

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV ESTETIKY A DĚJIN UMĚNÍ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

PSYCHICKÁ DISTANCE A SMÍCH NA DIVADLE

Vedoucí práce: Mgr. Martin Kaplický, Ph.D.

Autor práce: Martina Vašáková

Studijní obor: Estetika

Ročník: 3.

2014

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci na téma *Psychická distance a smích na divadle* jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce *Psychická distance a smích na divadle*, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG podporované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponenta práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem odhalování plagiátů.

České Budějovice 8. května, 2014

Martina Vašáková

Poděkování

Mé upřímné poděkování patří Mgr. Martinu Kaplickému, Ph.D. za odborné vedení mé práce, cenné rady a také za mimořádnou ochotu, čas a trpělivost při vedení této práce.

Anotace

Psychická distance a smích na divadle

Tato bakalářská práce se zabývá prozkoumáním role smíchu a komičnosti v rámci divadelního umění. Východiskem je představení koncepce „psychické distance“ Edwarda Bullougha jako faktoru, kterým je vymezen estetický postoj. Smích je zde popisován jako typ reakce, která směřuje k pod-distancování či pře-distancování, a tedy ke ztrátě estetického postoje. Současně však celá důležitá sekce divadelního umění – komedie - s rolí smíchu intenzivně pracuje. Bakalářská práce se pokusí naznačit hlavní rysy smíchu a jeho transformaci v rámci estetického postoje.

Annotation

Psychical Distance and Laughter at the Theatre

The present BA thesis is focused on the exploration of the role of laughter and comicality within Dramatic Arts. The starting point is explanation of the concept of Edward Bullough's „psychical distance“ as a factor, which defines aesthetic attitude. The laughter is described there as the type of reaction, that tend to under-distancing or to over-distancing and so to a disruption of aesthetic attitude. At the same time, however, whole significant section of Dramatic Art – comedy – works intensively with the role of laughter . BA thesis attempts to indicate main features of laughter and its transformation within the aesthetic attitude.

Obsah

Úvod.....	7
1. DISTANCE	9
1.1 Po stopách teorie estetického postoje a distance.....	9
1.2 Bulloughova „psychická distance“	14
1.2.1 Seznámení se s distancí.....	14
1.2.2 Distance, fiktivnost a realita: Optikou Bullougha a Ingardena.....	17
1.2.3 Distanční limit.....	21
1.2.4 Ztráta distance.....	23
2. SMÍCH	29
2.1 Distance jako estetický princip: Smích – libost hédonistická nebo estetická?	29
2.2 Bergsonův <i>Smích</i> v komparaci s Bulloughovou „psychickou distancí“	30
2.2.1 Kde hledat zdroje komična	31
2.2.2 Bergson, Bullough: Je komedie plnohodnotným uměním?.....	34
2.2.3 Smích jako trest a náprava	39
2.2.4 Smích mezi životem a uměním.....	43
Závěr	47
Seznam použité literatury.....	49

Úvod

V roce 1912 vychází v *The British Journal of Psychology* článek Edwarda Bullougha s názvem „*Psychical Distance*“ *As a Factor In Art and an Aesthetic Principle* („*Psychická distance*“ jako faktor v umění a estetický princip). Pojmem „psychická distance“ Bullough ovlivnil bádání moderních teoretiků, jejichž pozornost obrátil k určité verzi koncepcí estetického postoje a estetické distance. Tak se sám Bullough stal důležitým impulzem ve vzniku moderních estetických teorií. Psychickou distancí pojímá jako rozlišující rys estetického vědomí, který nám umožňuje vytvářet i nazírat na předměty specifickým způsobem. Filozofický dopad eseje na akademickou obec je samozřejmě důvodem, proč se mnoho teoretiků, ale také studentů teorie umění či estetiky, pouští do zkoumání Bulloughova díla v širším rámci. Role distance je zkoumána v běžném životě i v jednotlivých druzích umění. Stejně tak se i já chci pokusit probádat, kam až nás mohou úvahy nad Bulloughovými slovy zavést. Pro mou bakalářskou práci jsem si vybrala oblast snad dosud nepokrytou – oblast komedie, které Bullough také věnuje část svých úvah. Jaký je vztah distance ke smíchu a komedii? Může člověk udržet při sledování komedie psychickou distancí? Není smích vzdálený estetickým emocím? Na tyto otázky se pokusím v mé bakalářské práci odpovědět.

V první části práce se zaměřím na představení teorie distance. Jelikož pojem psychické (i estetické) distance souvisí s formováním koncepcí estetického postoje, pokusím se vysvětlit oba tyto fenomény současně. Budu hledat zárodky teorie estetického postoje v pojmech nezainteresovanosti, účelné bezúčelnosti či věci o sobě. Po nastínění významu estetického postoje se pokusím vysvětlit koncept psychické distance a vyložit pojmy antinomie a variability distance. Pro názornost využiji i příkladů z divadelní oblasti. Jak funguje psychická distance při divadelní tragédii je dobře osvětleno již samotným Bulloughem v jeho spisu. Jak je to ale s komedií? Pokud platí obecně uznávané tvrzení, že je komedie uměním, a Bulloughova koncepce psychické distance je oprávněnou teorií, musí se na komedii tato estetická teorie vztahovat.

Prozkoumání vztahu distance a komedie (spolu se smíchem) bude druhou částí mé práce. Nejnosnějším materiálem pro toto zkoumání bude komparace Bulloughovy koncepce s esejí Henriho Bergsona *Smích*, kde Bergson pátrá po zdroji a smyslu

smíchu. Relevanci tohoto díla opravňuje i to, že vzbudilo hned po svém zveřejnění značnou pozornost významných světových myslitelů (reaguje na něj James Sully, Sigmund Freud, Louise Mathewson, Louis Cazamian a další.). Ukážu, kde dle Bergsona leží principy směšnosti a komičnosti. Odpovím na otázku, zda je pro Bergsona i Bullougha komedie uměním ve své celistvosti, nebo zda lze za umělecké považovat jen určité žánry komedie. Závěr mé práce bude sloužit představení Bergsonovy teorie smíchu jako nápravy, která odkazuje na zvláštní oscilaci smíchu mezi životem a uměním.

Tato práce si klade za cíl zjistit, zda je smích estetickým fenoménem a zda lze aplikovat Bulloughovu teorii psychické distance i na smích a divadelní komedii.

1. DISTANCE

Distance je termín, který používáme pro označení vzdálenosti. Označuje odlehlost bodu A od bodu B, přičemž těmito body může být víceméně cokoliv. Ani oblasti umění se distance nevyhýbá. V souvislosti s uměním rozlišuje Bullough na začátku svého textu tři formy distance.¹ Jednak je tu skutečná prostorová distance, tj. vzdálenost uměleckého díla od diváka. Visí-li obraz na stěně v galerii, můžeme ho pozorovat v těsné blízkosti, kdy se náš nos bude téměř dotýkat plátna, v drobném odstupu nebo z druhé strany místnosti. Dále Bullough uvádí reprezentovanou prostorovou distanci, tj. vzdálenost znázorněná v díle samém (například perspektiva v malířství). A do třetice jmenuje temporální distanci, tj. vzdálenost od pozorovatele z hlediska časového. Ta je důležitá při hodnocení díla v jednotlivých epochách. Dílo, které je pokrokové, může „dozrát“ až v epoše následující, a tak se jeho dobové hodnocení liší od následujícího, nebo naopak v případě „klasik“ dílo nezná překážek dobových ani kulturních. Tyto formy distance ale nejsou hlavním bodem Bulloghova zájmu. Tím je distance psychická, estetický fenomén, který doprovází naše vnímání (nejen) uměleckých děl (estetických objektů) a který v estetické oblasti ovlivňuje tři dříve jmenované formy distance.

Proč je tento pojem důležitý? Kde se vzal a s čím souvisí? Co musíme znát, abychom mu dobře rozuměli? A jak funguje na divadle? Tyto otázky se pokusím osvětlit na následujících stránkách.

1.1 Po stopách teorie estetického postoje a distance

Distance v umění nevyvěrala sama o sobě, ale úzce souvisí s formováním koncepce estetického postoje. *„Estetická distance je variantou více psychologicky orientovaného konceptu ‚estetického postoje‘, mnohými estetiky pokládaného za nutnou a postačující podmínku každého estetického prožitku, zejména však prožitku uměleckých děl.“*² Pro zodpovězení otázky, zda funguje distance v divadelní komedii, bude třeba najít podstatu

¹ BULLOUGH, Edward: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 10.

² ZUSKA, Vlastimil: *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: TRITON, 2001, s. 51.

fenoménu distance i estetického postoje. Z hlediska důkladnosti bude výhodnější, pojednáme-li nejprve o obou těchto fenoménech současně.

Estetiku jako samostatnou disciplínu pojmenoval Alexander Gottlieb Baumgarten až v roce 1750, kdy pojem poprvé definoval ve své díle *Aesthetica* (s tímto pojmem ale už Baumgarten pracuje v díle *Reflections on Poetry* z roku 1735). Vycházel především z pojmu „aisthésis“, znamenajícího smyslové vnímání (nebo „aisthetikós“ = „týkající se smyslového vnímání“), neboť estetiku pojímal jako vědu o sensitivním poznání. Myšlenky relevantní pro estetiku se ale objevovaly ještě před Baumgartenem. Již ve staré řecké filozofii se vyskytovaly v souvislosti s krásou, uměním, mimesis a příbuznými pojmy. S nástupem novověku už ale krása jako pojem zastřešující stále se rozrůstající pole estetiky přestává stačit. V estetických úvahách 18. století nabývá na významu také pojem vznešeno, ale i ten se ukazuje jako příliš úzký. S příchodem 19. století a novým náhledem na imaginaci, kreativitu a recepci a se vznikem psychoanalýzy, se pole estetiky (a vznikající teorie) ještě více rozšiřují. V důsledku toho se začíná oblast estetická jevit jako oblast, která zastřešuje více typů hodnot a krása je pouze jednou z nich. Pro následující století se stanou určujícími teoriemi estetiky takové teorie, které souvisí s estetickou zkušeností (obrat ke zkušenosti ale vidíme už u Davida Huma v 18. století) a estetickým postojem. Z nich se také odvíjejí i teorie pro nás ústřední – zabývající se psychickou distancí.

Pro pevnější uchopení problému psychické distance bude zajímavé podívat se na zkoumání fenoménu příbuzného - estetického postoje. David E. W. Fenner ve svém díle *Aesthetic Attitude*³ představuje tento pojem v širších souvislostech. Jeho zárodky hledá například již v britském empirismu osmnáctého století u filozofů jako je Lord Shaftesbury, Francis Hutcheson, Joseph Addison, Archibald Alison nebo David Hume. Všichni tito teoretici podle Fennera pracují s určitým stupněm pojmu „nezainteresovanost“. Přinejmenším pro pochopení britských empiriků bude Fennerovi sloužit pracovní definice nezainteresovanosti jako „sledování objektu pro něj samotný, bez ohledu na praktický účel, který může objekt přinést.“⁴ Například David Hume dle Fennera již pracuje se zárodkem požadavku „nezainteresovanosti“, když stanovuje

³ FENNER, E. W. David: *Aesthetic Attitude*. New Jersey: Humanities Press International, 1996.

⁴ *Tamtéž*, s. 29.

vlastnosti ideálního kritika, mezi nimiž se objevuje i požadavek mít při sledování umění „mysl bez předsudků“ (nesledujeme dílo dle svých dobových, kulturních či národních zvyklostí ani dle osobních preferencí, čili jsme osvobozeni i od praktických účelů). Fenner upozorňuje, že výše zmínění autoři rovněž vycházejí z předpokladu, že krása vzrůstá ze vztahu subjektu a objektu a není tudíž reálnou vlastností věcí, nýbrž to je spíše schopnost nebo síla objektu vyvolat u subjektu určitou reakci. Tento způsob uvažování již odkazuje na specifický typ „vztahování“ se k objektu estetického zájmu, přičemž z tohoto zvláštního typu postoje vyrůstá teorie postoje estetického.

Na přelomu 18. a 19. století v Německu jsou zárodky estetického postoje ještě zřetelnější. Immanuel Kant vydává svou *Kritiku soudnosti* (ale také *Kritiku čistého rozumu* a *Kritiku praktického rozumu*) reagující na Humeovo hledání oprávněnosti estetického soudu. Kant nehledá žádné vlastnosti ideálního kritika, i když si stejně jako Hume uvědomuje, že existuje oblast souzení, kdy soudíme, aniž bychom měli nějaké obecné pravidlo (nemůžeme tento standart najít, stále se proměňuje). Objektivita estetického soudu je pro Kanta zajištěna tím, že každá lidská bytost má stejné kognitivní struktury pro porozumění světu a za druhé tím, že estetický soud je záležitostí nikoli pouze citu, ale také rozvažování a imaginace.⁵ Pocit krásy je pak libá souhra našich duševních mohutností (rozvažování a imaginace) v reakci na formální strukturu objektu. Tady se už dostáváme k formování estetického postoje, neboť pro Kanta je krása způsobena naladěním subjektu, tedy tím, jak se stavíme ke světu. Obvykle svět uchopujeme a poznáváme skrze pojmy a kategorizaci. Při soudu vkusu, a tudíž při vnímání v estetickém postoji, není výsledkem našeho vnímání předmětu zařazení pod pojem, ale ona hra mohutností, která může způsobit prožitek s pocity libosti či nelibosti. S tímto popisem soudu vkusu souvisí čtyři momenty estetického soudu, kterými jsou nezainteresované zalíbení, bezpojmovost, účelnost bez vnějšího účelu a specifický typ nutnosti. Kantovy detailně propracované úvahy jsou zajímavým tématem mnohé studie. Pro naši práci se spokojme jen s tímto krátkým načrtnutím, které ukazuje Immanuela Kanta a jeho úvahy o hře duševních mohutností, nezainteresovanosti, bezpojmovosti a formální účelnosti jako průkopníka teorie estetického postoje a následně distance.

⁵Tamtéž, s. 43.

