

JIRÍ FREJKA

SMÍCH

A DIVADELNÍ MASKA

*Typologické poznámky o vzniku postav pro
soubor komedií dell'arte. S dokladovými
kresbami různých autorů. Cena 60 K.*

Jiří Frejka, místo úvodu:

Kterákoliv kniha — i pozornosti nehodná kniha, jako je tato — je podivuhodné místo. Na konci nejrozmanitějších dnů, strávených v továrně, v kanceláři, u soudu, na ulici nebo v divadle, setkají se nad ní jako u společného stolu náhodně příchozí i pravdiví hosté, lidé rozliční i takoví, kteří svůj život soukají s pravdivostí hodín, lidí, kteří sem zaskočí z velké společnosti, i jiní, kteří v ní marnotratně tráví dlouhé hodiny samoty, zátlivě střežené a dobované na okolním světě.

Pocitují jisté rozpaky, když musím říci, že tato kniha zve k chudému stolu. Na první pohled čáпка bláznova upoutává oči, ale zamýšlení nad ní není již tak veselé, a tak ani tato kniha, třeba se zabývá humorem, anebo právě proto, není určena k tomu, aby budila smích, nýbrž *aby zvonmala směji-
noti*. S několika skrovnými výjimkami je to námět u nás natolik nový, aby autor si směl předem vyjednat, že jej nevyčerpá dobře, ani celý. Že odkáže do větší systematické práce především sociologii politického vítu, jehož theatralita má zvláštní podmínky; uvádět nevykle prude v pohyb charaktery, počítaje v to charakter kreslířů, a chyby jednotlivých postav zrovna úprkem žene pod zvěšovací sklo; že se omezí na několik velmi obecných slov a pak na podivnou na pohyb výběr z mnoha typů, které jsou hrdiny našich anekdot, vtipů kreslených, soudniček i divadelních her. Vždyť přitomnou katřkou vstupujeme na téměř panenskou pláň české *divadelní typologie*.

JOS. R. VILÍMEK, PRAHA

Jiří Frejka

SMÍCH

a divadelní maska

ÚVODNÍ POZNÁMKY

O VZNIKU TYPŮ DNEŠNÍ KOMEDIE

DELL'ARTE

JOS. R. VILÍMEK, PRAHA

15

MÍSTO PROLOGU

*Ba celý svět
je jako jeviště a lidé v něm
jsem jako hercové a herečky...*

SHAKESPEARE

Kterákoliv kniha — i pozornosti nehodná kniha, jako je tato — je podivuhodné místo. Na konci nejrozmanitějších dnů, strávených v továrně, v kanceláři, u soudu, na ulici nebo v divadle, setkají se nad ní jako u společného stolu náhodně přichozí i pravidelní hosté, lidé rozlékaní i takoví, kteří svůj život soukají s pravidelností hodin, lidé, kteří sem zaskočí z velké a skvělé společnosti, i jiní, kteří v ní marnotratně utrácejí dlouhé hodiny samoty, zárlivě střezené a dobývané na okolním světě.

Pocítuji jistě rozpaky, když musím říci, že tato kniha zve k chudému stolu. Na první pohled čapka bláznova upoutává oči, ale zamýšlení nad ní není již tak veselé, a tak ani tato kniha, třeba se zabývá humorem, anebo právě proto, není určena k tomu, aby budila smích, nýbrž *aby zkoumala směrnost*. S několika skrovnými výjimkami je to námět u nás natolik nový, aby autor

si směl předem vyjednat, že jej nevyčerpá dobře ani celý. Ze odkáže do větší systematické práce především sociologii politického vtipu, jehož theatrialisa má zvláštní podmínky; uvádí nezvykle prudce v pohyb charaktery, počítaje v to charakter kreslířů, a chyby jednajících postav zrovna úpřekem žene pod zvětšovací sklo; že se omezi jen na několik velmi obecných slov a pak na podivanou na pouhý výběr z mnoha typů, které jsou hrdiny našich anekdot, vtipů kreslených, soudníček i divadelních her. Vzdýt přítomnou knížkou vstupujeme na téměř panenskou půdu české *divadelní typologie*.

Veelku tyto vědecké lístky ze zápisníku — jak se shromáždily během času takřka samy a jak se skládaly ve skupiny — jsou nejlepší důkazem, že se nám naskýtá ustavičně množství pramenů, které si dosud neprotazily svou dráhu na jeviště. Špírka Alarichových lékářských anekdot obsahuje sta postehů o moderních lékářích, nejšednější snůška vtipů je pokladnicí frazeologickou a charakteroslovnou — nesmíme si pro hrubost některého vtipu zastírat životnost figury, která se nám tak představuje.

Když už je dnes možný nejabsurdnější akademismus, který si dovedeme představit, totiž akademismus naturalisticko-realistický, když provinční sice režisér, ale přece jen režisér může razit větu, že autor, má-li obsahově slabý kus, musí se aspoň snažit o dobrou jeho formu (jak vznešený nesmysl!), je nejlepším léčením umělecké bezvážnosti dívat se, jak život sám tvoří — silně a dravě — divadlo a nové jeho postavy.

