštění*. Ozvláštěním v něm vzniká *absurdita*. Jednotlivé fáze gagu lze pak specifikovat jejich funkcí v tomto ozvláštěním procesu:

*První fáze* exponuje situaci gagu; je dána; nevstupuje do gagu zvenčí, ale „čeká“ na své ozvláštění, jehož se pak stává objektem; je pasivní a přejímá na sebe absurditu vnesenou do gagu druhou fází. Svým ozvláštěním a znesmyslněním dává gagu rezonanci; v odkrytí její absurdity je vlastní významové jádro gagu.

*Druhá fáze ozvláštňuje první fázi a odkrývá tím její absurditu, je tedy „subjektem“ ozvláštění; je aktivní silou, která do gagu přináší absurditu; to, co před jejím příchodem mělo smysl, obrací v nesmysl, danou situaci dementuje, převrací a neguje.*

Tyto fáze – jak zřejmo – nejsou vzájemně zaměnitelné. (Realizuje se tu dialektický princip: teze – první fáze na počátku, antiteze – vstup druhé fáze do hry, syntéza – ozvláštění první fáze druhou.)

Tento popis gagu se asi zdá být triviální, má však svou důležitost: mnoho režisérů i herců si myslí, že je gag, když vzteklý nájemník vyleje na Laurela a Hardyho kbelík vody anebo když Chaplin mixuje gin-fizz.

Tolstoj ozvláštňuje operu nahrazením vžitých pojmů popisem skutečnosti tak, jak opravdu vypadá. Tento popis je nový, nezvyklý, neotřelý; systém vžitých pojmů odráží naopak zkonvencionalizované a zautomatizované vnímání.

„Začneme-li se zabývat všeobecnými zákony vnímání, uvidíme, že děje, které se stanou navyklymi, začínají se stávat automatickými.“

„Automatizace požívá věci, šaty, nábytek, ženu i strach z války“ (Šklovskij).

*Ozvláštění vytrhuje skutečnost z automatismu, jemuž je podrobena a který naplňuje.*

Šklovskij píše o Tolstém: „Každý, kdo Tolstého dobře zná, může v něm najít několik set příkladů ukázaného typu. Tento způsob vidět věci vyvedené z jejich kontextu vedl k tomu, že v posledních svých dílech Tolstoj, rozbíraje dogmata a obřady, použil k jejich popsání rovněž metody ozvláštění, klada místo navyklych slov náboženské

terminologie jejich obyčejný význam; povstalo cosi zvláštního, podivuhodného, chápaného od mnoha upřímně jako rouhání, které mnoho lidí bolestně ranilo. Ale byla to stále táž metoda, kterou Tolstoj vnímal a vyprávěl o věcech svého okolí. Tolstojovské vnímání rozvíklalo jeho víru, když narazilo na věci, jichž se dlouho nechtěl dotýkat.“

Sledujeme-li operní představení ozvláštňujícím pohledem Nataši Rostovové, spatřujeme na jevišti konkrétní jevy – jako papírovou kulisu a tlustou zpěvačku –, tyto jevy jsou však vytrženy ze svého kontextu – opery –, a zdají se nám proto absurdní.

Je skála, slunce, vítr, dům, výbor žen – cokoli – samo o sobě – absurdní? Samozřejmě nikoliv: skutečnost je – bez vnímajícího subjektu, bez člověka – mimo smysl i mimo absurditu, je indiferentní. Smysl dostává cokoli teprve v okamžiku, kdy jej do toho člověk vloží, a absurdním se cokoli stává, teprve až tomu člověk odejme smysl, který do toho nejdříve vložil.

Smysl jevu je určován vztahem, kterým ho člověk svazuje s jinými jevy, tedy svým *lidským kontextem*. Absurdním se stává to, co ztrácí tento lidský kontext.

Papírová kulisa a tlustá zpěvačka samy o sobě nejsou absurdní, absurdními se stávají až tehdy, když ztratí smysl, který jim člověk dal, kontext, do něhož je zařadil, tj. kontext opery. Je to okamžik, kdy tyto jevy přestávají být operou.