Pro úplnost ještě dodám, že jako dalšího předchůdce teorie estetického postoje Fenner uvádí také Arthura Schopenhauera. I on používá pojem nezainteresovanosti v souvislosti s kontemplací věci o sobě, kterou neoceňujeme z praktických účelů. Nezainteresovanost u Schopenhauera využíváme při uchopování umění, které je založeno na abstraktním myšlení a je tudíž prostředkem, jak se zbavit Vůle, jež je hlavním pojmem Schopenhauerovy „pesimistické“ filozofie.

Co to tedy je onen specifický typ našeho vztahování ke světu, který nazýváme „estetický postoj“? Fenner ve svém díle uvádí následující definici: „*Estetický postoj znamená, tradičně, postoj, stav mysli, nebo stav vnímání, který je ovlivňován vědomě a úmyslně vnímatelem (divákem, subjektem, pozorovatelem, posluchačem atd.), který slouží k (1) podání estetické zkušenosti vnímajícímu divákovi (ve spojitosti s estetickým objektem nebo událostí – zde „estetický objekt“ zahrnuje i estetické události) a k (2) přeměně divákem vnímaného objektu z objektu běžného světa do objektu estetického*“⁶. Pro Fennera je tedy estetický postoj určitým druhem naladění subjektu. Od tohoto stanoviska není daleko tvrzení strukturalistické školy, která svými úvahami na počátku 20. století zdatně přispěla k pevnému zahníždění pojmu estetického postoje do filozofie umění a estetiky. Český pražský strukturalista Jan Mukařovský staví jako hlavní ohnisko estetiky pojem „funkce“. Funkci pojímá jako „*způsob sebeuplatnění subjektu vůči vnějšímu světu*“⁷, funkce tudíž není vlastností věcí. Hovoří přitom o několika druzích postojů a funkcí. „*Člověk zaujímá ke skutečnosti, k světu, který jej obklopuje, různé postoje. Jinak staví se ke skutečnosti např., když prakticky jedná, jinak, když ji teoreticky, vědecky poznává, jinak když ji pojímá nábožensky.*“⁸ Mukařovský rozlišuje postoj praktický, teoretický, magicko-náboženský a estetický. Tyto postoje vstupují do vzájemných hierarchických vztahů, mohou se vzájemně vylučovat i slučovat, čímž mohou vznikat nové typy postojů. Žádný typ funkce není nadřazen ostatním. Všechny mají ve světě své nezastupitelné místo. „*Přesto však estetický postoj a estetická funkce stojí v jistém smyslu osaměle, proti všem ostatním. Žádný z ostatních postojů a žádná z ostatních funkcí nesoustřeďuje se na znaku, nýbrž všechny obracejí*

⁶ FENNER, E. W. *David: Aesthetic Attitude*. New Jersey: Humanities Press International, 1996, s. 3.

⁷ MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Místo estetické funkce mezi ostatními*. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 177.

⁸ MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Význam estetiky*. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 63- 64.

především pozornost k tomu, co znak označuje, k čemu ukazuje.“⁹ Estetická funkce má znakovou povahu. Abychom jí porozuměli, je třeba aktivní činnosti. Na rozdíl od ostatních funkcí se estetická funkce rychle neautomatizuje, uvádí nás do „postavení cizince.“¹⁰ Estetický postoj je zdrojem estetické funkce, abychom mohli funkci vnímat, musíme se k objektu specificky vztahovat, což zahrnuje mimo jiné oprostít se od našeho přirozeného praktického vztahování se ke světu.

Vlastimil Zuska ve své knize *Estetika, Úvod do současnosti tradiční disciplíny*¹¹ pozoruje, že zaujetí estetického postoje souvisí i s dalšími procesy. Všimá si například, že při konstituování estetického objektu ve specifickém (estetickém nezainteresovaném) postoji, není možné vyvolání estetického prožitku (a případné dosažení libosti) bez zapojení sebereflexe. Tento nástup sebereflexe je pro naše zkoumání velmi důležitý, protože se zde velmi blízce dotýkáme problematiky psychické distance. Proces sebereflexe Zuska popisuje následovně: „*Při vztahování se k estetickému objektu, respektive při nástupu recepce estetického objektu, dochází k právě zmíněnému rozštěpu na vědomí reflektující a reflektované, kdy předmětem reflektujícího vědomí je vztah reflektovaného vědomí k jeho předmětu – nosiči estetického objektu. Pro estetickou recepci je tedy zcela zásadní faktor sebereflexe vnímatele a „zvnitřnění“ estetického objektu, jeho vtažení do reflektované prožitkové sféry subjektivity.*“¹² Tento faktor znamená, že nám pozorování estetických objektů pomáhá při poznávání společnosti, světa, ale i při sebepoznání.

Problémem estetického postoje je, že estetické definice umění bývají často kruhové – estetický postoj bývá definován skrze vztah k estetické zkušenosti, estetické funkci apod. Největšími kritiky estetického postoje jsou někteří představitelé analytické filozofie, zejména pak George Dickie. Ten v eseji *Mýtus o estetickém postoji*¹³ zpochybňuje pojem nezainteresovanosti, distance i specifického postoje k umění. Říká,

⁹ *Tamtéž*, s. 67.

¹⁰ *Tamtéž*, s. 68.

¹¹ ZUSKA, Vlastimil: *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: TRITON, 2001.

¹² ZUSKA, Vlastimil: *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: TRITON, 2001, s. 42.

¹³ DICKIE, George: *The Myth of the Aesthetic Attitude*. In: *American Philosophical Quarterly*, Vol. 1, No. 1., 1964.

že on sám se nikdy k uměleckým dílům nevztahoval jinak než k ostatnímu světu. Dochází k závěru, že estetický postoj není nic jiného než rozdíl mezi pozorností a nepozorností. Dickieho argumenty jsou dnes často zpochybňovány a jeho odmítnutí estetického postoje je označováno za příliš radikální a povrchní. Už jen sám nástup sebereflexe totiž ukazuje, že jde o změnu vztahování se k objektu, což přispívá k oprávněnosti pojmů, jako je estetický postoj, prožitek, nezainteresovanost nebo distance.

1.2 Bulloughova „psychická distance“

Stručně jsme nastínili historické souvislosti pojmu estetického postoje a zachytili jsme některé z jeho možných definicí. Nyní již můžeme přistoupit ke koncepci estetické distance, kterou je možné opřít o Bulloughovo pojetí distance psychické. V následující části se pokusím osvětlit pojem psychické distance a její mechanismus. Zastavím se u klíčových pasáží Bulloughova eseje, které okomentuji, a pokusím se je přenést do oblasti dramatického umění, abychom získali základnu pro pevnější uchopení vztahu distance a divadelní komedie.

1.2.1 Seznámení se s distancí

Mlha na moři. Přes všechny nepříjemnosti, které nám může způsobit, uchvacuje nás svou vznešeností a hloubkou. To, že jsme schopni vnímat i její krásu nezávisle na našem existenčním nebezpečí, ukazuje na přítomnost zásadního estetického fenoménu – psychické distance. „*Je to rozdíl v náhledu, za nějž vdčíme – můžeme-li použít takovou metaforu – nástupu distance. Zdá se, že tato distance leží mezi naším vlastním já a jeho afekty, kdy je tento druhý termín použit v jeho nejširším významu jako cokoliv, co působí na naši bytost – tělesně či duševně, jako např. počitek, vjem, emocionální stav či myšlenka.*“¹⁴ Bullough říká, že při ideální míře distance na okamžik zapomeneme na naše praktické potřeby a cíle. Stejně jako u Mukařovského tu tak vidíme vymanění se z postoje praktického a nastupující dominantní postavení estetické funkce. To, že se

¹⁴ BULLOUGH, Edward: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 11.

oddělíme od praktické stránky věcí, popisuje Bullough jako negativní inhibiční aspekt mechanismu psychické distance. Aspekt pozitivní je na novém základě vznikající zkušenost, která je možná právě díky odpoutání se od osobních potřeb a cílů.

Stejně jako u teorie estetického postoje i u psychické distance vidíme, že tento stav je něčím specifický – není zautomatizovaný, není běžný, ukazuje novou stránku věcí a nástup tohoto stavu nemůžeme (vždy) ovlivnit. Slovo *vždy* je tu v závorce, protože při zkoumání nástupu psychické distance musíme vzít v úvahu také roli očekávání estetického prožitku. Nástup psychické distance nemůžeme ovlivnit, nepříjde vždy, kdy bychom si to přáli, a naopak může přijít tehdy, kdy po ni netoužíme, např. když spěcháme do práce a procházíme kolem zahrady, kolem které chodíme každý den, ale náhle nás upoutá barva rozkvetlé květiny a na chvíli zůstaneme v úžasu. Estetický prožitek s psychickou distancí související, ale nemusí být nahodilou skutečností. Roman Ingarden mluví o očekávání estetického prožitku – chodíme do divadla či na koncert v určitou hodinu. „*A proto ještě než začneme něco esteticky prožívat (pokud vůbec k estetickému prožitku dojde), tento prožitek očekáváme.*“¹⁵ Estetický prožitek, který očekáváme, může být ale dle Ingardena zbaven své originální síly a svěžesti. Estetický prožitek, který nás překvapí, může být o to intenzivnější. Na druhou stranu ale například při návštěvě divadla, kde estetický prožitek očekáváme, snáze vykonáme postojovou změnu potřebnou k dosažení estetického prožitku. Při nástupu tohoto očekávaného prožitku sice může dojít k snížení jeho intenzity, ale díky námi předem vykonané postojové změně je pravděpodobnější, že se dostaví alespoň nějaký estetický prožitek. Snad se tu tedy hodí notoricky známé mravní ponaučení: Lepší vrabec v hrsti, než holub na střeše. V případě, že bychom se těšili jen z takových estetických prožitků, které nás překvapí (a snad tedy budou o to intenzivnější), mohli bychom snadno přijít zkrátka. Zuska přirovnává navození očekávaného estetického prožitku k úspěchu houbaře. „*Toto pravidlo platí na obecnějších úrovních zaměření pozornosti a anticipace a přesahuje oblast estetického: houbaři stačí malá skvrnka z trávy a listí vykukující z hlavičky hříbu, aby houbu objevil; naopak lesník, ohledávající škody vzniklé okusem stromků vysokou zvěří takový signál snadno přehlédne.*“¹⁶ Dosažení estetického

¹⁵ INGARDEN, Roman: *O poznávání literárního díla*, § 24. Estetický prožitek a estetický předmět. Praha: Československý spisovatel, 1964, s. 145 - 146, pozn. 15.

¹⁶ ZUSKA, Vlastimil: *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: TRITON, 2001, s. 65.

prožitku, byť možná méně intenzivního, je tudíž pravděpodobnější tehdy, když očekáváme, že vykonat změnu našeho postoje z praktického na estetický je v tu danou chvíli nanejvýš žádoucí.

Bullough rovněž upozorňuje na to, že v distanci se spojují také na první pohled protikladné termíny, které často aplikujeme na umění. Umění střídavě popisujeme jako „realistické“ a „idealistické“, někdy zase jako „individualistické“ a jiné jako „typické“. Bullough ukazuje, že v koncepci psychické distance dochází k syntéze takových termínů, jako je „objektivita“ a „subjektivita“, „idealistické“ a „realistické“, „senzuační“ a „spirituální“ či „individualistické“ a „typické“. Rozdílem těchto pojmů se tak v Bulloughově pojetí stává různá distanční míra na straně onoho umění či recipienta, nikoli odlišná technika tvorby či umělecký postup. Pro objasnění této syntézy si Bullough pomáhá principem variability distance, který ukazuje na různý distanční limit u jednotlivých osob, ale také u různých druhů umění a uměleckých žánrů. Roli tu hraje také důležitý požadavek antinomie distance, ve které má dojít k vyvážení zkušeností recipienta s charakterem uměleckého díla. Je žádoucí „nejvyšší možné snížení distance bez její ztráty“¹⁷, přičemž tento požadavek antinomie distance se u jednotlivých umění proměňuje (například u umění naturalistického máme blíže ke ztrátě distance než u idealistického umění, kde se uplatňuje naopak větší míra distance¹⁸).

Detailněji se na chvíli zaměříme na zvláštní syntézu vztahu objektivitě a subjektivitě distance, kterou Bullough vysvětluje slovy: „*Distance neimplikuje neosobní, čistě intelektuálně zaujatý vztah (...). Naopak popisuje vztah osobní, často vysoce emocionálně zabarvený, ale vztah zvláštního charakteru. Jeho zvláštnost spočívá v tom, že osobní charakter vztahu byl tak říkajíc odfiltrován. Byl očištěn od praktické, konkrétní povahy svého působení, aniž by tím však ztratil svou původní konstituci.*“¹⁹

Ve vztahu subjektivního a objektivního tu tak musí opět dojít ke specifické poloze

¹⁷ BULLOUGH, Edward: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 14.

¹⁸ To dle Bullougha mimo jiné ukazuje na anti-realistickou povahu umění. Ačkoliv představa umění jako nápodoby přírody přetrvává v myslích některých lidí dodnes, umění má anti-realistický charakter, protože je oproti přírodě vždy distancované, i když v jednotlivých uměleckých druzích a žánrech se liší míra této distance.

¹⁹ *Tamtéž*, s. 12.

distancování. Tento vztah vidíme dobře v tvorbě umělce, který chce předat svou zkušenost, ale distancuje ji, aby měla obecnou platnost, čímž přestává být čistě osobní zkušeností. Ještě lépe se tento vztah ukazuje u příkladů divadelních, které Bullough v klíčových pasážích své práce hojně využívá. Stejně tak je tomu i při osvětlování objektivně-subjektivního pólu distance, který podle Bullougha můžeme zřetelně demonstrovat na našem vztahu k postavám dramatu: „*působí na nás jako osoby a události normální zkušenosti, až na to, že té stránce jejich působení, která by nás normálně zasáhla přímo osobně, není dovoleno se uplatnit.*“²⁰ Ač postavy dramatu působí reálně, běžný divák si je vědom, že reálné (ve smyslu naší každodenní existence) nejsou, a proto je jeho vztah k postavám oproštěn od praktického jednání. V této souvislosti pro nás vyvstává velice zajímavá teoretická otázka. Jak tato antinomie distance ovlivňuje náš prožitek a naši estetickou recepci? Jak vypadá naše změna vztahování ke hře? Jdeme do divadla připraveni, že se setkáme s fikcí, a tak předem přednastavujeme náš vztah k postavám, nebo psychickou distanci nastavujeme až během hry samotné? Hraje vědomí o fiktivnosti dramatu roli v našem estetickém prožitku? U této otázky se na okamžik pozastavíme, jelikož nám pomůže odkrýt povahu námi zkoumané psychické distance. Stejně jako Bullough ve své eseji budeme nadále pro odkrývání charakteru distance užívat především příkladů divadelních.