Moderní umění, popírajíc popisnost, objevilo krásu zkratky. Marinettiho synthesy stojí v divadle na prahu

zcela nových i sporých uspořádání znaků, které ve svém theatrálním seskupení jsou plny prudekého dojmu. Vytežit minimum prostředků maximum účinnu, to je věta, která se hojně vyskytá již na začátku století — a nám necht' slouží za nepřesného zástupníka jednolitého hnutí, kterým se navenek projevuje moderní zájem o technologii umění, jaký tu snad nebyl od doby objevení perspektivy v renaissancením malířství. A třeba these o minimum prostředků dávno byla popřena nebo dokonce zapomenuta, protože je nekončná propast mezi nejušpornějším a nejvýraznějším prostředkem, a třebaže malíř, herec, spisovatel hledají spíš symboly nové a nesanadné než lehké a schůdné, jež ztratily emotivitu: vystřídaly starou větu nové, vyrostly školy, dokazující jen, že umělecký i předumělecký projev nás zajímá dnes také — jako určitá technika.

Mezi životem a smrtí, v té drobné episdě, podivuhodně jiténé vším, co nás snad obklopuje v podobě lidí, stromů, dějí a věcí, to, co se nazývá lidský život, tento záblesk oživený vědomím a citěním a citelný světmu okolí činy, toto divadlo, které Shakespeare chvatně dělá na několik prchavých výstupů — je čas od času žiháno smíchem.

Tupým smíchem voláka, který dobře a bolestně uholdí nádivorního psa, stejně jako smíchem Gogolovým, který váží svůj úder z hloubky truchlivého a milujícího srdce. Smíchem, který je prvním znamením, že nemluvně počíná chápat svět, až po poslední úsměv klidné smrti. Ale smíchem je i vítězný ryk primitivův, hláhlivý řehot tupých společenských slečen a mladých páni,

ponižujících posměch mlíkospaní a drsný výsměch moudrého člověka, který postihuje všechny, i sebe. Je to smích z radosti, ze štěstí nebo z revolvy, smích osvobodivý nebo zoufalý, nekonečná škála všech barev duhy.

Vždycky je smích určitým druhem poznání, rozlišením věcí a jejich hodnocením. Ve smíchu srdce na chvíli se zamítlo, ale mozek hoří a bojuje s nějakou podivností, nestvůrností nebo hloupostí, která se před nás postavila.

Člověk ve smíchu sám před sebou na chvíli mizí, proměňuje se v neosobní a přece vášnivou bytost, která chce ukójit svou žízeň po rozeznání zdravých od jalových plodů, neživotného v jadrném. Rád bych to vyslovil nějakým příkladem a nenalézám vhodnější než hereckou práci. Jak víme, to, co vidíme na jevišti, není herec pan Ten a Ten, nýbrž hraná postava, kterou on zpodobuje, tedy Hamlet nebo Rosalinda. Dokonce jsme plni zlosti, když vidíme, jak Hamlet se zasměje mimo roli tomu, jak Ofélie bezděčně klopyne, vyrušilo nás tedy, že jsme pod maskou Hamleta zahledli hercovu soukromí.

A smějeme-li se na příklad někomu, kdo se polil omáčkou nebo hledá klobouk, který má na hlavě, je tomu nějak podobně. Kdyby nebylo smíchu, pomohli bychom přímo tomu, kdo hledá svůj klobouk, místo abychom ztratili chuť něco udělat; nestáli bychom nehanutě a nesmáli bychom se.

Je to, jako bychom byli na chvíli někým novým, jako bychom hráli roli rozhodčího, jako bychom byli *herci poznání*, někým nadskutečným, kdo stojí mimo vlastní proud života a neosobně jej hodnotí. Neosobně, to znamená v nějakém jiném světě, kde neběží o to, pracovat,

žít, žít se, bojovat, ve světě, kde platí nějaké méně drsné zákony, zákony poměru a kontrastu, rozumného a absurdního, zákony smíchu.

Čím víc milujeme člověka, tím zdravěji se umíme i smát. Bylo by falešnou sebeláskou, kočím zlatem, kdybychom se nedovedli smát sobě a tomu, co na nás, na jedinci nebo celku, je směšného. Smích nepochybně je profylaxe svého druhu, kterou stvořila příroda a — na zrcadlo nehubuj, máš-li křivou tvář.

Guyau, když mluví o rozvrataném odvětví francouzské literatury, se letmo dotýká této otázky: „A jeden z nejvážnějších nedostatků naší moderní literatury je ten, že každým dnem naplňuje větším a větším počtem lidí onu část pekla, v níž podle Danta se nalézají ti, kteří za svého života plakali, ačkoli se mohli radovat.“ Smích je zahojkou radostí jasných barev. Scribendi recte sapere est et principium et fons, praví Horác, a co o psaní, platí o smíchu. Smích vyžaduje pevného postoje uvnitř v sobě i ve společnosti, protože téměř vždycky je něčím víc než rozhybáním bránice; je při, soudem, rozsudkem, poznáním. „Všichni lidé po poznání touží od přírody (φύσει)“, říká Aristoteles.