Tlustá zpěvačka a papírová kulisa však operu dělají. Stanou-li se absurdní, stane se absurdní opera; předstírá, že něco, co je absurdní, absurdní není.

Neběží tedy o tlustou zpěvačku a papírovou kulisu, ale o operu; opera nese odpovědnost za jejich smysl – nemají-li ho, pak proto, že jim ho ona nedává.

Tolstoj, když ozvláštnil náboženské obřady, ztratil víru.

Ozvláštňením a znesmyslněním konkrétních prvků operního představení a náboženského obřadu byly ozvláštňeny a znesmyslněny opera a náboženství.

Chybná není skutečnost, ale její kontext – soustava relací, která má nést lidský smysl skutečnosti a nenese ho. Ozvláštňení a znesmyslnění probíhá sice vytrhnutím jevu z jeho kontextu, ozvláštňuje se tím a znesmyslňuje však nakonec právě tento kontext.

Jak to, že před ozvláštňením se nám daná skutečnost nezdála být absurdní? Z prostého důvodu: smysl je přežíván zdáním smyslu, spatřujeme tu víceméně bývalý smysl, pracuje setrvačnost, automatismus.

*Vlastním předmětem ozvláštňení je tedy v poslední instanci automatismus skutečnosti.* Když nám umře žena, *obvykle* pláčeme a nemícháme si gin-fizz; když nás honí strážník, *obvykle* utíkáme křížovatkou nekřížovatkou; když máme vztek, *obvykle* na nic nečekáme a svůj vztek co nejrychleji vybijeme; odhalují-li se sochy, je to *obvykle* důstojný okamžik a na sochách přitom nespí žebráci; dělník u běžícího pásu se *obvykle* nemůže zabývat ničím jiným než běžícím pásem.

Gag tedy, jak patrně, automatismus ozvláštňuje tím, že ho porušuje.

Avšak pozor: mixáž gin-fizzu *obvykle* vypadá zezadu skutečně jako pláč; na křížovatkách se *obvykle* čeká; než nateče voda do kbelíku, chvíli to *obvykle* trvá; nemáme-li kde spát a jsme-li ospalí, je nám *obvykle* jedno, kam si lehne; když nás něco šimrá za uchem, *obvykle* se poškrábeme.

Tolstoj ozvláštnil konvenci (automatismus) opery jejím nekonvenčním (nezautomatizovaným) popisem.

*Gag ozvláštňuje jeden automatismus druhým.*

1) Všichni víme, jak vypadá pláč a jak se mixuje gin-fizz; jak vypadá honička a jak se stojí na přechodu.

Představme si nyní, že by Chaplin při míchání gin-fizzu plakal; že by strážník na přechodu dorážel na Friga a Frigo se před ním ukrýval mezi ostatními chodci; že by nájemník vztekle poskakoval kolem kbelíku, netrpělivě čekaje, až bude plný; že by

Chaplin na soše nespal, ale pateticky stál, oděn v dokonalém fraku; anebo že by – vzhledem k běžícímu pásu – přemohl svědění za uchem!

Nevznikl by gag.

Opera je něco, co všichni známe, a co vidí Nataša na jevišti, není nic vymyšleného – tlusté zpěvačky existují v opeře dodnes.

„Ozvláštnění vzniká nahrazením vžitých pojmů popisem skutečnosti tak, jak opravdu vypadá.“ Kdyby nepopsal Tolstoj představení s autentickou věrností, nevěřili bychom, že opera vypadá opravdu takhle, a kdyby nebyla opera něco, co všichni známe, neznali bychom vžitý pojem, který je nahrazován, ani bychom nevěděli, jak vypadá to, co označoval.

Nevzniklo by ozvláštnění.

Tolstoj ozvláštnil obecně známou konvenci popisem, jehož nekonvenčnost spočívala v jeho věrné autentičnosti.