1.2.2 Distance, fiktivnost a realita: Optikou Bullougha a Ingardena

Divadlo je místem fikce. Přenáší nás do vzdálených dob a míst, připravuje neskutečné příběhy, chce nás oslnit, ohromit svou senzačností. Někdy ovšem, líčí děje tak blízké a lidi tak skutečné, že bychom snad na okamžik zapomněli, že za tím, co se odehrává teď a tady před našima očima, stojí dlouhá doba příprav a dokonalé hercovo předstírání. „*Výkřiky jeho bolesti jsou zapsány v jeho uchu. Gesta jeho zoufalství jsou uložena v jeho paměti a byla připravena před zrcadlem. Zná přesně okamžik, kdy vytáhne kapesník a kdy mu vytrysknou slzy.*“²¹ Divák přišel ze skutečného světa do divadla, usadil se do hlediště, a sleduje fikční příběh. „*Tady vidíme, jak funguje základní dualita divadla: hlediště a jeviště, oddělené portálem, který je hranicí dvou světů, světa*

²⁰ Tamtéž, s. 13.

²¹ DIDEROT, Denis: *Herecký paradox*. Olomouc: Votobia, 1997, s. 34.

*hledišťe, v němž si koneckonců uchováváme naši realitu, a imaginárního fantasmagorického světa jeviště.*²² Realita i fikce tu jsou vedle sebe. To posiluje také dualita reálného herce a fiktivní postavy. V divadle jsme zkrátka obklopeni fikcí i realitou, realitou, která se tváří jako fikce, i fikcí, která se tváří jako realita. Jak dotek fikce a reality ovlivňuje náš estetický prožitek? A kde tu má místo distance?

K tomuto zkoumání nám velmi pomůže výňatek z díla Romana Ingardena *O poznávání literárního díla*, kde se rozkrývá vztah fikce a reality uměleckých děl k estetickému prožitku. Na chvíli se tak drobně odkloníme od Edwarda Bullougha, abychom se k němu vzápětí vrátili s novým poznáním. Ingarden přichází s hypotézou, že pro estetický prožitek není realita uměleckého díla (či estetického objektu) klíčová. „*Fakt reálnosti jakožto zvláštního momentu vnímaného předmětu nemá totiž žádný vliv na naše estetické oslnění nebo znechucení.*“²³ V první fázi se sice můžeme odrazit od reálného předmětu, který zachytíme smyslovým vnímáním, ale od tohoto smyslového se brzy vzdalujeme. Nástup estetického prožitku (spolu s balancováním mezi realitou a fiktivností) je dle Ingardena zahájen tím, že nás nejprve upoutá zvláštní kvalita (může být reálná), která v nás vyvolá zvláštní emoci, kterou dále nazývá vstupní.²⁴ S touto vstupní kvalitou přichází vzrušení a údiv nad jsoucností této kvality. Pro názornost mluví Ingarden o zamilovanosti do kvality, která přechází ve složitý emocionální prožitek zahrnující obcování s kvalitou, prahnutí po jejím plném vlastnictví a touhu po nasycení touto kvalitou. Důležité je, že nástup vstupní emoce vede k určitému zabrzdění dosavadního jednání. „*Toto zabrzdění je doprovázeno určitým pohasnutím, nebo dokonce odsunutím aktuálních prožitků, týkajících se věci nebo záležitostí reálného okolního světa.*“²⁵ Zapomínáme tak na reálný svět, a když se do něj vracíme, dochází k opětovné změně naladění. Došlo v nás tedy ke změně psychického postoje. Je tu ztlumena ozvěna prožitků minulých i očekávání budoucích. (Právě v této fázi Ingarden vyjadřuje výše zmíněný názor, že v dnešní zmechanizované době, kdy máme vyhrazené

²² ORTEGA y GASSET, José: *Idea divadla*. In: *Divadelní revue* č. 2, 1993, s. 13.

²³ INGARDEN, Roman: *O poznávání literárního díla*, § 24. Estetický prožitek a estetický předmět. Praha: Československý spisovatel, 1964, s. 134.

²⁴ *Tamtéž*, s. 141.

²⁵ *Tamtéž*, s. 144.

hodiny pro estetické prožitky, oddělujeme se od praktického světa uměle, a tak se mění i intenzita a svěžest estetického prožitku). Tím, že je v nás utlumeno vědomí o okolním světě a zabýváme se jen kvalitou samotnou, jejím obsahem, začíná pro nás být existence této kvality jako rysu určitého reálného předmětu lhostejná. Kvalita se stává krystalizačním centrem²⁶ estetického předmětu, který začínáme konstituovat, a už nevystupuje jako rys reálné věci. Kvalitu bezprostředně pociťujeme a zažíváme nový příval emocí. Líbí se nám a dochází k opojení z této kvality. Ingarden nás dále seznamuje s popisem složitého vývoje estetického prožitku, kdy svobodně vytváříme estetický předmět buď bez kontaktu s okolním světem, nebo na základě dalšího pozorování uměleckého díla či jiného reálného předmětu (všímáme si detailů, můžeme objevit i nedostatky, které nás mohou z prožitku vytrhnout, nebo je můžeme sami zdokonalovat a scelovat, čímž se pohybujeme na fiktivním pozadí). V další fázi estetického prožitku dochází ke skloubení kvalit²⁷, kdy dle Ingardena formujeme vjemy buď v kategoriálních strukturách, nebo ve strukturách skloubení kvalit. V prvním případě si můžeme fiktivně přitvářet nositele vlastností (například dle tvaru linie vnímáme tvar jako lidské tělo); i když je tento vytvořen jako fiktivní, zdá se nám reálně existující. Ve strukturálním skloubení kvalit se jednotlivé kvality různými způsoby sladují, což ovlivňuje i postoj osoby, u níž k estetickým prožitkům dochází. „*Ziskat rozčleněné skloubení kvalit s určitou konečnou „kvalitou skloubení“ je do jisté míry cílem celého estetického procesu, nebo alespoň jeho tvůrčí fáze.*“²⁸ Tímto skloubením se tedy proces estetického prožitku završuje a dochází k estetickému uspokojení. Estetický prožitek je v Ingardenově koncepci velmi aktivní a tvůrčí individuální akt.

Co z tohoto popisu estetického prožitku převzít pro naše zkoumání? Jednak jsme si ukázali estetický prožitek jako složitý tvůrčí proces, což snad napomůže pochopení úlohy psychické distance, jednak se ukazuje, že reálnost určitého předmětu není nutná pro estetický prožitek, je často pouze spouštěčem, ale další fáze procesu se odehrávají spíše na pozadí vlastní imaginace, tedy fikce. Pokud bychom chtěli vztáhnout obecné myšlenky Romana Ingardena týkající se vlivu fiktivnosti umění na estetický prožitek

²⁶ *Tamtéž*, s. 148.

²⁷ *Tamtéž*, s. 153.

²⁸ *Tamtéž*, s. 158.

přímo k divadlu, můžeme se odrazit od jeho závěrů, které souvisí s díly literárními.²⁹ „*Dopřavdy sice nevěříme, že předměty představené v díle existují ve skutečnosti, ale chováme se tak, jako kdybychom sami před sebou předstírali, že o tom jsme přesvědčeni, a zároveň se nepřiznáváme k tomu, že to jen předstíráme.*“³⁰ Stejně tak do postav dramatu se „vcítíme“, ale toto vcítění je, použijeme-li jinou terminologii – distancované. Od Ingardenovy „fiktivnosti“ předmětu estetického prožitku se tudíž vracíme k fiktivnosti postav, o které mluví už Bullough při zachycování právě onoho osobního, ale *zvláštního* vztahu, který zaujímáme k postavám dramatu.

Fiktivní postavy pro nás existují, ale tuto existenci neztotožňujeme s reálnými předměty. V ideálním případě jsme schopni estetického prožitku, protože je pro nás jednání postav natolik důvěryhodné, že může dojít i k aristotelské katarzi, na druhé straně nejsme oním křupanem, který zasahuje do hry, jelikož si plete fikci a realitu. Na otázku, zda je psychická distance způsobená tím, že jdeme do divadla již s nějakým očekáváním fikce, nebo tím, že na nás zdání fikce dopadá až v průběhu estetického prožitku, se přikloním spíše k druhému stanovisku. Vědomí o tom, že nás v divadle čeká fiktivní realita, totiž neovlivňuje konkrétní podobu naší distance. Kdyby tomu tak bylo, byl by náš estetický prožitek vždy stejný a předem určený (o tom, že na divadelních prknech se „hraje“ přeci vím stále). Řekli jsme již, že role „očekávání“ estetického prožitku má vliv na naši distanci (především na její intenzitu). Stejně jako houbař, připravujeme v divadle své vědomí na možný estetický prožitek a se vstupem do divadla jsme připraveni na potřebnou postojovou změnu. Ona „houba“ se ale musí objevit, aby k prožitku došlo. Ideální divák nastaví distanci v průběhu, čímž se divadlo realitě vzdálí a to jen natolik, že divák bude schopen estetického prožitku a hodnocení. Toto zaujetí distance nemůže být příliš velké, jinak nás předváděná fikce nezasáhne, zůstaneme vzdáleným pozorovatelem a hra na nás bude působit nepravděpodobně a prázdně. Teprve po navození příslušné míry psychické vzdálenosti můžeme dojít k estetickému prožitku, který je i vzhledem k výše popsanému vztahu reality a fikce (a

²⁹ Kromě blízkého vztahu literárních a dramatických postav nás k tomuto kroku opravňuje rovněž fakt, že Ingarden ve své předchozí práci *Umělecké dílo literární* vymezuje divadelní hru jako „mezní případ“ literárního díla (INGARDEN, Roman: *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon 1989, s. 317).

³⁰ INGARDEN, Roman: *O poznávání literárního díla*, § 24. Estetický prožitek a estetický předmět. Praha: Československý spisovatel, 1964, s. 165.

vždy nové podobě zaujímané distance) při každém setkání s estetickým objektem jedinečný. Setkávání se reality a fikce je vlastní každému druhu umění. V dramatickém umění je ale toto setkávání dvou sil tak dobře viditelné, že nás divadlo neustále okouzluje. Při jeho recepci je pro estetický prožitek důležité, přistoupit na „hraní si na pravdu“, ale zároveň se do potřebné míry distancovat od této fiktivní reality. Jak se nám to podaří, je záležitostí vlastností uměleckého díla, ale souvisí také s naším individuálním distančním limitem.

1.2.3 Distanční limit

Distanční limit je v pozorování psychické distance velmi variabilním kritériem. Je odlišný u jednotlivých osob stejně jako u jednotlivých žánrů a druhů umění. Jak tvrdí Bullough, distancovat, abychom mohli esteticky pojmát a hodnotit, lze cokoliv: artefakty, myšlenky, i emoce. Přičemž nejlépe se to daří umělcům. *„V tomto směru jsou pozoruhodnou měrou nadáni zvláště umělci. Naopak průměrný jedinec dosahuje velmi rychle své meze ve snižování distance, svého ‚distančního limitu‘, to znamená bodu, ve kterém se distance ztrácí a pojetí i hodnocení buď mizí, nebo mění svůj charakter.“*³¹

Distanční limit každého člověka je jiný. Liší se distanční limit průměrného člověka a umělce. Liší se ale také distanční limit jednotlivých umělců i osob mezi sebou. A samozřejmě, velmi odlišný je distanční limit dětí. Právě u nich můžeme vidět, jak je snadné distanci ztratit. Vzpomeňme na představení pro malé diváky, kteří upozorňují kašpárka na nebezpečí a vykřikují „Pozor! Pozor!“. Došlo u nich k záměně fikce za realitu. Předváděná hra se pro ně stala osobním zážitkem, do kterého mohou kdykoliv zasáhnout. Distance se tu tudíž zcela ztratila. Naš individuální distanční limit ale není omezen pouze věkem, roli tu hrají také další subjektivní prvky jako je pohlaví, předchozí životní i umělecké zkušenosti, nebo současná životní situace (zvláště je-li analogická například s tématem sledované hry jako v případě Othella a Bulloughova žárlivého diváka³²).

³¹ BULLOUGH, Edward: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 15.

³² *Tamtéž*, s. 13.

Kvůli odlišné individualitě jednotlivých osob nelze přesně určit průměrné minimum distančního limitu. Předpokládáme ale oblasti, kde je zaujetí umělcem požadované míry distance pro průměrného diváka obtížné. „*Můžeme však rozhodně usuzovat, že explicitní odkazy na organické stavy, na materiální existenci těla, zvláště sexuální záležitosti leží v umělecké praxi normálně pod distančním limitem a umění se jich může dotýkat jen se zvláštní ostražitostí.*“³³ Toto píše Bullough v roce 1912. Zda je stejná situace na poli umění i dnes, může být diskutabilní, ale můžeme předpokládat, že sexuální odkazy mohou být stále ještě ožehavým tématem. Výčet pro distanci nebezpečných tematických okruhů je ale širší: „*Narážky na společenské instituce všech stupňů osobní důležitosti, zvláště nářky implikující jakékoli pochyby ohledně jejich oprávněnosti, zpochybňování některých obecně uznávaných etických principů, zmínky aktuálních témat, která v dané chvíli stojí v popředí zájmu veřejnosti a podobně jsou nebezpečně blízko oné průměrné meze a kdykoli pod ní mohou spadnout a místo estetického hodnocení vzbudit konkrétní nepřátelství nebo pouhé pobavení.*“³⁴ Práce s aktuálními i etickými problémy je dnes pro moderní divadlo velmi běžnou záležitostí. Mnoho současných her staví člověka před vážné otázky, zmíním například populární tvorbu Dennise Kellyho, jehož kontroverzní hry s často krutým humorem sklízí úspěch takřka po celém světě (např. hry *Debris*, *Usáma je hrdina*, *Sirotci*, *Láska a peníze*, *Rituální vražda Gorge Mastromase* a další). To ale neznamená, že dnes výše zmíněné Bulloughovo tvrzení neplatí. U těchto témat bude nejspíš vždy velmi těžké najít vhodnou formu a správnou míru, při které bude divák schopen zachytit základní sdělení uměleckého díla. Vnímat estetické a umělecké kvality, nesklouznout k pouhému nepřátelství či pobavení, je podle mě nejtěžším úkolem především pro politické divadlo, zejména pak pro politický kabaret.