Divadlu rozumí každý. Každá rozjářená dáma ze společnosti za pět minut rozhovoru se pětkrát zeptá, zda je možná na divadle taková krása jako západ nad Petřínem. To přece ještě žádný malíř nedovedl namalovat a žádný režisér inscenovat?

Ovšem, paní nebo pane, ale také ještě žádný hrobník, kopaje hrob, nebyl tak vitipný jako ten v Hamletu, a

dokonce už žádný princ nepronese nikdy tak zajímavý proslav nad zahnilou lebkou, než je řeč nad lebkou Yorickovou.

Umění nad přírodou . . .

zaznamenal si Michelangelo, který také věděl, že

*Největší mistr neuvmyslil plán,
jenž by mramor snad se nepoddal,
kdo rukou tvrdší odlučovat znal
co závadou, ten odpor překonal.*

Shakespeareovo zrcadlo, které divadlo má nastavovat životu, není tedy úkon portrétovací nebo napodobivý. Michelangelo v mramoru vidí už celou sochu, není než potřeblí „rukou tvrdí odlučovat“, co nám zakrývá na mramorovém balvanu Mojžíše. Jenže toho ducha a ruky je k tomu potřeblí. Stejně v divadle. Člověk jako člověk. Ale teprve z dlaní dramatika, režiséra a herce vyrůstá před naše oči člověk-příklad, člověk-typ, člověk-zrůda, prostě nadskutečná bytost, něco stvořeného. Jednou je nositelem umělecké myšlenky kámen, jindy lidské tělo, na podstatě tvrdí práce to pranic nemění.

Faust, Falkenštejn, Faethon jsou tedy vždycky monumenty, jak je vidíme na scéně, jsou víc než živí, jsou obrazem, metaforou života, odtud jejich příkladnost a síla, s níž se tyčí nad všední den, představovaný v zásadě hledištěm. Divadlo je tvoření nadsvěta. Škola žívota a mravů, podle Schillera.

Ale nám nepůjde o tato hotová díla, nýbrž o jejich vznikání. Půjde nám o ulici, z níž se zrodí její básník,

o škamnu, z níž se zrodí zcela logistický vtíp, který s druhým, třetím skládají se v obraz nové postavy, jakéhosi moderního Dottore nebo Pantalone a v děje *anežní commedie dell'arte*. Půjde tedy vlastně o zachycení jevištního typu ve stavu zrodu a aspoň o hrubý popis, tu či onde, jeho charakterového jádra. Shledáme, že tato síť vtípiů, s kterými pracuje lidový a časopisový humor, je velmi hutná a celistvá, a že by leckdy byla zdravým poučením pro dramatiky či dramaturgy, kdyby nebyli zabředli do svých přísných šachových pravidel o dramatu nebo komedii, představ, jež nejsou vlastně ničím jiným než nudným filtrem, jímž pronikne jejich abstraktní názor na život, ale ne život.

O SMICHU, CHARAKTERU A MASCE

Smích je výsadou pouze člověka...

BALZAC

Příroda, která je nezměnná a která plyne bez tvaru, dokud ji nezastavíme a nepřetvoříme svým pohledem, přiroda nebo to, co my tak nazýváme a co řecký člověk označoval chaos či apeiron, je matkou smíchů. Ale otcem jeho je nepochybně člověk a smích je pro něho jedním z nejzákladnějších rysů, jímž se odlišuje od ostatního tvorstva. Matka GÉ způsobila, že se člověk dříve bál nežli se smál, protože bázeň je věc samoty, ale smích tryská ve společnosti. Snad bylo potřeba náležet k pokročilejší osadě, aby se člověk mohl po prvé zasmát svému nepříteli, poraženému, zabitému, tomu z té zůstale sousední vesnice, kde ještě dělají tak špatně zabroušené pazourkové oštěpy. První smích módy a módního člověka.

Stejně se v maloměstské společnosti smějí přichozímu z velkého světa, měšťák venkovanu, venkovan neobratně našlapujícímu člověku z města, každý v sobě neseme to povědomí, že patříme k nějakému klanu,

k nějaké skupině, z jejíhož sebevědomí se smějeme druhým a druhému, které není o nic horší než my, ale které je prostě odjinud, venkovské, barské, barské, jak by řekli Řekové, označující tak i velkou kulturu perskou. Směšné, barské bylo prostě odkudkoliv mimo vlast, mimo známý a vlastní svět.

Směšné v nás vzbouzí smích, ale smích jako každá lidská věc má svou historii a dalo by se říci, že byl dřív oděn helmou nežli rolníčkami. Stanley a Dugas tvrdí, že vyvenčení zubů při smíchů můžeme odvodit vývojově z divošského cenění zubů při ohromujícím a vítězném útku. A dodnes známe nejenom smích srdčný, ale i smích krutácký, smích nepřátelský, úsměšek přehlížení, chechtot povýšených a pošklebek nadutých, z nichž žádný neztratil povahu primitivní a rvavé účelnosti.