*Gag ozvláštňuje obecně známý automatismus vpádem věrně autentického obrazu jiného obecně známého automatismu.*

Tímto vpádem, tvořícím nejdůležitější (zvrátový) moment gagu, nevniká tudíž do původního automatismu nic, co by bylo v rozporu s jakoukoliv konvencí, nic vymyšleného a nesmyslného, žádná fantastická schválnost, ale pouze jiná konvence, jiný automatismus. Celý princip gagu je tudíž z tohoto hlediska v tom, že se tu odehraje náhlý a nečekaný přeskok z jedné obecně známé konvence do druhé. A čím věrnější je zvrát, který tu nastává, čím ostřejší a autentičtější je nástup nového automatismu (druhá fáze), čím „čistší“ a navzájem izolovanější jsou oba automatismy, tím lépe.

3) Vazba dvou automatismů, které se v gagu střetají, má ovšem vždy svou logiku, byť jinou, než na jakou jsme zvyklí uvnitř kteréhokoli z nich: jednou je to logika podobnosti dvou pohybů (nelze, aby Chaplin dělal něco, co se zezadu nepodobá pláči); jednou logika mechanické reakce moderního člověka na organizaci dopravy (nelze, aby se Frigo a strážník z ničeho nic zastavili jinde než na křižovatce); jednou navozuje dva různé automatismy prostá příčinná logika (nemělo by smysl, aby nájemník čekal a měl přitom plný kbelík, aby Chaplin neměl kde spát a dělal přitom na soše stojku, nebo aby porušil chod běžícího pásu reakcí na něco, co ho může potkat jen výjimečně – třeba na infarkt); atd. atd.

Pro herce není těžké zahrát jeden, výchozí automatismus – to neodporuje běžné psychologii. Přeskočit však z jednoho automatismu do druhého a naplnit tím jinou, vyšší logiku, než je logika běžné psychologické kontinuity, je asi velmi těžké.

Stále nám totiž bývá jako gag předkládáno, když někdo netrpělivě poskakuje kolem kbelíku, do něhož natéká voda, anebo se pokouší psychologicky prožít přechod z honičky do čekání.

*Gag není nesmysl ani nelogičnost, ale znesmyslné ní jedné logiky druhou logikou; jeho překvapivost nepramení z exponování neznámého, ale z nečekaného pohledu na známé; nepopírá realitu, ale domýšlí ji; není v rozporu s konvencemi, ale opírá se o ně a pracuje s nimi.*

*Gag je zvláštním druhem metafor.*

Vzniká nyní problém: ozvláštňuje-li gag jeden automatismus druhým a jsou-li jeho dvě fáze – z hlediska své formální funkce – nezaměnitelné, pak musí být k této své nezaměnitelné funkci čímsi už od začátku disponovány; oba automatismy, které se tu setkávají, musí se čímsi „obsahovým“ lišit.

Představme si nejjednodušší možný gag: pán ve fraku, důležitost sama, kráčí po ulici. Najednou zakopne, zapotáčí se, zmateně zamává rukama, udělá dva tři směšné poskoky, pak se zastaví, upraví si vázanku, nafoukne se a kráčí dál.

Čemu se smějeme?

Zakopnutím byla porušena, ozvláštněna, zesměšněna a znesmyslněna pánova důležitost. Bylo exponováno klasické téma komedie: zesměšněný nadutec.

Lze je sledovat od Aristofanova Kleonta až po Shakespeara Malvolia, od Plautova Chlubného vojína až po zesměšnění Pantalona v commedii dell'arte, od Goldoniho až po americkou grotesku.

Toto téma je ovšem jen typickou součástí kontextu daleko širšího: výsměchu všemu, co si myslí, že je něčím víc, než čím to skutečně je; všemu, co nedovede být ani takové, jaké to ve skutečnosti je, ani takové, jaké to předstírá být; vší pseudovážnosti a falešné majestátnosti, důležitosti, oficialitě a patetičnosti.

Karel Teige, když postavil proti dadaismu jako literárnímu a literátskému hnutí své „superdada“ jako označení všeho absurdního a bezděčně směšného, co nám předkládá život kolem nás, napsal: „ ... repertoár dada na zeměkouli je velmi obsáhlý a zejména hojně jsou jeho poklady v naší milené vlasti, ovládané Kocourkovem.