Sexuální tematika, etické zvyklosti a aktuální problémy jsou tématy nejvíce ohrožujícími distanční limit. Je třeba přihlídnout k tomu, že umělec tvořící dílo s odkazy na tuto problematiku má pravděpodobně vyšší distanční schopnost než průměrný divák. „*Tento rozdíl v distančním limitu mezi umělci a publikem je zdrojem*

³³ *Tamtéž*, s. 15.

³⁴ *Tamtéž*, s. 15.

*mnohého nedorozumění a nespravedlnosti.*³⁵ Umělci mohou zůstat nepochopeni, například v případě sexuálních témat mohou být napadáni i za perverzi, ale ve skutečnosti se podle Bullougha jedná jen o rozdíl v náhledu, o rozdíl schopnosti distance. Když člověk není schopen držet své vnímání v limitech, ve kterých se mu estetický objekt prezentuje, mluvíme o ztrátě distance.

1.2.4 Ztráta distance

Fungování distance má své limity. Jak jsem již naznačila ve vztahu reality a fikce nebo při rozebírání individuálních distančních mezí, je možné distanci ztratit. Děje se tak, ve dvou směrech. Sklouznutí přes spodní hranici distance označujeme jako pod-distancování. Ta se týká například záměny fikce za realitu. *„Anekdotické historky o naivních kovbojích, kteří při sledování Buffalo Billovy Wild West Show začali střílet na indiány přepadávající na jevišti dostavník, nebo hlasité varování dětských diváků, že má kašpárek za zády čerta, dosvědčují tuto hranici estetického prožitku.*³⁶ Bullough píše, že ztráta distance pod-distancováním je nejobvyklejší chybou subjektu, tedy diváka, který v tomto případě nedovedl pohlížet na dílo „jen“ jako na umění, vklouzl pod distanční mez a reprezentovaný objekt mohl chápat v přímém vztahu k realitě. V následném hodnocení tohoto díla pak od pod-distancovaného diváka můžeme slyšet verdikty, že dílo je „hrubě naturalistické“, „drastické“ nebo „odpudivé ve svém realismu“.³⁷

Na divadle, ale například i při tanci, je v tomto směru největším ohrožením distance přítomnost živých lidských bytostí. Problém souvisí se záměnou reality a fikce, o čemž jsme stručně pojednali již výše. S mezí distance, s pojmáním fikce a reality, se divadelníci snaží pracovat už od nepaměti. Pro příklad se můžeme vrátit do konce devatenáctého století. André Antoine, Max Reinhardt, Konstantin Sergejevič Stanislavkij, ale i další osobnosti hledající podstatu divadla, při tvorbě představení

³⁵ *Tamtéž*, s. 15.

³⁶ ZUSKA, Vlastimil: *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: TRITON, 2001, s. 53.

³⁷ BULLOUGH, Edward: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 14.

experimentovali s mícháním skutečnosti a divadelnosti. Jejich pokusy však nevedly diváky k navození menší míry distance, naopak působily zcela opačně. „*Antoine režíroval např. hru, jejíž jedno dějství se odehrávalo v řeznické dílně; aby prostředí bylo náležitě autentické, dával pro každé představení přivázet čerstvé maso z jatek a jeho krvavé kusy rozvěšoval po scéně. Obdobně dával Reinhardt do inscenace Shakespearovy komedie Sen noci svatojánské dovážet skutečné, krátce předtím poražené stromy, aby divák měl pocit, že je v opravdovém lese a nemá před sebou jeho divadelní náhražku. Úmysl se však zvrátil ve svůj opak a přinesl nečekанý výsledek: kusy opravdového masa, z nichž odkopávala krev, nejen ‚divadelnost‘ z jeviště nevyvýtily, ale naopak umocnily divákův pocit, že je v divadle; obdobně stromy bez kořenů, zasazené do jevištní podlahy, zesílily u diváků pocit divadla.*“³⁸ Tvůrci, kteří se, použijeme-li Bulloughův jazyk, snad snažili diváka vést k intenzivnější distanci propojením reality a fikce, přišli zkrátka.

Živé postavy zůstávají podle Bullougha největším ohrožením naší distance bez ohledu na to, zda hrají na prázdné scéně či v pravých stromových kulisách. Když totiž na jeviště položíme tyto pravé stromové kulisy, rázem se stávají fikčními a i přes jejich pravost dochází k jejich „zdivadelnění“. To proto, že v divadle očekáváme fikci a jsme připraveni vykonat specifickou postojovou změnu a distancovat se od předváděné reality. Herec se tu stává nejdůležitější částí představení, protože na rozdíl od dalších dramatických složek, je jediný nenahraditelný. A je to především on, kdo určuje, jaký budeme mít z představení prožitek. Díky jeho hereckému talentu se může dostavit před-distancování (jako se může dít u melodramatu, ale i kdekoliv jinde, setkáme-li se s hercem libujícím si v přehánění), ale běžněji pod-distancování (díky „živosti“ ztvárňované postavy). Oproti tomu scénografie a výprava jsou dle Bullougha faktory, které nám na divadle brání v pod-distancování, v protikladu k práci s tělem. Ta nás mate nejvíce, ta nás nutí do zvýšené pozornosti, abychom nezaměňovali fikci za realitu, ta je nejvíce blízká našemu skutečnému, chcete-li praktickému, životu. „*Ale další rysy jevištní prezentace mají, jakoby na vyvážení, opačný účinek. Jde o divadelní milleu vůbec, o tvar a uspořádání jeviště, umělé osvětlení, kostýmy, o mise-en-scéne a masky, i*

³⁸ BERNARD, Jan: *Co je divadlo*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n. p., 1983, s. 22.

*o jazyk, zvláště veršovaný.*³⁹. Tyto rysy nám připomínají, že se před námi sehrává předem připravený divadelní kus a že ony tolik pro nás reálné postavy jsou jen zdatní herci. Toto vyvážení tendencí směřuje v ideálním případě k maximální intenzitě estetického prožitku.

Druhý směr, kterým můžeme distanci ztratit, je zaujmout příliš velkou míru distance. Tento stav Bullough nazývá pře-distancování a nejčastěji značí chladný přístup k dílu. Pře-distancování považuje za nejčastější chybu objektu, tedy umění. K pře-distancování dochází často ve spojení s distancí temporální, například když pozorujeme umění vzdálené minulosti, může se stát, že nebudeme schopni „vcítit se“ do správného modu nahlížení. Jako „chybu objektu“ můžeme vnímat také příliš komplexní román s mnoha vztahy, dějovými linkami, nelogickými zvraty apod., který je pro čtenáře příliš složitý, ten se v něm neumí orientovat, tudíž ho dílo nemůže správnou měrou ani upoutat. Vlastimil Zuska mluví také o existenci kulturních snobů, kteří tento příliš vzdálený postoj zaujímají vlastně z principu a nechávají na sebe působit jen díla, která jsou už společensky uznaná za hodnotná či zajímavá. Pře-distancovaný přístup může být i naší obranou vůči nepříjemným a ve společnosti často tabuizovaným tématům. Bojíme se tuto tematiku intenzivně esteticky prožívat a nadměrná míra distance tu tak může působit jako bezpečný úkryt. Při sledování děl, která mají pro udržení distance nebezpečnou tematiku (jak jsme již zmínila, pro Bullougha jsou to především etické, aktuální a sexuální záležitosti) se může stát, že recipient nebude schopen navodit specifický typ postoje (tj. postoj estetický), ani s ním související psychickou distancí, a tudíž nebude schopen ani estetického hodnocení díla.

Může se ale také stát, že pře-distancování nebude souviset s naší chladností vůči dílu, ale víceméně naopak, ve snaze intenzivně dílo prožít, se necháme odváť daleko od původního estetického objektu. *„Například při četbě románu či povídky může určitá zobrazená situace evokovat ve čtenáři vzpomínku na nějaký silný prožitek z jeho minulosti, a ten se stane aktuálním předmětem, objektovým pólem jeho vědomí, ovšem na pozadí dosavadní četby.*⁴⁰ V takovém případě může dokonce čtenář v estetickém

³⁹ BULLOUGH, Edward: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 21.

⁴⁰ ZUSKA, Vlastimil: *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: TRITON, 2001, s. 53.

postoji i setrvat, ale esteticky se již nevztahuje k dílu, nýbrž ke své vlastní situaci. V tomto případě pak neplatí, že se při pře-distancování jedná spíše o chybu objektu, i když objekt (literární dílo) vyvolal u subjektu příslušnou asociaci. Obdobnou analogii můžeme najít opět u Ingardena. Ten říká, že po nalezení vstupní kvality, kterou se chceme nasytit, může dojít k imaginativnímu rozvádění předmětu, které ovšem nemá oporu v samotném uměleckém díle. Dochází k tomu tak, že naši pozornost upoutají mimo vstupní kvalitu i nové detaily daného uměleckého díla, přičemž těmito nově nalezenými kvalitami můžeme vnímané umělecké dílo buďto překrýt (přehlédneme tak jeho nedostatky a dílo zdokonalujeme), nebo naopak ke skloubení kvalit dojít nemusí (a dílo se nám v důsledku toho „nelíbí“). Ingarden k tomu říká: *„Lze říci, že v tomto případě se před námi konstituují vlastně dva estetické předměty: jeden živě představený s plným (ukončeným) skloubením kvalit, druhý vnímaný na základě vněmových daností, ‚nedotažený‘ a ‚ošklivý‘. Žijeme potom v podivně složitém estetickém prožitku, který jako by měl dvojitou tvář a který v sobě obsahuje dvojitou emocionální odpověď na vytvořené a navzájem kontrastní estetické prožitky.“*⁴¹ Je tedy možné, že se položíme do kontemplance objektu, který jsme si vytvořili sami ve svých představách a který s dílem samotným pramálo souvisí, důsledkem čehož pozitivní i negativní estetické hodnocení nepatří dílu samotnému, ale námi vytvořené představě, z které pocítujeme estetický prožitek (a to často aniž bychom si to vůbec uvědomili).

Důvod, proč dílo můžeme hodnotit jako „nepravděpodobné“, „umělé“, „prázdné“, či „absurdní“, jak Bullough upozorňuje, že se při přemíře distance stává⁴², může být také nesetrvání v estetickém postoji (dalším případem je také nenavození estetické distance, nezaujetí žádného estetického postoje). Jak jsem uvedla dříve, estetický postoj je jedním z možných postojů, který zaujímáme ke světu, a je postojem zcela specifickým. Proto tedy v případě, kdy sledujeme divadelní představení a začneme se k němu vztahovat z postoje praktického, nemůže nás hra požadovanou měrou zasáhnout. Přepínání z praktického do estetického postoje je náročným úkolem, který zvládá jen několik málo odborníků a profesionálních kritiků (a proto si dle Bullougha zaslouží být kritika

⁴¹ INGARDEN, Roman: *O poznávání literárního díla*, § 24. Estetický prožitek a estetický předmět. Praha: Československý spisovatel, 1964, s. 152.

⁴² BULLOUGH, Edward: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 14.

uměním). Přesto však především na divadle, kde nás obklopuje realita i fikce, může být vztahování se k dílu výhradně esteticky velmi těžkým úkolem. Jako příklad se nabízí ten Urmsónův⁴³. Podle něj můžeme dílo sledovat z více pohledů – estetického, morálního, ekonomického apod. Jinak sleduje dílo manager, kterému jde o ekonomický výdělek představení, jinak ho sleduje matka, jejíž syn, právě na prknech, která znamenají svět, vdechuje život jedné z postav. Věnují se méně dílu samotnému, nenavozují estetický postoj, tudíž u nich nedojde estetickému prožitku a libost, která se může dostavit, není estetického charakteru.

Spojování postoje praktického a estetického, zasahování vlivů našeho světa do světa uměleckého, lze nastínit i jinak. Dnes je celkem běžné, že se chodí do divadla „na Trojana“, „na Suchánka“ nebo „na Chýlkovou“. Jdeme tedy na (fikční) představení, ke kterému chceme zaujmout estetický postoj (jsme připraveni, jak říká Ingarden, vyhradili jsme si „hodiny cvičení“, pro estetický prožitek), ale realita a praktická část našeho života je stále latentně přítomná. Víme, jak se ve skutečném životě jmenuje herec, ztvárňující postavu *Lakomce*, víme, kdo je jeho žena a kolik mají dětí, vybavíme si, v kolika dalších hrách jsme ho viděli a často jsme už dokonce slyšeli, co řekl do tisku o postavě či inscenaci, ve které ho právě sleduji. Lze při vědomí všech těchto faktorů udržet psychickou distanci a soustředit se na sledované dílo? Mohu nějak zaručit, že aktuální ztvárňovaná herecká postava se mi nepomíchá s jinou, kterou herec předvedl v předešlé inscenaci? Zaujetí správného typu postoje a nastavení správné míry distance, která mi dopřeje estetický prožitek, není v tomto případě vůbec jednoduchým úkolem.

Shrňme si nyní poznatky, které na předešlých stranách ukázaly, proč je ztráta distance v dramatických uměních tak velkým nebezpečím. Jak už jsme řekli, nejvíce nás ohrožuje přítomnost fyzických bytostí, tedy materiál hereckého umění – živé tělo. Ohrožuje nás, že osoby jsou nám známé z našeho praktického života – byť je známe jen z televizní obrazovky či z jiného představení (nebo je to dokonce osoba nám blízká, jako ve vztahu syna a matky v příkladu Urmsóna). Presentované charaktery jsou navíc postavami opsanými z běžného života⁴⁴, tudíž se chovají jako my, čímž se nám zdají

⁴³ URMSON, J. O.: *What Makes a Situation Aesthetic?* In: *Art and Philosophy. Readings in Aesthetics*. W. Kennick (Ed.), Palgrave MacMillan, 1979, s. 354.