A přece to všechno se nazývá smíchem a souvisí nějak se smíchem přátelským, s úsměvem lásky, s výsměchem „v dobrém“? Snad opravdu nejsou oba tyto druhy tak daleko sebe, protože důležitým je při smíškovi jeho pocit myšlenkové nadřaděnosti, „ozbrojenosti, parátivosti“, to znamená, že smích je v podstatě obrazivým útokem, že je divadlem střetnutí, ve kterém jde o potupení protivníka duchovního zase duchovní zbraní; je to obraz boje. Ebbinghaus, který stejně jako Brühl miluje cesty nazpět a ukazuje na počátky našich hnutí ve zjednodušujícím obraze primitivů, dokládá na příkladě tak zvaného archaického milostného úsměvu, který známe z utváření obličje řeckých soch asi tak do páteho století před Kristem, že tato grimasa hraje v erotice do dneš velkou svoji roli jako uvolňující smích při milostném překonávání. Dokládá to i na smíchů francouzské

společenské hry, tedy na velmi pokročilém kulturním projevu; příkládá těmto hrám ovšem jednostranně smyslů význam.

To by znamenalo, že i v docela obrazivém světě, kde dávný bojový prvek zdánlivě docela mizí, je doprovázen náš smích jako neodlučitelným společníkem počtem překonání. Překonání čeho? Ovšem že nějakého překvapení, kterému se bráníme.

Ebbinghaus říká, že vtip je smysl v zdánlivém nesignifikančním, že vtipu, abychom jej pochopili, musíme rozumět, to jest musíme včas předvídat, dokázat určitý myšlenkový výkon, opanovat nějakou myšlenkovou obtíž s překvapující lehkostí, pak že se objeví na naší tváři vítězný smích asi tak, jako se objevil úlevující smích na tváři primitiva, který beze zbraně si vyšel do lesa a jehož poděsil nečekaným vystoupením dobře vyzbrojený bojovník. Prvotní hrůza se proměňuje v cit nový, jakmile v hrozivém bojovníkovi poznal nejlepšího přítele, jenž jej chtěl vstražit. Člověk se smál. Byl to vtip.

Ale my jsme již tak daleko od tohoto stavu, že se nesmějeme pouze z fyziologické úlevy; tak jsme se zobektivisovali, že se dovedeme smát v nenebezpečné situaci s druhými lidmi sobě samým. Ovšem i pak vidíme, že bavíme-li nějakou společnost na svůj účet a přijde-li do ní osoba, u které nechceme být směšni, smích nám zajde. To znamená, že v tu chvíli se změnilo naše já, že se změnilo naše mínění o nás samých, nebo ještě lépe, že chceme, aby se lidé na nás a na naši roli dívali pojednou jinak. Chceme se pojednou stát hrdinou místo šaškem.



JIH Tmka

Ale někdy se můžeme smát přece jen s jinými sobě. Abychom znovu citovali, je to podle různých autorů, mezi nimi Ebbinghause, vlastně smích s těmi druhými, kteří mají smíšky na svojí straně, snad i smích druhých, kteří se nesmějí nám samým, ale zesměšňují jen nějaký náš rys, na příklad naši zapomnětlivost, nedotýkají se však neuctivé celé naší vážné osoby. Jsme všichni natolik herecky nadáni, že se umíme rozdělit a znovu rozdělit na sebe a roli, kterou hraje.

A právě zde, ve sféře hry, roste pravá komika. Je to směšnost, kde my, já, vy, ten či onen, berou na sebe nejruznější masky a vysmívají se na příklad svojí ruce, která se chvěje nemocí, kteří se však z tohoto prvního náběhu k smíchu dostávají hloub a dál až do jakéhosi smíchového furiosa, kde opravdu už nemyslí na sebe a za sebe, ale v jakési pomyslné bláznovské masce se chtějí všemu a všem, sobě nejvíce. To není zjemnělý smích filosofa, který se pousměje směšnému nepoměru,

to je bujná bezstarostnost smíchu pro roztrásení vlastního těla i těl druhých, s jakou se směje průměrný měšťák sobě samému, „jenže se směje bláznovství, aniž by vzpomněl přitom na vlastní moudrost“. Onen filosof, který se usmál, byl mimo čas, mimo prostor, mimo prostředí. Tento chechtavý měšťák sedí dnes v této hospodě a mezi svou partou ničeho se neobáváje, a proto pouští uzdu svému smíchu. Často je nepochopitelné, čemu se směje. Je vůbec tak těžko sledat nějaké objektivní měřítko, proč nějaký vtip je dobrý nebo špatný; je to tím, že proměnliví jsou smíškové a jejich životní obzor.

Do nejtajnějších hlubin smíchu sotva se kdy podaří vniknout, nejméně psychoanalýze, a pan Descartes, který vykládá ještě afekty promícháváním krve, není o mnoho pozadu za moderním psychologem, který poznal již všechny průvodní zjevy smíchu, ne však jeho — skutečnost. — Průvodní jevy. A což teprve smích jako známka člověka! Pevný předěl, podle něhož se lidé dělí — stejně nepřesně jako podle jiných děltek — s výjimkou snad ethických.