Všechn snobismus a puritanismus je dada. Vsesokolský slet je dada. Destinová, zpívající sokolíkům na vyšehradské skále, je dada. Architektura Riunione Adriatica v Praze je dada. Katedrála Vasila Blaženého v Moskvě je dada. Kostnice v Sedlci je dada. Anglická tradičnílost je dada. Památník Odboje je dada. Politika Viktora Dyka je dada. Dr. Karel Kramář je dada. Československý fašismus je dada. Peroutka literární kritik je dada. Vatikán je dada. Volná myšlenka je dada. Modernost ‚Tvrdošijných‘ je dada. Mrákotínský monolit je dada, atd. atd.

Slovo ‚dada‘ opisuje a označuje tu komickou nesmyslnost, bláhovost, nepatřičnost, nenáležitost, směšnost, která pochodí z nepřiměřenosti. Bezděčnou absurdnost toho, co chce býti seriózní, hlubokomyslné, majestátní, vznešené, patetické, nádherné, učené a bohorovné, a čemu, díky nějakým vnitřním poruchám mozkového atmosférického tlaku, díky neschůdnému myšlení, díky neosvícenosti, se to nedaří.“

G. Kozincev ve studii, v níž sleduje tradici postoje, který zaujímá ke světu Chaplin, píše: „To, co nevidí králové, válečníci, státníci, to vidí blázen. A nejenže to vidí, ale mluví o tom, co vidí. Je to jediný člověk, který smí mluvit pravdu. Má právo mluvit, protože říká pravdu v žertu. Má na sobě oblek blázna.

Lidová moudrost se v umění nikdy neprojevovala ctnostnými průpověďmi a načesanými ponaučeními. Vznikala vždycky v žertu. „Plebs“ měl v umění vyhrazen humor. A u všech národů se objevila komická postava, která byla u všech stejná a neobyčejně se sobě podobala i zevnějškem.

Punch, Karagez, Hanswurst, Kašpárek, Petruška...

Jeho zbraní byl smích. Smích ohýbal meče. Proměňoval zlato v prach, otvíral dveře žaláře. Žert proměňoval v nesmysl moc silných, bohatých, urozených. A ukázalo se, že nejhlupejší se nakonec stává nejchytřejším.“

*Jedním ze základních témat humoru je patos. A jedním ze základních principů humoru je depatetizace.*

Co je to patos?

Lidská aktivita je – v dobrém i špatném směru – dialektická: realizuje-li se v silných emocích, projevuje zároveň tendenci je zmírnit, kompenzovat, přemoci; jsou-li naopak její emoce slabé, pokouší se jim „pomocť“, vystupňovat je, byť násilně a zvenčí, zesílit a výrazně projevit. Silné emoce mají tedy dostředivou sílu, jsou intenzivní; slabé emoce jsou naopak odstředivé, extenzivní, mají tendenci samy sebe za každou cenu zvětšit.

Sebeomezující a sebebrzdící síla velké emoce směřuje přitom k vyrovnání a harmonizaci, vyrůstajíc z potřeby člověka být jaksí „sám sobě přiměřený“, autentický, prostě být sám sebou.

Sklon slabé emoce sebe samu – navenek – maximálně vystupňovat odráží naopak potřebu vyhovět konvenci, splnit normu, navodit zdání – i za cenu odcizení sobě samému; realizovat určitý automatismus, přejatý zvenčí, – i za cenu vlastní „nepřiměřenosti“ a ztráty sebe sama.

*Rozpor mezi „malým obsahem“ a „velkou formou“* (jejímž prostřednictvím se pokouší „malý obsah“ stát se „velkým“, aby vyhověl jakémusi automatismu „velikosti jako normy“) je podstatou patosu.

Odcizení, které takový patos vždycky vyjadřuje, a nepřiměřenost mezi vnějšími a vnitřními dimenzemi, kterou je tvořen, odjakživa provokují k výsměchu, k ozvláštňení.