⁴⁴ Henri Bergson v eseji *Smích* uvádí, že komický básník tvoří postavy svých her pomocí vnějšího pozorování obecných lidských typů, zatímco tragický básník činí pozorování vnitřní, zkoumá sám sebe a

blízké. Proč by nemohla Líza Doolittelová prodávat květiny v naší ulici? Proč by doktor Zvonek Burke nemohl prožít své podivné odpoledne v penzionu, kde jsme byli nedávno ubytováni i my? Postavy divadelních her prožívají zkrátka život, který je podobný tomu našemu, a tak se může stát, že svou distancí neuhlídáme a sklouzneme k poddistancování. Ohrožuje nás také to, že se představení vždy odehrává teď a tady před našima očima ve vzdálenosti našich několika kroků. Nelze si znovu přehrát vyřčený dialog, nelze se zastavit a setrvat na jednom intenzivním místě, lze jen plout s daným rytmem představení. Další ohrožení distance, které divadlo skrývá, je typické zvláště pro komedii. Odlehčená atmosféra představení, totiž hercům mnoho dovolí a může se stát, že vypadnou i ze své předem stanovené role. Nejčastěji se můžeme setkat s tím, že se herci smějí mimo rámec hry. Mohou si dovolit zasmát se kolegovi, který se právě zatvářil tak, jak to nikdo nečekal, nebo se mohou zasmát i sami sobě, když popletou text. Divák velmi dobře pozná, kdy se směje postava, a kdy herec, především pokud pracovní aktivity herce sleduje divák už po několik let. Distance se ztrácí, protože postava hry vstupuje do normálního člověka – herce. Stává se například, že herec osloví druhého herce nikoliv jménem postavy, ale jeho vlastním jménem. V divadle Broadway jsem měla příležitost zhlédnout představení *Večírek*, kde jsem byla takovéto situace svědkem. Michal Suchánek coby Jirka Hrd tu oslovil svou manželku Zdenu Hrdovou, kterou ztvárnila Miroslava Pleštilová, jako „Mirko“. Že se spletl, by si všiml asi málokterý divák, ale Pleštilová zareagovala s úsměvem slovy: „Já nejsem Mirka, já jsem Zdenka“. Všichni herci na jevišti se začali smát, načež se začali smát také diváci. Než se herci dokázali vrátit naplno do hry a tvářit se, že se nic nestalo, trvalo nejméně dvě minuty. Psychická distance diváků byla naborána. Na chvíli jsme se vrátili z fikčního světa do toho praktického. Ale nikdo se nezlobil, protože jsme se smáli. A přišli jsme na komedii – chtěli jsme se smát. A dokonce snad někteří z nás chtěli, aby se stal další „kiks“, aby herci udělali něco, co nás znovu vytrhne z fikčního světa hry a odkáže nás na svět skutečný, kde víme, že Mirka není Zdenka. „Znali“ jsme herce a chtěli jsme, aby udělali něco, po čem se budeme smát „doopravdy“. Bylo to správně? Kam se posunul estetický zážitek z „umění“? Co udělal smích s estetickou distancí? A byl to stejný smích, kterým jsme se smáli při dalších částech představení?

jeho básnická představivost a živost postav tkví v tom, že popisuje postavy a stavy duše, které by mohl zažít i básník sám, kdyby ho život vedl jinými cestami (BERGSON, Henri: *Smích*. Praha: Naše vojsko 2012, s. 154 – 160).

2. SMÍCH

Na předchozích stranách jsme se zmínili o tom, co je to estetická distance, jak se rodila její koncepce v rámci estetického bádání, co znamená její antinomie, jaké jsou její limity a jak může vypadat její ztráta. Kromě Bulloughova eseje jsme si pro ujasnění koncepce pomohli také příklady Vlastimila Zusky a teorií fiktivnosti estetického prožitku Romana Ingardena. Nyní se pokusíme zjištěné informace aplikovat na smích, především na divadelní komedii.

Komedie má v pojetí umění neobvyklé postavení. Tendujeme o ni smýšlet jako o zvláštním druhu umění, a to často o druhu „nižším“, „podřadnějším“ nebo „jednodušším“. Proč tomu tak je? Je naše rozdělování komedie od ostatních uměleckých druhů oprávněné? A souvisí naše snižování hodnoty některých komedií s onou typickou reakcí na komediální žánry – se smíchem? Smích je jednou z možných reakcí na směšné a komické. Přináší potěšení, a proto může být považován za radost čistě hédonistickou. Je smích estetický? Je komedie estetická? A je cílené vyvolávání této emoce, tedy vytváření směšného a komického, uměleckou činností? Co nám vůbec připadá směšné a komické? V následujících částech se pokusíme nalézt hlavní rysy smíchu a jeho transformace v rámci estetického postoje a koncepce psychické distance.

2.1 Distance jako estetický princip: Smích – libost hédonistická nebo estetická?

Edward Bullough stanovuje distanci jako estetický princip. Distance podtrhuje hodnoty estetické nikoli praktické či morální. Jelikož se distance objevuje v našem vztahování se ke krásnému (ať už v umělecké či mimoumělecké oblasti), rodí se otázka, zda teorie distance souhlasí s teorií „hédonistické estetiky“, kdy je krása ztotožněná s libostí. Bullough stejně jako už před ním Kant dodává, že ne každá libost je rovněž krásou. Libost může být také vyvolána něčím příjemným. A jak se liší příjemné od krásného? Bullough říká, že „příjemné je *ne-distancovaná libost*“, ⁴⁵ zatímco krásné potřebuje pro fungování zavedení distance. Příjemné souvisí s naším praktickým, aktuálním Já.

⁴⁵ BULLOUGH, Edward: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 23.

Naopak u onoho krásného jsme od praktických cílů oproštěni, pohybujeme se v oblasti nezainteresovanosti, praktické bezúčelnosti (to jsme řekli již na začátku práce při hledání zárodků teorie estetického postoje u Immanuela Kanta). Věc mě zajímá sama o sobě, ne pro její účel: „*nikoli plod zážitku, ale zážitek sám je cílem.*“⁴⁶ K praktické povaze libosti se více váží čich, hmat a chuť, které se považují za tzv. nižší smysly, zatímco zrak a sluch se více spojuje s libostí estetickou. To ale není striktní pravidlo. I svalové pohyby či transformace chuti mohou působit esteticky, byť jsou estetickými objekty jen v daném okamžiku, pro jedinou bytost a nemusí mít ani materiální existenci. Bullough rovněž zmiňuje i se zrakem související hodnocení barvy, které je u někoho hédonistické (barvy jsou podle něj studené, teplé, uklidňující apod.), ale u dalšího je hodnocení estetické, jelikož je výsledkem distancování organických účinků (barvy pak popisuje jako energické, živé, melancholické, tajemné apod.)

Bullough přirovnává vztah krásného a příjemného ke vztahu smutného a tragického. Tragické se od smutného liší distancí. Při pociťování smutného se jedná o osobní reakci, stejně jako například u soucitu, a souvisí tudíž s naším praktickým jednáním. Bullough k sobě ve své eseji připodobňuje dvě reakce na umění – slzy a smích. Rovnají se nedistancované slzy, jejichž příčinou je smutek, smíchu, který pociťujeme při sledování komedie? Nebo mohou být tyto fenomény estetické? A je vůbec sama komedie estetická? Abych našla odpovědi na tyto otázky, vyjdu z Bulloughových myšlenek a pokusím se je vztáhnout k jedné z nejuznávanějších filozofických prací o smíchu a komedii – k eseji Henriho Bergsona *Smích*.

2.2 Bergsonův *Smích* v komparaci s Bulloughovou „psychickou distancí“

Píše se rok 1899 a v časopise *Revue de Paris* poprvé vychází série tří článků tvořících dohromady esej Henriho Bergsona nazvaný *Smích. Esej o významu komična*⁴⁷, který je analýzou zdrojů a smyslu smíchu. Bergson je bystrým pozorovatelem každodenního

⁴⁶ *Tamtéž*, s. 23.

⁴⁷ Ze současně vydávané verze tohoto díla (tj. BERGSON, Henri: *Smích*. Praha: NAŠE VOJSKO, 2012) je podtitul „Esej o významu komična“ již vypuštěn.

života stejně jako dobrým znalcem divadelních veseloher, a tak pro své rozbory užívá rozmanitých příkladů. Můžeme říci, že Bergson přichází s ucelenou teorií komiky na pomezí estetiky a sociální psychologie, která je jedním ze základních příspěvků k problematice smíchu vůbec. V mé práci bude tato esej sloužit jako výchozí text, o který se budeme opírat při hledání vztahu smíchu a psychické distance. Nejprve se podívejme, co nám dle Bergsona vlastně přijde „směšné“ a o jaké principy se toto směšné může opírat.

2.2.1 Kde hledat zdroje komična

Ve své eseji Bergson stanovuje několik pravidel týkajících se komična. První na co upozorňuje je, že „*Komično neexistuje mimo oblast lidské sféry.*“⁴⁸ Člověk se směje něčemu, čemu dal sám podobu a tvar. Veškeré odvozené komično, které můžeme najít například v říši zvířat, nám přijde směšné právě na základě podobnosti s člověkem a s principy komična lidského charakteru. Dále Bergson upozorňuje, že smích nemá nic společného s citem. Když vidíme člověka, který jde po ulici a upadne, zasmějeme se proto, že v dané chvíli zapomeneme na soucit a náklonnost. To ukazuje na polohu smíchu, kdy jde podle Bergsona vždy o jistou lhostejnost, o momentální necitlivost srdce. „*Obrací se k čirému rozumu.*“⁴⁹ Vzpomeneme-li na Bullougha, můžeme v tomto bodě vidět distancovaný vztah k tomu, co pozorujeme, tedy k padajícímu člověku. Zatímco první Bergsonovo pravidlo komična ukazuje na náš osobní vztah ke komické osobě či situaci (je nám blízká, protože se týká lidské říše), druhá podmínka komična ukazuje na jasně existující distanci v tomto vztahu, což může podpořit stanovisko, že smích může být estetickým fenoménem a může tu fungovat princip psychické distance (jde o osobní vztah zvláštního charakteru jako v distanci samotné). Třetí činitel, který Bergson ukazuje jako univerzálně platný, je: „*Komično bychom nemohli vychutnat, kdybychom se cítili osaměli.*“⁵⁰ Smích zapojuje člověka do společnosti, a to i do té pomyslné (dnes například diváci sledující televizní sitcom). Pro smích je potřeba spoluúčast s dalšími smějícími se. Bergson uvádí příklad, kdy ve vlaku slyšíme, jak si

⁴⁸ BERGSON, Henri: *Smích*. Praha: NAŠE VOJSKO, 2012, s. 27.

⁴⁹ *Tamtéž*, s. 29.

⁵⁰ *Tamtéž*, s. 29.

skupina cestujících vypráví vtipnou historku. Kdybychom do skupiny patřili, smáli bychom se s nimi. Ve chvíli, kdy do společnosti nepatříme, nesmějeme se. (Můžeme se ale smát, pokud si představíme, že jsme členy oné skupiny – na okamžik se pohybujeme na pozadí fiktivní obrazotvornosti). Tento aspekt odkazuje na společenskou povahu smíchu, která souvisí, jak si později ukážeme, i s jeho vztahem k etickým otázkám. Bergson tyto tři podmínky následně shrnuje: „*Zdá se, že komično vzniká tam, kde skupina lidí upře pozornost na jednoho z nich, umlčí cit a nechá působit jen rozum.*“⁵¹

Henri Bergson ve vymezení principů komična pokračuje. Říká, že komično je náhodné a zůstává na povrchu osoby,⁵² ale postupně se dostává dovnitř. Když jde člověk po ulici a zakopne, je to směšné, protože to nezamýšlel. Kdyby si sednul na zem záměrně, nesmáli bychom se. Komická je mechaničnost a z ní plynoucí ztuhlost, nešikovnost, roztržitost. Roztržitosti je blízký automatismus, přičemž se může jednat i o automatismus charakteru. Tady je komická především neřest a to hlavně tehdy, když o ní osoba sama ani neví. „*Komično je mimovolné.*“⁵³ Postava sama (například Moliérův Harpagon z *Lakomce*) svou směšnost nevidí, zatímco divák (v běžném životě může být pojat jako pozorovatel) ano. Kdyby o ní postava věděla, chovala by se navenek jinak. Tím se komično dostává z povrchu osoby do vnitřku, neboť forma, příčina i okolnost komična je dána osobou samou. Tuhost charakteru vidíme v jejích nejsubtilnějších projevech a nejhrubších formách. Přičemž tato propracovanost komických postav může značit umělecké počínání jejich tvůrce, a tudíž podporovat příslušnost komedie jako rovnocenného druhu umění. Čím komplexněji je mechaničnost propracovaná jak v postavě samotné (ta je jí protkána od vnitřku až k vnějšku), tak v celém díle (s každým novým obrazem se nám utváří celistvější pohled na mechaničnost osob, lidského chování či celého života, přičemž tento pohled se proměňuje znovu poté, co dílo hodnotíme již souhrnně a reprezentovanou mechaničnost vidíme ve své celistvosti), tím umělecky zajímavější dílo se před námi pravděpodobně nachází.

Automatismus nalezneme téměř všude. Ztuhlost můžeme vidět ve vzhledu či v tváři člověka, který se nám po tomto objevení jeví směšný. V tom tkví umění karikaturisty.

⁵¹Tamtéž, s. 31.

⁵²Tamtéž, s. 32.

⁵³Tamtéž, s. 37.

S mechaničností a ztuhlostí se tu setkáme, když karikaturista dovede do krajnosti určitý rys tváře, nebo ještě lépe rys povahový (jako je tomu mimo jiné u karikatury filmové; přičemž se může jednat o karikaturování obecné vlastnosti, ale také konkrétní osoby jako např. v Chaplinově *Diktátorovi*). Rovněž i držení těla, gesta a pohyby, jsou směšné podle Bergsona tehdy, když jsou mechanické. Směšné je samo o sobě i nesměšné gesto, které se stále opakuje. Směšné je napodobené gesto, jelikož i tady zpozorujeme automatismus života. Stejně tak nám přijdou směšné dva podobné obličejy, protože se opět setkáváme s mechaničností. „ (...) *skutečný život by se neměl opakovat. Tam, kde existuje opakování, úplná podobnost, tušíme chod nějakého mechanismu.*“⁵⁴ Směšná je ztuhlost nějakého objektu, protože je protikladem přirozené pružnosti života. V komice mechanismus do života přechází.