„Směšné jest jen část ošklivého,“ praví Aristoteles. „Směšné jest totiž jakási chyba a šereda, nepůsobící bolest ani škodu, jako na příklad směšná maska jest cosi šeredného a zkroutčeného, ale bolest nepůsobí.“

Podtrhněme prozatím závěr: ale bolest nepůsobí. Bergson ukázal, že je potřeba zvláštního ovzduší bezcitovosti, pocitu, že jsem nad situací, aby mohlo dojít k smíchu. Komíčno je mu onou částí člověka, již se podobáme věci, vidění lidských příhod, které nám svou

ztrnulostí ukáží imitaci mechanismu, automatismu, neživých hnutí. Praníjuje se tedy smíchem individuální nebo skupinová konvence, která si žádá bezprostřední opravy. — Smích je právě touto opravou, ruše automatismus zvyku a učí nás nově hmatati, chápáti a hodnotiti svět a znak. (Doplňuje Jakobson.)

Je to to, co jeden spisovatel nazývá logickým kontrastem a druhý intuitivně pochopenou absurdností? Co Kant popisuje jako afekt, který vzniká náhlou proměnou napjatého očekávání v — nic? Co zachytí Spencer jako hru našich výrazových schopností a Lipps jako překvapivé malé, méně než významné, co vstupuje na místo poměrně velkého... malé, které se tváří jako velké?

HUMOR JE VÝTVOR SPOLEČENSKÝ

Každá pospolitost v něco věří a něco popírá. Kdo by neznal příběh o chlapci, který pláče u domovního zvonku, na který nemůže dosáhnout, a kde nechce než zlomyslně zazvonit a rozzuřit tím domovníka? To, co je pro onoho chlapce činem, je pro pana Hommaise uličnictvím. A přece pospolitost školácká bude při onom chlapci, a snad ne jeden z dospělých. — Nebo: pan šéf udělal vtip. Všichni zaměstnanci se smějí z plných hrdel, jen jeden se nesměje. Pá se šéf: Proč se nesmějete? Odpověď: Hm, já to nepotřebuju, já na prvního stejně jdu.

Často bylo řečeno, že každá společnost si vytváří zkoušky, na jejichž základe přijímá členy. Ty zkoušky do drobných společností, do cechů malířů, pijáků nebo do cechů společenských dam jsou proslulé a často přímo v souvislosti s penězi nebo prací. Slavné debutantky u anglického dvora jsou ukázkou ceremonielu, který bývá s takovou zkouškou spojen. Podobá se to škole. Nováček musí prokázat svoje znalosti — v pití, ve společenských formách, v umění. V Hyblové humoresce máme pak důkaz, že cokoliv, i povolání tak obecné jako

býti manželkou, může si někdo vtělit do podoby učení a mistrovství — či je snad náhodou, že autor volí nějaké přirovnání?

„Vidíš, milé dítě,“ řekl pan Křesivo, „tak to půjde. A budeš-li to zachovávat, budeš nejtášanější ženou v celém království. Víš, my mužové provozujeme rozličná řemesla a umění, vy ženy jen jedno, proto se také můžete v něm dříve zdokonalit. My se oddáváme zvonářství, mydlářství, soukenictví a tak dále. Vy se oddáváte lásce. To je vaše řemeslo, vaše umění. Je to ovšem jen tak svobodné umění, ani cechu, ani pořádku nemá, ale přece je ve vážnosti, protože nečiní jiným řemeslům újmy. Do desátého roku dávají se vám panenky, abyste si hrály na matinky. To jsou vaše učednická léta. Pak se stanete tovaryši, když pohodíte panenkami a začnete si zahrávat s muži. Tu milujete vpravo i vlevo, Petra i Pavla, a tak se stále ve svém umění zdokonalujete. Konečně vás učiní muž svou ženou a tu vstupujete ze stavu tovaryšského do mistrovského. Tu vás nemá v milování nic převyšit — rozumíš?“

„Tak trochu.“

„Nu, vlastně byste měly, vy stvořenicka, nejdříve udělat mistrovský kus, abyste dokázaly, že mistrovství zasluhujete. Ale necháváme vás proklouznout a čekáme s tím až po svatbě.“

„Ach, milý pane Kiliáne, vy mi naháníte strachy. Mistrovský kus musí být tuze výborný a já mám tak málo zkušeností. Kdyby má práce neměla dojít ocenění, já bych studem umřela.“

„Měj jen trpělivost, andílku. To uvidíme o křtinách.“

Toto kastovní povědomí je neobvykle tuhého života a dal by se tu citovat I. Bruhl, že je společné nějaké pevné dané skupině a že se přenáší z generace do generace, že působí na jedince a probouzí v něm podle okolností pocity úcty, bázně, zbožnění a jiné. Hlavně však jejich bytí není závislé na jedinci.

Mohli bychom hned říci, že vtip, kterým tiskne kastovní povědomí jednotlivce, má několik silných zbraní, z nichž není poslední posměch. Je tu prostě společensko-mravní ideál, který se vtěluje do veřejného mínění, a který nelibostně soudí své poddané, i když běží jen o veřejné mínění pavlače. Sebevědomí k tomu, někoho soudit, ovšem nikdy nechybí, a jak také, když „jsme mezi sebou“?