Čím srdceryvnější je Chaplinův pláč nad smutnou zprávou, tím silnější je naše pochybnost o velikosti citu, který reprodukuje.

Čím divočejší je honička strážníka s Frigem, tím silnější je naše nedůvěra v její smysl.

Čím vybičovanější je vztek nájemníka, tím silnější je naše pochybnost o jeho oprávněnosti a přiměřenosti.

Čím honosnější je akt odhalování sochy Prosperity, tím vážnější je naše pochybnost o skutečné prosperitě státu.

Čím zautomatizovanější je tovární proces, tím silnější je naše nedůvěra v jeho lidský kontext.

Vypjatá forma těchto skutečností probouzí jednotný pocit nedůvěry k jejich obsahu a důvodné podezření, že mu není vůbec přiměřená.

Tyto skutečnosti se nám jeví jako *patetické*. A skutečně: když někdo srdceryvně pláče nad smutnou zprávou anebo okázale odhaluje pomník, dělá to zřejmě pro své okolí, „pro svět“. Naplňuje automatismus, který je *mimo něj*, a tím se *odlidšťuje*.

Chuť na gin-fizz je běžný pocit.

Mechanická reakce na křižovatce je přirozená a chápeme ji.

Tisíckrát jsme čekali, než nateče voda do kbelíku. Spánek je obyčejná biologická potřeba.

Všichni víme, že se občas musíme poškrábat za uchem.

Samozřejmost těchto projevů probouzí jednotný pocit důvěry v upřímnost jejich pohnutek a oprávněnou sympatii k jejich přiměřenosti těmto pohnutkám. Tyto skutečnosti se nám jeví jako *nepatetické*.

Když si někdo míchá gin-fizz anebo když spí, dělá to evidentně pro sebe. Naplňuje automatismus, který je *v něm* a tím se *lidsky uskutečňuje*. (V jiné souvislosti může ovšem člověk zase míchat gin-fizz anebo spát „pro svět“ a srdceryvně plakat nebo odhalovat pomník „pro sebe“.)

Lze tedy říci, že v gagu obvykle *automatismus, který je ozvláštňován, je (v daném kontextu, relativně) odlidšťující, zatímco automatismus, který ozvláštňuje, je (v daném kontextu, relativně) zlidšťující*.

Tím je zodpovězena naše otázka po „obsahové“ odlišnosti dvou zúčastněných automatismů.

*Něco patetického gag ozvláštňuje něčím nepatetickým.*

Opera je patetická. Nataša, která to, co se na jevišti dělo, pojmenovala nepatetickými pojmy, operu depatetizovala.

I gag *depatetizuje*.

Modifikuje tím osobitě vlastnost příznačnou i pro jiné případy ozvláštňení.

Absurdní je to, co by mělo mít z hlediska člověka nějaký smysl a co ho z jeho hlediska nemá. Předpokladem absurdity je tedy vždycky nějaké *kritérium smysluplnosti*. Toto kritérium však může být nejrůznější: jednou jím je požadavek filozofického smyslu „skutečnosti-vůbec“ vzhledem k „člověku-vůbec“ (respektive požadavek smyslu lidské

existence, uzavřené smrtí, ve skutečnosti světa, do níž je vržena); podruhé jím je pouhý pocit jakési obvyklé uspořádanosti a přiměřenosti okolních jevů, který konkrétní subjekt v konkrétní situaci buď má, nebo nemá; potřetí spočívá v souboru určitých nároků, který klade člověk jako společenský subjekt na své postavení ve společnosti a na svůj vztah k tomuto postavení. Nejčastěji to jsou ovšem různé typy vědomého i bezděčného prolnutí (a vzájemné substituce) všech těchto měřítek.

Než jsme byli postaveni před úkol jaksi „obsahově“ klasifikovat různé automatismy setkávající se v gagu, nemusel nás celý tento problém zajímat a vystačili jsme s obecným zjištěním, že mírou absurdity (respektive smysluplnosti) je člověk. Jakmile jsme však provedli tuto klasifikaci, uplatnili jsme už nutně určité konkrétní pojetí „smysluplnosti“. Které však?