Princip směšného v mechaničnosti následně Bergson ukazuje na mnoha dalších příkladech – na oblečení, kde se tluče ztuhlost obalu a pružnost těla, na společenských obřadech, kde automaticky vykonáváme úkony jako loutky, na neobratnosti lidského těla značící ztuhlost a disharmonii mezi tělesnou a duševní stránkou člověka a podobně. Komický je mechanismus v přírodě, ve společnosti, i v jejich kombinaci, kdy lidský řád nahrazuje přírodní zákony. Bergson dále uvádí mnohé případy z divadelní oblasti, kde vidíme komiku situační a slovní a i tady opět spatřujeme zdroj smíchu v mechaničnosti. „*Komické je každé uspořádání činů a událostí, jež nám tím, že zapadá jedno do druhého, dává iluzi života a jasného pocitu mechanického ovládnutí.*“⁵⁵

Sečteno podtrženo, hlavní zdroj smíchu dle Bergsona leží v mechaničnosti. Tento princip nás rozesměje v běžném životě a těžší z něj i úspěšní komediální dramatici, jakým je třeba Molière. O tom, zda by souhlasil s tímto závěrem i Bullough můžeme jen polemizovat. Kdyby však podle něj byl naležitelný tak „jednoduchý“ princip, který lze vystopovat a pak lehce aplikovat na komediální typy a vzbudit tak smích, řekl by, že je velmi obtížným úkolem vytvořit dobrou komedii oproti dobré tragédii?⁵⁶ Nebo i v principu mechaničnosti můžeme dle hloubky zpracování rozlišit, kdy se smějeme

⁵⁴ *Tamtéž*, s. 51.

⁵⁵ *Tamtéž*, s. 79.

⁵⁶ BULLOUGH, Edward: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 25.

z hédonistického potěšení, a kdy se smějeme esteticky a máme radost z perfektně umělecky stvořené komediální zápletky? Nejprve se pokusme nalézt odpověď na otázku, zda je komedie plnohodnotným uměním. Nebo je od ostatních uměleckých druhů odlišná, a tak ji je třeba z umělecké sféry oddělit? Či ji snad její odlišnost, ač pro umění atypická, z této sféry nevytrhuje? A kde tuto odlišnost komedie vůbec hledat? Odpovědi budeme hledat alespoň u dvou filozofů: Henriho Bergsona a Edwarda Bullougha.

2.2.2 Bergson, Bullough: Je komedie plnohodnotným uměním?

Termín „komedie“ pro Bullougha označuje několik různých typů, které vždy nemají jasně vytyčené hranice, a proto se v praxi často mísí. Prvním typem je satirická komedie, která může útočit a satiricky reagovat na skutečně existující osoby, profese, zvyky, zlořády či celou společnost. Druhým typem je fraška, která se většinou se satirou prolíná. Bullough dodává, že „*občas však jde o čistý nesmysl a koninu*“.⁵⁷ Třetím typem je řádná komedie, která může být buď sublimace frašky, obecná situační komedie či charakterová komedie. Komedie charakterová současně přechází do čtvrtého typu, který je označován jako drama. Je to typ, který líčí tragické situace, ale má šťastný konec. Zatímco ve svých nižších formách (tedy dle Bullougha v prvním a druhém typu) je komedie pouhou zábavou, která by neměla být nazývána uměním, komedie charakterová a žánr, který Bullough označuje jako drama, už můžeme jako umělecké formy uznat. Proč? To souvisí s otázkou příjemného a krásného, kterou jsme rozebírali výše. Ve většině komedií se dle Bullougha uplatňuje osobní, nedistancované působení, které ukazuje na potěšení hédonistické, nikoli estetické. Když je radost z komedie hédonistická, nechce Bullough mluvit o umění. A tak je tomu dle něj v nižších formách komedie, které tíhnou k pod-distancování.

Při komedii dle Bullougha distanci těžce zaujímáme. Jednotlivé typy výše jmenovaných druhů komedií vyžadují různou míru distance. Kvůli reakci na ně – smíchu, tendují údajně k tomu nemít vůbec žádnou distanci. Bullough tu smích přirovná k reakci na umění jako je pláč. Když na nás tragédie působí jako smutná, skličující, drásající nebo

⁵⁷ *Tamtéž*, s. 30, pozn. 15.

deprimující, není distancovaná. „*Tragédie vždy balancuje na ostří osobní reakce a soucit, který nalézá úlevu v slzách, směřuje vždy ke ztrátě distance.*“⁵⁸ Stejně jako pláč pro tragédii je smích pro komedii ohrožením distance. „*Smích i pláč jsou oba přímým výrazem zcela praktické povahy a oba téměř vždy indikují konkrétní osobní citový vztah.*“⁵⁹ Distancování je složité, protože smích i pláč tendují k citovému vztahu. Všimněme si ale, že je tomu tak jen *téměř* vždy. Smích i pláč distancovat lze. I když je to složitý počín. Obtížnější to může být podle Bullougha dokonce právě u smíchu, tudíž u komedie, protože při komické situaci je těžké setrvat v estetickém postoji, a navíc, složitosti zaujetí distance u komedie, jak na straně diváka, tak na straně umělce, může napovídat i výskyt jen několika málo skutečně dobrých komedií. „*Samozřejmě, že tendence k pod-distancování je cítit v komedii ještě více než v tragédii; ve většině typů komedie se uplatňuje ne-distancované, praktické a osobní působení, které přesně implikuje, že jejich libost je celkově hédonistická, nikoli estetická.*“⁶⁰ Nižší druhy dramatických umění jsou pouhou zábavou, která má vyvolávat potěšení. Vyšší druhy komedie se k estetické povaze přibližují, mají oduševnělé komické prvky a vyžadují distanci na straně umělce i diváka. Komedie je uměním a vyvolává estetické emoce tehdy, kdy se tu setkáváme s humorem, tedy dle Bullougha s „*distancovanou směšností.*“⁶¹ Slovně popsat, co je oním *humorem*, který se objevuje v umění vyšším, je obtížné především také proto, že je dle Bullougha rozdíl mezi pojmy „směšnost“ a „komičnost“. Směšné může mít více variací jako je třeba hloupé či naivní a komično je především komično komedie. Tyto dva pojmy se spolu tudíž nekryjí. I bez konkrétnějšího vymezení, ale můžeme vyvodit, že komedii vyššího typu, která je propracovaná a rafinovaná, je možné distancovat, takže poté může fungovat i esteticky. Ač jsou smích i slzy výrazem praktických reakcí, odpověď na otázku, zda jsou estetickými fenomény, leží ve střetu distance implikované dílem a distance zaujímané recipientem.

⁵⁸ BULLOUGH, Edward: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 20.

⁵⁹ *Tamtéž*, s. 25. Bulloughovo pojetí tohoto citového vztahu ještě okomentujeme v podkapitole 2.2.4 Smích mezi životem a uměním.

⁶⁰ *Tamtéž*, s. 25.

⁶¹ *Tamtéž*, s. 25.

Vysvětleme nyní, co míním distancí implikovanou v díle samém. V naší souvislosti mi jde především o jednotné prezentování formálních rysů kompozice, které díky distanci pomůže snáze uchopit dílo a zvýšit jeho srozumitelnost. „(...) každý druh viditelně záměrného uspořádání nebo ujednocení musí již svou pouhou přítomností distanci posilovat tím, že odlišuje svůj předmět od smíchaných, nesouvislých a roztroušených forem aktuální zkušenosti.“⁶² Jde nám tedy o význam celku. Když se při sledování komedie smějeme, smích může být jen přirozenou reakcí (Bergson by doplnil, že je to přirozená reakce na zpozorování mechanismu). Po zhlédnutí celého díla, ale může význam celku vrhat nové světlo na jednotlivé situace, kterým jsme se v průběhu hry smáli. Celek získal nový význam, a my ho můžeme také nově ocenit. Pokud si všimneme propracované kompozice, můžeme mít dojem, že jsme se setkali s komedií vyššího typu. Bullough ale upozorňuje, že v některých případech funkce kompozice není funkcí estetickou, ale jen prostředkem, jak skrze technickou dokonalost přiblížit vysoce distancovaný námět zmenšením distance celku ⁶³, jak je tomu například u byzantských děl. Taková díla pak oceňujeme z hlediska pouhé šikovnosti umělce, který ho umě poskládal. I když může jít o díla zajímavá, vztahujeme se k nim spíše z praktického hlediska. Pro naše rozlišování komedie je nutné uznat, že umě poskládat obrazy se daří jak autorům frašek a vaudevillů, tak autorům vysoké komedie. Jak se tedy jejich kompozice liší? Ve vyšší komedii je kromě samotné uspořádané kompozice, také často sdělení s propracovanou a nejednoznačnou strukturou. To nám umožňuje hledat významy díla a vztahovat je k naší životní zkušenosti i poté, co opustíme divadelní sál. Tak se, doufám, dá říct, že opravdové umění obohacuje náš život. Bergson říká, že: „Drama hledá a vynáší na světlo hlubokou realitu, která je nám často v našem vlastním zájmu zastírána potřebami života.“⁶⁴ Zatímco při komedii nižšího typu se nejčastěji smějeme pouze v daném okamžiku a smích je výrazem hédonistického potěšení, při komedii vyššího typu tomu tak není. Distance může proběhnout až uchopením díla v jeho celku. Během představení jsme se mohli smát a tento smích ani nemusel být v daném okamžiku distancovaný, ale s přibývajícím tempem hry, kdy do sebe obrazy začaly zapadat a skládat se jak puzzle, jsme se ohlédli

⁶² *Tamtéž*, s. 21.

⁶³ *Tamtéž*, s. 22.

⁶⁴ BERGSON, Henri: *Smích*. Praha: NAŠE VOJSKO, 2012, s. 149

zpět a zjistili jsme, že se k dílu vztahujeme esteticky (a to už možná jen k fikční představě díla, což je, jak jsme u Ingardena ukázali, častým jevem). Bergson by ještě upřesnil, že nás baví komplexnost a propracovanost jak celého díla, tak samotné postavy jako je tomu například u soustavné mechaničnosti Dona Quijota. Když se setkáme s komedií promyšlenou a rafinovanou, která navíc obsahuje hluboké pravdy, setkali jsme se pravděpodobně s komedií vyššího typu. Abychom nahlédli podstatu díla, je třeba se distancovat a nahlédnout všechny rysy kompozice komplexně. Vyšší druhy komedie svou povahou vyvolávají u subjektu potřebu zaujetí psychické distance, a i proto je můžeme považovat za umělecká. Sloučením distance díla s distancí recipienta buď dojde k tomu, že jsou smích a slzy výrazem osobní, praktické reakce a můžeme je tudíž chápat jako reakce hédonistické, nebo dojde k distancování ve správné míře v obou směrech a smích či slzy jak u komedie, tak u tragédie mohou být estetickými reakcemi. V druhém případě vnímáme umělecké dílo distancovaně a můžeme dosáhnout estetického prožitku. Doufám, že jsme tudíž objasnili, že dle Bullougha je komedie uměním, pokud splňuje určité standardy (např. má potenciál k divákem zaujatému distancovanému postoji).

Dodejme ještě, že Bullough pravděpodobně chápe smích především jako výraz čisté radosti a potěšení⁶⁵ (neuvažuje o hořké povaze smíchu jako Bergson, o které promluvíme v další podkapitole). Spojení nízké komedie s praktickými účely tak u něj stojí především na hédonistické teorii, kdy nám nízké druhy komedie přinesou rychlou libost v podobě smíchu. Vyšší druhy komedie s rafinovanější komikou už pak nepůsobí tak jednoúčelově. Zmiňme také, že to, co bylo směšné dříve, již dnes směšné být nemusí, a tudíž se u komedie schopnost distance přirozeně vyvíjí. Sledujeme-li komedii minulosti, jsme od ní přirozeně více distancovaní, a proto je tu praktické, hédonistické působení omezeno (to ale samozřejmě neznamená, že se díky temporální distanci stane fraška z 18. století náhle esteticky hodnotnější).

I Henri Bergson by souhlasil s tím, že komedie má mezi ostatními druhy umění velmi těžko uchopitelnou povahu, a stejně tak by souhlasil, že pokud lze jako umění nějakou komedii chápat, je to ta vyšší, charakterová. Jako nižší formu komedie uvádí vaudeville

⁶⁵ I když u nižších forem komedie si všímá, že „se k ní váže atmosféra prostého a jednoduchého pobavení, někdy drsného, často i krutého druhu“. (BULLOUGH, Edward: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 25).

a frašku.⁶⁶ Oba filozofové si navíc všimají, že „komedie preferuje zobecněné typy před individualizovanými postavami“.⁶⁷ A tento fakt je právě v kontradikci s ostatními druhy umění. „Dokazuje to sám název velkých komedií. *Misanthrop, Lakomec, Hráč, Roztržitý atd.* – to jsou druhová jména. I tam, kde má charakterová komedie v názvu vlastní jméno, stává se toto jméno vahou svého obsahu jménem obecným. Říkáme ‚nějaký Tartuffe‘, neřekneme však ‚nějaká Faidra‘ nebo ‚nějaký Polyeucte‘.“⁶⁸ Tyto obecné typy jsou nejprecizněji zpracované právě v komedii charakterové (vyšší), jelikož prosakují z hloubky, až navenek. V porovnání s tragédií, kdy věnujeme pozornost činům, se při komedii zaměřujeme na gesta, tedy pohyby a slovní projevy, které jsou na rozdíl od činů nechtěné a automatické. Tartuffe by mohl být tragická postava, kdybychom viděli v jeho chování záměr. Jelikož jeho gesta (pohyby i řeč) ukazují, že je pokrytcem „upřímně“, smějeme se mu místo toho, aby nám připadal odporný. Bergson dodává, že „U veselohry cítíme, že by bylo možné vybrat zcela jinou situaci, jak nám představit postavu: byl by to tentýž člověk v jiné situaci. U dramatu nemáme stejný dojem.“⁶⁹ Ojedinelost komedie tkví především v zaměření se na obecnost. Ostatní umění se zaměřuje na jednotlivé, ale jeho účinkem je obecnost. Velká umění před nás staví individuální příběhy často osobní (i když distancované) zkušenosti⁷⁰, které se už nebudou opakovat. Jejich sdělení jsou ale hlubokými pravdami, které míří k obecnosti tím, že zobrazují motiv, který můžeme najít ve zkušenosti různých lidí. Tento obecný účinek nalezneme i u komedie, ale komedie je specifická tím, že na rozdíl od ostatních druhů umění, má obecnost i v příčině, na samotném počátku umělecké tvorby. Komédie sama totiž vytváří obecné typy, nikoli hrdinné individuality jako najdeme například v tragédii. S těmito obecnými typy má ze svého života zkušenost téměř každý divák. K obecnosti komedie je nutné také říct, že postava není směšná nikdy celá (tedy ve své obecnosti), ale je směšná pouze její část, která je roztržitá, a v těle působí jako parazit

⁶⁶ BERGSON, Henri: *Smích*. Praha: NAŠE VOJSKO, 2012, s. 132.