Ale může přijít také kosa na kámen. Kastu pavlačové společnosti může smíchem odsoudit pokoj studentů od naproti, společnost válečných zbrohatlíků, i s jejich prsteny a třemi klavíry, schůzka úředníků, kteří o tom hovoří za přesnídávkou a která zase už je novým klanem smíšků. Je to válka všech skupinek proti všem, ustavičné srážky, v nichž létají nebezpečné a zranující střepinky, roztrvající hebké masítko sebeucty a konvenčních způsobů, tak vyblízejících vzdychky ke vtipu. Proto Bergsonovo mínění o tom, že při vtipu jsme citově zcela nad věcí, neplatí nikdy úplně, nejvíc snad ještě pro vtipy uvrnit kasty a pro calembour. Vtip, ač je hrou, je po stránce subjektivní napojen naší vášnivou úctou, bojujeme za sebe a své proti druhým skupinám, můžeme být plni citu krutosti, vítězství, triumfu, lásky nebo zloby, a vtip může někdy přecházet až k sadismu. Smích, který uvrnit kasty je zábavou, je zlou a útočnou zbraní proti

druhým kastám, a v tom je i jeho společenský smysl. Sociální a mravní ideál se tu celkem málo liší.

Kruh, v němž smích probíhá, může být velký nebo malý, vždy je uzavřený. Náš smích je vzdychky smíchem sehrané skupiny.

A vzdychky určité kasty, pak vrstva a třída se zmocňuje rozhodujícího soudu, platí ve veřejnosti nejvíc, její smích má rozhodné slovo. Kdyby to byla šlechta, jindy měšťanstvo atd. Vzdychky má výhodu ten, kdo právě mocensky drží právo smát se naposledy.

Ale může se smát celý národ, a kdo jen chvíli prohlíží sebevšednější obrázky v humoristických časopisech z různých koutů světa, vidí osobitý postoj i panující módu ve vtipu německém, italském, francouzském a ostatních, zcela podle Christiansena: „Každý národ má pro sebe charakteristický stupeň odtažitosti a obraznosti.“

Tato široká základna humoru ukazuje, že vtip nedělá jen jedno já, že vtipálek je jen mluvčím a hercem za svoje lidi, že autorem je vlastně já sociální, nějaká společnost, jejíž soudu se tu ve zkratce dostávají do světa. Odhad i hrozny, lavinový vliv pamfletu nebo politické anekdoty.

Právě proto může říkat W undt, že první smích děcka vzniká jako spolusmích, jako „přismávání“, a jiní, Guyau nebo Fouillé především, mluví tu o nervové nákazě, o rafinované formě náказы.

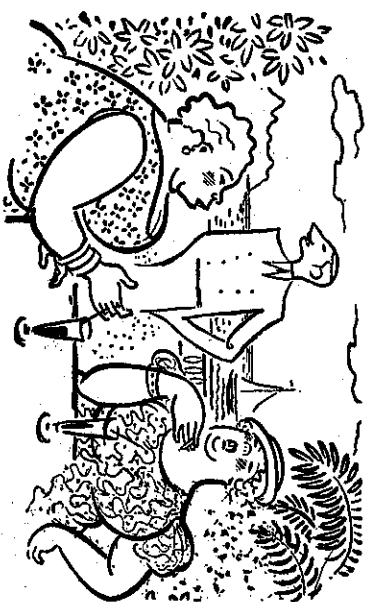
Divadelní obecenstvo, které přišlo do hlediště, aby se dalo bavit, má všechno značně ulehčeno — a v tom snad také leží něco z oblíbenosti komedie. Neprožívá žádné risiko při tom, co vidí, naopak, „vidí do děje“ víc než

herec, naproti tomu je přímo vybízeno k tomu, aby sou-
dilo. Směje se tedy, a v jeho veselí je nejčistší vzbudo-
vání pudového smíchu, protože starosti a osobní ne-
bezpečí jsou stranou. Naopak zase, vyjma u dětí, nemá
úspěch souhra herce s obecnstvím, divák nechce od-
povídat a cítí horečné rozpaky. (To se cítí i tam, kde
divák je nejprostiší, v lidovém divadle. To, že diváci
znají hraje, dává však příležitost k vytrhování ze hry,
je-li si divák jistější nežli herec.)

Leč v klancech a vrstvách a vrstvičkách kvasí nejen
smích, ale něco, co jej vysoko přechývá; pud karaktero-
tovný. Neboť smějeme se právě proto, že něco popírá-
me, čli že vidíme stále hmotněji a takřka personifiko-
váno to, čemu se smějeme. Přednět, jemuž náš smích
plátí, se stává tělem, postavou, charakterem, člověkem,
a náš autorský subjekt ustupuje do pozadí, do posta-
vení tichého diváka. Dříve než autor si „vymyslí“ typ
jevíštní postavy, ona sama bobtnala dlouho, neviditelně
a živelně na ulici, v dílně, v krámku řemeslníka a
v kanceláři úředníka. Běhala živá.

Dnešní divadlo, syté běžných podob, hledá nové a
neotřelé postavy, jimiž chce zachytiti dění nového svě-
ta, a naráží na jeho sociální gesta, na předdivadelní
projevy na každém kroku, v anekdotách, kolportova-
ných od úst k ústům, a zřídka otiskovaných, i ve vtipech
s kresbou — v humoristických listech nebo v lepších
soudnickách.