Gag v nás probouzí zážitek absurdity, podobný, jaký měla Nataša v opeře a jaký v nás tak často – v nejrůznější míře, podobě a za nejrůznějších okolností – probouzí skutečnost kolem nás. Tento zážitek nelze nikdy beze zbytku modelovat, protože nikdy nelze beze zbytku modelovat nekonečně bohatý svět lidské subjektivity a všech prvků, které způsobují její stavy. Nelze ho tudíž plně modelovat ani tehdy, je-li vyvolán gagem. Přesto ho lze však v tomto konkrétním případě modelovat lépe, než kdyby měl být modelován „vůbec“. Z prostého důvodu: nevzniká nepřipraveným setkáním subjektu se skutečností, jak se mu nabízí, aniž tím sama sleduje nějaký cíl, ale je vyvoláván vědomě a cílevědomě, na pozadí jistých zkušeností o mechanismu jeho nejpravděpodobnějšího vyvolání. Tento mechanismus spočívá v záměrném znesmyslnění (při zachování specifické logiky gagu) takové skutečnosti, která je – z hlediska člověka jako společenského subjektu – „objektivně“ absurdní, protože neodpovídá právě těm nárokům, které tvoří kritérium smysluplnosti na rovině společenské zkušenosti člověka, a které jsou na této rovině relativně objektivizovatelné.

A skutečně: díváme-li se na skutečnost v perspektivě člověka jako subjektu společenského dění, pak můžeme docela dobře – samozřejmě vždycky jen v určitém konkrétním kontextu – rozlišovat automatismy relativně humanizující, tj. takové, které vracejí člověka jemu samému a umožňují mu (lidský) život, a automatismy relativně dehumanizující, které člověka sobě samému odcizují, terorizují ho, zotročují, odvracejí ho od jeho přirozenosti, zbavují ho jeho autenticity a přiměřenosti. Rozlišení, které jsme provedli při srovnání ozvláštňujícího a ozvláštňěného automatismu v gagu, vycházelo – jak patrně – z tohoto kritéria.

Je-li míra „společenské smysluplnosti“, respektive „společenské absurdity“, takto objektivizovatelná, neznamená to ještě, že by byla proto vždycky na první pohled zřejmá: nejobludnější automatismy navazují totiž často bezprostředně na ty nejvíc polidšťující: úděsný automatismus Chaplinovy Moderní doby velice těsně souvisí s automatismem moderní průmyslové civilizace, bez níž si dnes člověk nemůže představit skutečně lidské dimenze života; automatismus, který rodí atomové bomby, souvisí velmi těsně s automatismem, který vystřeluje člověka do vesmíru; automatismus koncentračních táborů navazuje velmi těsně na automatismus organizace moderního státu a administrativy; automatismus lidské transcendence v náboženské víře úzce a logicky souvisí s automatismem upalování lidí, kteří rozšiřují obzor lidského poznání; atd. atd. Všechno za této situace záleží tudíž na schopnosti člověka poznat, kdy automatismus přestává sloužit jemu a kdy začíná on sloužit automatismu. Tato schopnost ovšem zase předpokládá jistou základní (filozofickou) koncepci člověka jako „možnosti člověka“ a jeho úlohy ve světě.

Pro gag je tedy charakteristické, že absurditu jako zážitek subjektu vyvolává odkrýváním jisté „objektivní“ „společenské“ absurdity (tj. absurdity objektivní z hlediska

objektivizovatelných zkušeností člověka jako společenského subjektu) na pozadí více nebo méně uvědomělého a více nebo méně se vyjevujícího kritéria lidské smysluplnosti ve filozofickém slova smyslu.