⁶⁷ BULLOUGH, Edward: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 20.

⁶⁸ BERGSON, Henri: *Smích*. Praha: NAŠE VOJSKO, 2012, s. 154.

⁶⁹ *Tamtéž*, str. 139.

⁷⁰ Proces umělecké tvorby je dle Bullougha formulací distancovaného mentálního obsahu autora (BULLOUGH, Edward: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 27).

(jako například Harpagonova lakota), tuto roztržitost pozorujeme a můžeme ji usměrňovat smíchem.

Komedii je tudíž, ačkoliv je mezi ostatními druhy umění zcela specifická svým obecným charakterem, možné dle Bergsona i Bullougha možné alespoň v jejích vyšších formách považovat za umění a je ji možné esteticky vnímat a distancovat.

2.2.3 Smích jako trest a náprava

Řekli jsme již, že zdroje smíchu tkví v mechaničnosti. Nyní se lehce dotkneme odvážné, ale nutno uznat oprávněné Bergsonovy myšlenky, která poukazuje na hořkou povahu smíchu a egoismus člověka. To vidíme zejména ve třetí části Bergsonovy eseje, kde říká, že: „*Smích se nám jeví jako forma společenské šikany, jež vždy trochu pokořuje toho, kdo je jejím objektem.*“⁷¹ Vždy je totiž komická ta osoba, která žije trochu mimo společnost a její běžný život, nenavazuje styky s druhými a sleduje jenom svojí vlastní cestu. Osoba se tu chová jako automat a nás přestává dojímat. A nezáleží na tom, zda je to postava veskrze čestná (jako je Moliérův Alceste), pro vyvolání smíchu stačí, aby byla nespolečenská.

To, že je smích často krutý, vidíme právě především v charakterech, kterým se smějeme. Charakterovou komiku pro Bergsona tvoří dohromady ztuhlost, automatismus, nespolečenskost a roztržitost. Bergson říká, že charakterová komika vzniká vždy z určitého ztuhlého, hotového typu. A i kdyby postava směšná nebyla, jejím vtažením do připraveného rámce ztuhne a stane se směšnou (tady nalézáme opět odkaz na obecné typy v komedii). Ideální charakterová vlastnost, která zaručeně vzbudí smích je pro Bergsona marnivost a její podoby. Pro komiku je ale také vhodná profesionální ješitnost či zatvrdlost. To jsou vlastnosti, které nebudí náš soucit, jsou viditelné ostatním a neviditelné osobě, která je vlastní. Navíc jsou to vlastnosti, které jsou napravitelné, takže „smích jako náprava“, tu může ihned zafungovat. Za tento mechanismus, za tuto tuhost dle Bergsona trestáme právě smíchem. Smích funguje jako trest a náprava jak vůči jednotlivci a ztuhnutí jeho charakteru, tak vůči celé společnosti, kterou chce korigovat tak, aby neztuhla do strnulých a neživých pravidel i

⁷¹ BERGSON, Henri: *Smích*. Praha: NAŠE VOJSKO, 2012, s. 131.

automatismů.⁷² Dle Miloše Ševčíka, který se úvahám Bergsona věnuje v širokém rámci a nahlíží na jeho filozofické myšlenky komplexněji, může být smích i autoregulačním mechanismem, kdy se společnost směje skrze jednotlivce sama sobě. Smíchem pak společnost reaguje na určité uvnitř ní vznikající procesy a tímto autoregulačním mechanismem brání jejímu potencionálnímu rozpadu a usiluje o harmoničnost a organický rozvoj.

Dle Bergsona tudíž smíchem trestáme jak tuhost vnější, tak tuhost charakterovou. Právě ona tuhost těla, ducha či charakteru je něčím, co chce společnost zmírnit či zcela odstranit, a tudíž sama sebe zdokonalit. Společnost si žádá větší pružnost a společenskost, což je v rozporu s tuhostí, kterou trestáme a chceme ji napravovat smíchem. „*Smích nevzniká z čisté estetiky, třebaže sleduje (neuvědoměle a v některých případech i imorálně) užitečný cíl všeobecného zdokonalení. Něco z estetiky však v sobě má, neboť komično se rodí přesně v okamžiku, kdy společnost či osoba, zbavené starosti o své zachování, začnou vůči sobě jednat jako vůči uměleckým dílům.*”⁷³ Smích je, zdá se, dle Bergsona z části estetický, protože „chováme-li se k sobě jako k uměleckým dílům“, je zřejmé, že se k sobě chováme specifickým způsobem, kdy jsme oproštěni od našeho životního obstarávání a soustředíme se na předmět sám. Na chvíli dojde k zabrzdění našich aktuálních potřeb a my sledujeme pouze komický objekt. Podobně jako při sledování uměleckých děl se pro nás na okamžik stává i v mimoumělecké oblasti tento objekt znakem, čili se zdá, že se k objektu vztahujeme esteticky. Toto zdání plyne především ze srovnání s našimi předchozími estetickými zkušenostmi, které se zdají podobné naší recepci komického objektu. Zohledníme-li v tomto zážitku fenomén distance, musíme uznat, že se tu skutečně objevuje něco, jako psychická distance. Zdá se ale, že tu dochází pouze k inhibičnímu aspektu distance, kdy na chvíli zapomeneme na praktickou stránku věcí, ale aspekt pozitivní – vytvoření zkušenosti na novém základě, se nedostavuje. Nedá se tudíž říct, že objekt plně esteticky kontemplujeme, i když stav, který při pozorování komického objektu prožíváme, je naší estetické zkušenosti podobný. Proč je smích estetický jen zčásti? Protože tu stále přetrvává jeho společenská funkce. Smích se projeví jako hodnotící reakce na komický

⁷² ŠEVČÍK, Miloš: *Bergsonova koncepce smíchu a komické představivosti*, Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2008, s. 48.

⁷³ BERGSON, Henri: *Smích*. Praha: NAŠE VOJSKO, 2012, s. 40.

objekt. Smích je hodnocení kruté, je to trest za zjevné chyby, které chceme touto specifickou reakcí na „člověka-umělecké dílo“ napravit. Tato „náprava“ však není tak akutní jako u obvyklých praktických činností. Automatismus, ztuhlost, roztržitost je totiž něco, co se v běžném životě trestá samo. Vezměme jednoduchý příklad do práce zabraného úředníka, který si chce sednout na židli ve své kanceláři, přičemž tuto činnost provozoval již stokrát, myslí si, že zná prostředí své kanceláře natolik dobře, že ji nemusí věnovat pozornost a tak si sedá zcela mechanicky. Jenže židli mu nějaký vtipálek popostrčil a úředník si sedne do prázdna. Zasmějeme se – potrestáme ho za to, jak byl nepozorný, za to, jak mechanicky se zachoval. Potrestání už ale úředníkovi přišlo samo právě tím, že si kvůli svému automatismu nesedl na vytouženou židli (a možná se dokonce i zranil). Smích je tudíž spíše společenským gestem, není nápravou samotnou, a proto může být dle Bergsona smích zčásti estetický. Kdyby byl smích něčím více než gestem a měl čistě praktickou povahu, čekalo by se, že po jeho vyvolání, následuje hmotný čin odstraňující zpozorovanou chybu. Pro naše přežití je nutná bdělá pozornost a ztuhlost, automatismus či mechanismus jsou známkami jejího ohrožení. Bergson se zdráhá říci, že smích hrozba, je spíše „obavou, která ji inspiruje, potlačuje krajnosti, udržuje bdělost a distanci od spojení s odpovídajícími podřadnými činy, jež by se mohly izolovat či uspávat, nakonec zpružňuje zbytek mechanické tuhosti společenského tělesa.“⁷⁴ Smích má tak funkci společenskou. Trestá se jím nepozornost a zároveň je upozorněním, že my sami bdělou pozornost udržujeme, neboť jsme postřehli a zareagovali na objevenou mechaničnost, která je protikladem pružného života.

Kromě spojení s estetikou je ale smích propojen i s etikou. Dle výše uvedených příkladů, které v nás vyvolávají smích, si můžeme povšimnout, že tato náprava je vskutku zesměšňující a urážlivá. I sám Bergson přeci jen ve výše uvedené citaci upozorňuje, že cíl zdokonalení sledujeme někdy *imorálně*. Smích je dle Bergsona provázen momentální „necitlivostí srdce“, je tu absence soucitu či náklonnosti s objektem smíchu. Smích je trestem doufajícím v nápravu toho, komu nebo čemu se tímto společenským gestem vysmívá. Můžeme ale zpozorovat i důležitý přátelský moment. Z počátku v nás osoba, které se smějeme, budí fyzické sympatie. „*Chci říct, že se jen na velmi krátký okamžik dostaneme na její místo, že převezmeme její gesta, řeč, činy; pokud se bavíme tím, co je na ní směšného, zveme ji v představě, aby se bavila*

⁷⁴ *Tamtéž*, s. 40.

s námi: jednáme s ní jako s kamarádem.“⁷⁵ Tato sympatie je prchavá a pochází z roztržitosti, jelikož plyne z toho, že na chvíli polevíme v naší pozornosti, na chvíli zapomeneme na společenské zvyklosti. Poté se ale z této lenosti vrátíme zpět k logice, a tím také ke „krutosti smíchu“ (takto nazval P. A. Y. Gunter údajně charakteristický rys Bergsonova pojetí smíchu⁷⁶). Všimněme si, jak se nám na tomto místě spojuje Bergsonova a Bulloughova koncepce. Vždyť tento Bergsonův postřeh vcítění se do postavy spolu s určitou mírou distancovanosti, vidíme v Bulloughově popisu antinomie distance. Je to vztah osobní, ale přesto distancovaný, zbavený svého praktického působení (byť u smíchu to platí jen chvíli po dobu naší „nepozornosti“).

Bergson říká, že v tomto krátkém okamžiku „dobromyslnosti“ smíchu, má docházet k uvolnění a veselosti, z čehož plyne dojem, že smích nám přináší potěšení, ačkoliv má ve svých dalších fázích především hořkou příchut'. I při těchto dalších fázích ale můžeme mít dle Bergsona ze smíchu radost, jelikož nás těší naše nadřazenost vůči tomu, komu se vysmíváme. „*Smích je především náprava. Má-li ponížít, musí v osobě, jež je jeho předmětem, vzbudit trapný dojem. Společnost se jím mstí za příliš velkou svobodu vůči ní. Smích by nedosáhl svého cíle, kdyby nesl znamení sympatie a dobroty.*“⁷⁷ Tak Bergson uzavírá, že i kdybychom chtěli hledat ve smíchu dobrotu, laskavost nebo snad spravedlnost, protože tato náprava má užitečnou funkci a trestáme i ty, které milujeme, nenajdeme je. Smích je přirozenou reakcí na mechanismus, kterou máme vžitou ze společenského života. Smějeme se přirozeně, nehodnotíme případ od případu, a proto smích není spravedlivý, ani ohleduplný a laskavý. „*Jeho úkolem je zastrášovat a pokořit.*“⁷⁸ A tak je ve smíchu cosi hořkého, egoistického a pesimistického.

Co na to etika? Pokud je tato hořká podoba smíchu skutečností, je morálně omluvitelná naše radost, naše čisté potěšení z vlastní nadřazenosti a pokoření druhého? Je v pořádku, že smích dokonce cíleně vyhledáváme a za jeho vyvolání platíme často nemalými

⁷⁵ *Tamtéž*, s. 178 - 179.

⁷⁶ ŠEVČÍK, Miloš: *Bergsonova koncepce smíchu a komické představivosti*, Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2008, s. 41.

⁷⁷ BERGSON, Henri: *Smích*. Praha: NAŠE VOJSKO, 2012, s. 180.

⁷⁸ *Tamtéž*, s. 182.

penězi? Je snad naši omluvou, že je smích *přirozenou* reakcí těla na ztuhlost? Ukazuje se, že je v každém z nás trocha zlomyslnosti. Jinak by smích nefungoval. Bergson i přesto tuto nelichotivou stránku smíchu však vidí ve smíchu přinejmenším jeden pozitivní moment: smích sleduje užitečný cíl, jelikož díky upozornění na chyby (povaha smíchu jako trestu a nápravy) se stáváme vnitřně lepšími lidmi.

2.2.4 Smích mezi životem a uměním

Prozatím jsme došli k závěru, že smích je samovolnou reakcí na komično. Komično vzniká zapojením určitého mechanismu. Smějeme se automaticnosti, strojovosti, ztuhlosti, roztržitosti. Smích jako reakce na mechaničnost se projevuje v běžném životě i v umění. Divadelní komedie má různé druhy a žánry, přičemž její druhy nižší (satira, fraška, vaudeville apod.) způsobují spíše potěšení hédonistické, její vyšší druhy (charakterová komedie, drama) je možné vnímat esteticky. V souvislosti s mechaničností tu lze v kategorizaci žánrů užít Bergsonova tvrzení, že: „*Každá roztržitost je směšná. A čím hlubší je roztržitost, tím hodnotnější je komedie.*“⁷⁹ Tak nás stále baví roztržitost Dona Quijota, jelikož je soustavná. Tvoření komedie je uměleckou činností, pokud princip mechaničnosti zapojí velmi důkladně a rafinovaně. Nutnost rozlišení mezi komickými žánry uměleckými, i mimouměleckými přidává často polínko do ohně k přesvědčení, že smích není estetický. Důvod, proč je tak těžké kategorizovat smích je, že stále osciluje mezi životem a uměním, hédonismem a reflektovanou libostí, citem a rozumem.