Pravda, objevuje se v časopisech všelijaký humor,
jak právě den přinese, podobá se často jen obrazu v za-
šlém zrcadle a nic za ním není, ale některý vtip, který
je skutečně viděný, roztočí v naší myšli celý složitý děj,



O. Mkrčíka

„Nášemu Evadymu je devětatnáct a je už profesionistou.“
„A naše Májka! Nemí ji devatnáct a je už generální ředitelovnou!“

je hned pln pováhkresby, hned motoricky vzrušivý,
hned osvěživý svou absurdností.

Psychologové, chtějíc zachytit překvapení, jímž nás
zaujme vtip tak, až se dáme do smíchu, zhruba se sho-
dují, že nejvíc jsou si příbuzny úzkost a smích, a že
smích je jen zvrát naší úzkosti — z níž náhle přeskočí-
me do pocitu bezpečí. „Afekt, měnící se z nápatého
očekávání — v nic.“ — Jindy ukazují, jak blízko stojí
tragická a směšnost. Smějeme se někomu, kdo sáhne
v roztržitosti (tomto oblibeném La Bruyèrově slově)
po koflíku, který si právě někam postavil, slepě na dru-
hou stranu. Ale nesmějeme se, jakmile poznáme, že jde
o slepce. Ten by byl směšný, kdyby nebyl tragický. Vy-
jma Euripidova Klyklopa není snad divadelní hry, kde
by slepec byl postaven do směšného světa, ale na pří-
klad již hluchota je častým komickým prostředkem, tře-

ba ve Slaměném klobouku, kde hluchý starý pán na všechno odpovídá omšelym: Helenka je ráda, víd'?

Ale to jsou už okrajové případy, obecně lze říci, že smích je škola mužů, nutí k ustavičnému srovnávání nějakého ideálu, nějakého celého člověka, který je normou a měřítkem, s případem, který máme na očích.



Mkvička

„To budeš mrlkat! Dnes jsem koupil lacino obromajho Rembrandta! Pítel s tím sám k nám do kanceláře.“

Nejhumornější na tom je, že onou normou a oním ideálním člověkem, podle kterého se naměřují šaty ostatnímu světu, je nejčastěji smíšek sám, to jest on a

jeho kasta. Ale to nevádí, neboť je-li smích válkou všech proti všem, je jeho celkový smysl dohledný, protože je i kontrolou všech, a kdo se dnes směje, může být sám vypískán zítra. Podstatné je, že se všichni shodují, student i pan rada, bába i filosof, že k celému člověku patří určitá svěžest a pružnost. „Komu chybí fyzicky, je mrzák, komu intelektuálně, je omezený, komu v charakteru — máme těžké případy nedostatečné přizpůsobivosti života společnosti, prameny bídy, často zločinu,“ praví filosof.

Ztopornění charakteru jest tedy chápati jako ochabování a otupování životní síly; duševní lenost na člověku je směšná a stíhá ji krutý trest v podobě smíchu a výsměchu.

A ztoporněný charakter je maska.

MAŠKARÁDA KOMEDIE A JEJÍ HRDINA

Postavte vedle sebe Oidipa a prohnaného Příbuzného z Žen o Thesmoforiích. Oidipus, tot sebeuvědomování od začátku do konce tragédie, muž vstupuje do rány lovcí-osudu, sebesnižováním, sebeobětováním, sebeničením, podivným ženským, podléhacským citem hnaň, dává si vládnout a nakazovat osudem. Ten našeptává činy, které oslepeného člověka vezmou za ruku, vedou jej, rozbíhají se, letí s ním ke zkáze. Muž cítí záhubnost své cesty. Hrdina, který jen uvažuje, ale necítí, nás nedojímá, praví Guyau. I Richard tuto bezbrannost cítí, i Hamlet, i Oidipus — zatím co komická osoba ani neví o své směřlosti. Čtujeme: Osoba tragédie neznemá svůj záměr, dozví-li se, jak my soudíme, zůstane sama sebou, plně si vědoma hrůzy, již v nás vyvolá. Když Harpagon vidí, že se smějeme jeho lakomství, rád by je ne-li odložil, tedy aspoň méně veřejně nebo jiným způsobem projevil.

Hrdina tragédie je neopakovatelný, je svým způsobem vybočením z běžného chodu lidí a věcí a z toho, jak žije společnost. Nemusí být dokonalý, ale musí být nadaný, to jest, je to člověk s fantasií k činům, které