Centrální úloha prvku společenského zde přitom nevzniká náhodou: bylo už mnohokrát poukázáno na úzkou souvislost mezi humorem a lidskou sociabilitou: jako lidský projev vychází humor vždycky z určitých sociálních stránek lidské zkušenosti a na ně nakonec vždycky apeluje – i když často v tak uvolněné a zprostředkované podobě, že to zdaleka není na první pohled patrné. Zdá se, že ostrost, náhlost a šokující pronikavost, kterou se vyznačuje humor (například ve srovnání s reflexí), přímo vyžaduje tu vysokou míru objektivizovatelnosti, kterou lze nalézt v oblasti zkušenosti sociální – tj. mezilidské – tj. více lidem společné.

Lze tedy shrnout: *gag probouzí zážitek absurdity tím, že ozvláštňuje (jako absurdní vyjevuje) takovou skutečnost, v níž je člověk nějakým způsobem společensky („objektivně“) odcizen sobě samému, aniž by si to přitom plně uvědomoval.*

(Proto také – mimo jiné – objektem gagu – a vůbec humoru – nebývá takový člověk, který si je plně vědom sebe samého a své situace – který je tedy autentický – ať už díky své schopnosti reflektovat sebe sama – například státník se smyslem pro komičnost svého postavení –, anebo díky zjevnosti této situace – například mrzák.)

Člověk se pochopitelně neustále vyvíjí; skutečnosti, kterou kolem sebe má a kterou vytváří, dává neustále nový smysl; vytváří nové kontexty, nové automatismy – vždyť na nich a jimi se vlastně jeho vývoj realizuje. Je přirozené, že právě proto skutečnost zároveň nepřetržitě pro něho ztrácí smysl, který měla, vytvořené automatismy „jedou naprázdno“, ztracený smysl nahrazují jeho zdáním, stále hlouběji se samy v sobě automatizují, stávají se samoúčelnými, konzervují přežití formy, ztročují jimi člověka, klamou ho a automatizují, stávají se z jeho hlediska absurdní.

Ozvláštňováním všech těchto „mrtvých“ automatismů, cílevědomým znesmyslňováním všeho zdánlivě smysluplného, identifikací své vlastní – automatismy vyvolané – nepřiměřenosti, – tím vším se brání člověk svému odcizení, dobývá si vždy znovu vlastní autenticitu, vrací se k sobě samému, ke své přirozenosti a podstatě.

Složitost naší doby, determinované rychlostí jejího technického vývoje, vršením objevů tak převratných, že se s nimi člověk nestačí vyrovnat, vytvářením úplně nového životního rytmu, ostrými srážkami sil, které po staletí žily izolovány, nebývalou atomizací poznání a destrukcí všech integrálních duchovních struktur minulosti, zrychleným prohlubováním a zastíráním společenských rozporů a zároveň prvními pokusy o racionální organizaci dějin, – složitost této doby zrychleně vytváří a navrhuje zřejmě i nebývalé množství přežívajících automatismů, jimiž doba prostupuje člověka i společnost.

Snad proto právě v této době – z jakési přirozené potřeby člověka bránit se a čelit všem těmto tlakům – rozvinulo se v nebývalé míře to, co dřívější společenské vědomí neznalo: pocitová konvence absurda, absurdní umění, absurdní humor.

A není asi náhoda, že umělecká disciplína, kterou tato doba přímo zrodila – film –, vytvořila hned v první fázi svého vývoje celou zajímavou éru, která zakotvila ve svém jazyku kus této moderní schopnosti odkrývat absurditu věcí a která dala tomuto jazyku onen stupeň sdělnosti, jenž je podmínkou „nejmasovějšího umění“.

Smysl pro absurditu, schopnost ozvláštňování, absurdní humor – to jsou pravděpodobně cesty, jimiž dosahuje současný člověk *katarze*, to je možná jediný způsob jeho „očištění“, který je adekvátní světu, v němž žije.

Tomu, kdo na úrovni této nesentimentální „katarze kybernetického věku“ dovede vidět svět i sebe sama, nehrozí asi nebezpečí, že ztratí hranice vlastní přiměřenosti; tam



naopak, kde se jakási permanentní zkosnatělost tomuto vidění brání, bude asi stále víc strašit nabubřelá prázdnota, dutý patos, to, čemu Teige říkal superdada.

1963