Hned u hledání komična v mechanismu Bergson poukázal na to, že směšný je automatismus, protože je protikladem života. Je protikladem života jako růstu, pohybu, organického principu. Přesto ho však v každodenním životě potkáváme. Jelikož však tuto ztuhlost vnímáme jako nedokonalost, chceme ji smíchem potrestat a napravit. Tak se dostává smích do spojitosti i s etikou. Smích se vysmívá za chyby a pokořuje. Zažíváme radost, která je ale, podíváme-li se detailněji, sobecká a egoistická (kromě první „přátelské“ fáze smíchu).

⁷⁹ *Tamtéž*, s. 140.

Komedii (alespoň některé její určité druhy), chápeme jako umění. K umění přistupujeme v určitém specifickém postoji, při kterém zaujímáme i psychickou distanci. U komedie je zapojení distance složitější než u jiných druhů umění, neboť dle Bullougha smích tenduje ke ztrátě distance. Bullough vnímá smích jako osobní reakci (rovněž jako slzy). Distancování ve smíchu ale není nemožné. Citový vztah je ve smíchu očištěn možností zaujmout distanci k vyšší komedii, ale distanci umožňuje už samotná přirozená povaha smíchu, kdy se ke komickému objektu vztahujeme jako k uměleckému dílu, což posiluje pocit distance. Smích Bergson charakterizuje jako záležitost rozumu, ale není záležitostí rozumu ve smyslu rozvažování, ale stejně jako při splývání pojmů „objektivitý“ a „subjektivitý“ v Bulloughově distanci, splývají ve smíchu cit a rozum. Ač smích míří k rozumu, je přeci jen emoci, pokud emoci rozumíme jako změně psychického stavu, která je vyvolaná nějakým objektem, a způsobuje i změny fyzické povahy (například změna rychlosti dýchání, mimika a gestikulace apod.). Při smíchu přeci jen něco „pocítujeme“. Tvrzení, že smích je záležitostí rozumu vychází především z toho, že Bergson (a předpokládáme, že i Bullough) chápou smích jako reflexivní reakci na určitý podnět. Smích tedy není rozumový ve smyslu rozvažování. Kdybychom před smíchem rozvažovali, často by nás zabrzdila ona krutost a především nespravedlnost smíchu.

Když můj kamarád upadne a já se zasměji, jedná se o přirozenou reakci na zpozorování mechanismu. Cit je zatím umlčen. Záležitost mi přišla rozumově směšná (člověk přece neměl upadnout). Na chvíli jsem vlastně zůstal v estetickém postoji k padajícímu člověku, sledoval jsem ho jako umělecké dílo a hodnotil ho smíchem. Teprve po chvíli jsem schopný vytrhnout se z tohoto postoje zpět a brát v úvahu možný praktický dopad, už se soucitem se pak ptám: „Nestalo se ti něco? Omlouvám se, že jsem se smál“. V příkladu padajícího kamaráda se vlastně zrcadlí všechny antinomie smíchu i jeho distance. To, že náš kamarád upadl, nás překvapilo. Náš smích se spustil automaticky. Zároveň toto překvapení v nás vyvolalo jistou distanci. Smějeme se komickému účinku, a svého kamaráda pozorujeme jako umělecké dílo – čili esteticky. Při smíchu vlastně zfiktivňujeme estetický objekt, který se před námi vytvořil. O chvíli později se nám vlivem okolního světa podaří dostat se z toho estetického, distancovaného postoje, jenž vznikl reakcí na komično, a začneme se opět prakticky vztahovat ke skutečnosti, když se ptáme, zda je kamarád v pořádku. Estetický smích tu tak zafungoval i

v mimoumělecké oblasti. Představme si nyní pád člověka, který je součástí sehrané divadelní hry. Může nás rozesmát, můžeme se k situaci vztahovat jako k uměleckému dílu a může u nás proběhnout stejné estetické zaujetí jako v minulém případě. Ale také nemusí. Roli tu hrají dva aspekty: očekávání estetického prožitku a charakter díla. Očekávání estetického prožitku na divadle a v důsledku toho vhodně zaujatý specifický typ postoje sice, jak jsme řekli u Ingardena, může zaručit snadnější přípravu na estetický prožitek, ale ten se nemusí dostavit (nebo se může dostavit v menší intenzitě než u překvapení), pokud se nesetká s vhodným charakterem díla. Co když je humor břitký a laciný? Nebo jak se říká, není to náš šálek kávy? Zatímco člověk, který upadl na ulici, nás rozesměje, nemusí nás rozesmát člověk padající na jevišti. Jelikož očekáváme, že se při komedii máme smát, můžeme se lehce nesmát, pokud nebudeme spokojeni s jednoúčelovou zábavou a budeme mít pocit, že tvůrci si dělají spíše legraci z nás, protože nás mají za hlupáky. Dle rafinovanosti humoru, tak můžeme rozdělit jednotlivé stupně komedie. I při nízkých druzích komedie se ale můžeme smát, ale tento smích často již není distancovaný a na objekt nenahlížíme jako na umělecké dílo. Smích je tu hédonistickou libostí, užíváme si našeho potěšení z vlastní nadřazenosti a možnosti napravovat smíchem ztuhlosti druhých. Tady distanci často ztrácíme, protože kromě praktické povahy smíchu v příjemné libosti, kterou nám přináší, můžeme vztahovat komické situace do svého života, představovat si, jak se dějí nám nebo naším kolegům (protože komické postavy představují zobecněné typy) a následně se opájet nešikovností ostatních a radostí z toho, že mně se takové neuvěřitelné komické zápletky nedějí. A tak se zase dostáváme k propojení smíchu a morálky, kdy je třeba si položit otázku, zda je takový druh smíchu správný, když prokazatelně zesměšňuje druhého. Na jedné straně předložíme argumenty pro to, že není, na druhé je však smích nesmazatelným lidským potěšením, bez kterého by život nebyl životem, a umění nebylo uměním. Musí nám být přeci dovoleno reagovat na umění širokou škálou estetických reakcí, a smích je, jak jsme snad ukázali, jednou z nich. Upozorním ale ještě jednou, že tato zčásti estetická reakce se může projevit i v mimoumělecké oblasti, stejně jako se při sledování umění můžeme zasmát i neesteticky a nedistancovaně.

Viděli jsme, jak smích osciluje mezi estetickým a hédonistickým prožitkem v jednotlivých komediálních druzích, spolu s čímž jsme zmínili, že má-li být smích záležitostí umění, neměl by podléhat praktickým cílům. Přírozená povaha smíchu je,

(jak bylo naznačeno již v předešlých podkapitolách) že osciluje mezi uměním a životem samotným. „*Máme právo říci, že komedie tvoří střed mezi životem a uměním. Není nezaujatá jako čisté umění. Vzbuzuje smích, přijímá společenský život jako přirozené prostředí. Sleduje sama jeden z impulzů společenského života.*“⁸⁰ Komedie nám před oči nejčastěji kladou společnost, zejména obecné charakterové typy. Komedii chápeme jako umění a jako takové ho na prknech, která znamenají svět, oceňujeme. Snahou napravovat a poučovat i svým obecným charakterem a orientací na společnost, se ale komedie více podobají životu.

Kolikrát se může stát, že scény, které najdeme v ušlechtilé komedii, mohly být v nezměněné podobě vytrženy ze skutečného života. (Jinak je tomu v nadsazeném vaudevilu a frašce). Komika a smích nepatří dle Bergsona ani životu, ani umění. „*Na jedné straně by v nás osoby skutečného života nezbuzovaly smích, kdybychom nebyli schopni sledovat jejich kroky jako na divadle z výšky své lóže. V našich očích jsou komické jen proto, že pro nás hrají komedii. Na druhé straně však ani v divadle nepředstavuje radost ze smíchu čistou radost, chci říct: radost výlučně estetickou, absolutně nezaujatou. Mísí se v ní vedlejší myšlenka, kterou má společnost za nás, když ji nemáme my sami. Přistupuje sem nepřiznaný úmysl pokořit, a tím, pravda, i korigovat alespoň z vnějšku. Proto je komedie bližší skutečnému životu než tragédie.*“⁸¹

⁸⁰ BERGSON, Henri: *Smích*. Praha: NAŠE VOJSKO, 2012, s. 159.

⁸¹ BERGSON, Henri: *Smích*. Praha: NAŠE VOJSKO, 2012, s. 131 - 132.

Závěr

V této práci jsme pojednali o fenoménu „psychické distance“ Edwarda Bullougha a sledovali jeho fungování v rámci teorie smíchu a divadelní komedie. Vycházeli jsme z eseje Edwarda Bullougha *„Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip* a z ucelené teorie komična Henriho Bergsona *Smích*.

Psychickou distancí jsme ukázali jako rozlišující rys estetického vědomí, který nám umožňuje specificky se vztahovat životu, ale především k umění a k oblasti mimouměleckého estetična. Na konci první kapitoly pro nás vyvstaly zajímavé otázky týkající se možnosti udržení psychické distance při komedii. Naznačila jsem, že v případě narušení představení vtípnou poznámkou, jež nepatří do sledovaného díla, může dojít k jinému smíchu, než kterým se smějeme v dalších (předem herecky secvičených) částech představení. To souvisí se spojením smíchu a společnosti potažmo etiky, ale také se spojením smíchu a distance, potažmo estetiky.

V naší práci jsme hledali, zda může být smích estetickým fenoménem. Došli jsme k závěru, že smích je přirozenou reakcí těla (na zpozorování mechanismu). Dle Edwarda Bullougha míří smích k okamžité libosti, a proto může být smích reakcí hédonistickou, ale lze ho za určitých podmínek distancovat. Při zkoumání možnosti estetického a distancovaného smíchu, jsme u Henriho Bergsona ukázali, že při smíchu zaujímáme distancovaný postoj, jelikož se ke komickému objektu chováme jako k uměleckému dílu. Na okamžik se oprostíme od našich praktických potřeb a zdá se, že sledujeme cíle estetické. Tyto potřeby jsou však zčásti nabourány společností, protože smích je trestem za zpozorování mechanismu. Mechanismus je potencionálním nebezpečím života jako růstu, proto ho chceme smíchem potrestat a napravit. Tato náprava je ale kvůli své víceméně pasivní povaze jen společenským gestem. Přesto můžeme v tomto případě smích označit za estetický jen zčásti, protože z druhé části sleduje praktický cíl, jelikož plní především funkci společenskou.

Přesto však naše hledání ukázalo, že smích distancovat lze. Smích se stává distancovaným, když už není přirozenou reakcí, ale když se kvůli propracované povaze komického díla, vracíme ve svých představách k dílu zpět a skládáme ho do celistvějších obrazů. Zafunguje tu i moment sebereflexe když zpětně vnímáme to, čemu

jsme se přirozeně smáli, což můžeme nyní vidět v novém kontextu. Následně můžeme ocenit i umělecké zpracování díla, což efekt distance posiluje, ale jednotná kompozice nemusí být vždy spjatá s estetickou funkcí.

Pokud se vrátíme k našemu příkladu z konce první kapitoly, můžeme konstatovat, že podoby smíchu se mohou v krátkých úsecích měnit. Smích zčásti estetický, může střídat smích hédonistický, který způsobuje okamžitou libost. Zajímavé také je uvědomit si, že v příkladě naše radost pramenila z toho, že herec popletl jméno své kolegyně, což potvrzuje Bergsonovo stanovisko škodolibosti smíchu. Smích je egoistický, hořký a zlomyslný. Tak se tu vedle otázek estetických vyjevují i ty etické. I přes nelichotivý stín, který smích na každého člověka a zlomyslnost uvnitř něj vrhá, můžeme smích považovat za užitečný, jelikož nás vyzývá stát se vnitřně lepšími. Došli jsme k závěru, že smích je odsouzen k tomu, aby se pohyboval mezi etikou, estetikou, hédonismem, společností, uměním i životem.

Cílem mé práce bylo zjistit, zda je smích estetickým fenoménem. Zjistili jsme, že smích může být zčásti estetický, pokud jsou na straně objektu i subjektu splněna potřebná kritéria k vyvolání distance. I na smích je tudíž aplikovatelný princip Bulloughovy psychické distance, která zachycuje specifické nastavení estetického vědomí. Bulloughův koncept psychické distance funguje i pro divadelní komedii a smích.

Seznam použité literatury

Primární literatura:

BULLOUGH, Edward: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995.

BERGSON, Henri: *Smích*. Praha: NAŠE VOJSKO, 2012.

Sekundární literatura:

BERNARD, Jan: *Co je divadlo*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n. p., 1983.

DICKIE, George: The Myth of the Aesthetic Attitude. *American Philosophical Quarterly*, Vol. 1, No. 1., 1964.

DIDEROT, Denis: *Herecký paradox*. Olomouc: Votobia, 1997.

FENNER, E. W. David: *Aesthetic Attitude*. New Jersey: Humanities Press International, 1996.

ORTEGA y GASSET, José: Idea divadla. *Divadelní revue* č. 2, 1993.

INGARDEN, Roman: Estetický prožitek a estetický předmět. In: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1964.

MUKAŘOVSKÝ, Jan: Místo estetické funkce mezi ostatními. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000,

MUKAŘOVSKÝ, Jan: Význam estetiky. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000.

ŠEVČÍK, Miloš: *Bergsonova koncepce smíchu a komické představivosti*, Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2008.

URMSON, J. O.: What Makes a Situation Aesthetic? In: *Art and Philosophy. Readings in Aesthetics*. W. Kennick (Ed.), Palgrave MacMillan, 1979.

ZUSKA, Vlastimil: *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: TRITON, 2001.