zejména v čase, kdy vystoupí před naše zraky, zvířuje kolem sebe až v samoučelné opojení činy a ději. Jemu roste svět doslova před rukama — a přece v jednostrannosti tohoto opojení číhá zhoubka. Ať jsme v starém Řecku, v jehož roklích zalehly sfingy se svými hádankami, v Shakespearově Anglii, zbrocené krví, či Schillerově Německu, rozdrobeném a plném revolty, vždycky hrdina, posedlý činem, se chytí do osidel vlastního rukama spletených a dostane je na krtk ve chvíli největšího vznamu. Onen Oidipus, který zhubil sfingu, přivedl k rozkvětu město a byl pln plodivé síly, stal se „obětí civilisační potřeby“ — toho, že v barbarské zemi bylo plno krvesmlství, jež se stávalo obecným nebezpečím a bylo potřeba na „nejsilnějším muži“ ukázat zákon proti incestu. Veřejné zdraví, zděšené oblidným páfením, muselo nějak vyslovit normu, a vyslovilo ji nejprve bájí, pak — v době historické — dramatem. Vždyť ještě řecká tragédie ve své starší podobě je vůbec zákoníkem mravní hygieny, vyhláší normy, ohraňující svobodu jednotlivcovu, a v Antigone se přímo praví, že „jsou nepsané zákony“, vyšší než ty, které vyslovují soudci, consensus omnium, jenž je rozhodující. Ten drsný chvat, s nímž řecká tragédie spěje ke svému konci, věru neplyne z techniky, ale z toho, že jde o soud — honičku, krutější a poslejší, čím blíže přistoupil s oštěpem lovec — osud (nebo lovec — národní consensus omnium) ke své oběti — hrdinovi. Divák, který na začátku seděl v hledišti a hleděl na královské postavy, si postupně víc a víc uvědomuje, že jsou jen příkladem, sám je hned soudcem a stupňuje honičku, hned jelenem a bojí se za hrdinu, dostává se do varu, bojuje

spolu — sám se sebou, pořádek s chříčem, až nakonec v katharsi — jež je především katharsis diváka — přitaká očistné smrti, jež trestá a zabíjí „přeindividualizovaný případ“ na jevišti i v něm samém. Nesešníjší! Pohrbíš každého mrtvého! zní mu v srdci na cestě z divadla.

Jestliže tedy tragedie zná jen charaktery neopakovatelné, a Antigona, Oidipus či Elektra jsou lidé příkladní v dobrém a zlém (i v tom je jejich příkladnost, že nejsou v sobě současně vinu a trest — něco, co v životě spolu nechodí tak rychle jako v tragedii), typy komedie jsou jiné, jsou to povahy průměrné a opakovatelné.

Je příznačným pro komickou postavu ne čin, ale to, že pozůstává z pouhých gest. Nemá to hrdina, bojující proti Ananké, ale typ, vlečený konvencí nebo vlastní vnitřní špatností, staví se tedy na jeviště ne celý člověk, ale vypreparovaná jeho část, jeho ruka, jež lakotí, jeho rty, jež chtějí pomlouvat, jeho mozek, jenž snuje plotičky. Autor nám vědomě zamlčuje přemohlé, jen aby náš cit nebyl zaujat pro hlavní postavu, jen „abychom neznali všechny okolní podmínky, které by nás mohly pohnout k soucitu“. — Hromadí se naopak všechno, co podtrhuje umělost situace, přehání se; ve zjevu i v projevu je Harpagon — harpagonský, stejně jako jindy se téměř vnučuje vzpomínka na marionety a my v hledišti máme div ne pocit, že vidíme neviditelné šňůrky (B). — Nebo ty nemožně neskutčné pokoje, v nichž se odehrávají salonní veselohry, pokoje, kde jsou třeba šestery dveře a divák, jenž ví, co za kterými je, a jenž tedy ví víc než hrající postava, směje se předsedem, do čeho Truffaldino zase vleze. Nebo ona slavná

scéna z commedia dell'arte, kde nic netušící Pantalone vede svou ženu Isabellu na prohlídku k doktorovi, jenž s ní má za jeho zády poměr. Z útlouctu ji dovede jen ke dveřím, čeká trpělivě venku, chytá mimodouci, zapřísahá je, aby šli tiše, že jeho paní je u lékaře na prohlídce, že jí to asi bolí, že teď vykřikla strachy, že jí bude, až ji doktor ošetří, mnohem líp, že tenhle doktor to umí — a divák v hledišti vidí za situací a posmívá se Pantalonovi, který si střeží vlastní parohy, k tomu ještě tak veřejně a na náměsí.

Typ je zcela zobecněný a nejedná, nýbrž odehrává se v umělé, vědomě neskutčné situaci. A jestliže v těchto poznámkách se zabýváme typy a povahami, budeme především sledovat onu zobecňovací cestu, po níž z pramenů života se vystoupí až k uměleckému tvaru.

Typ je maska. Přeneseně, doslova. Je to zkratka, která — jednou objevena — se snáze obměňuje než opouští; vzpomeňme jen, kolik staretí už stojí na jevišti typ doktora. Commedia dell'arte užívá pro své postavy škra-bošek, tedy masek ve vlastním smyslu slova, aby se ještě zvýšil účín neměnnosti. Na osobnosti, životě a úmrtí herce zde téměř nezáleží, on je pouze nositelem nadskutečné tváře a povahy. „Maska komedianta je nejjednodušším a nejbezpečnějším prostředkem, jak dosáhnouti iluze trvání, aby se divadelní charakter stal věčným a aby byl fixován pod zorným úhlem věčnosti. Tradicionální masky italské komedie, podivuhodně stylisované, vznikly nepochybně z tohoto ducha.“ (Duchartre.) Ale totéž platí o čínském herci, kde každá podrobnost masky, malovaná na obličejí, její barva, barva vousů a kresba má docela přesný semantický význam, stejně jako

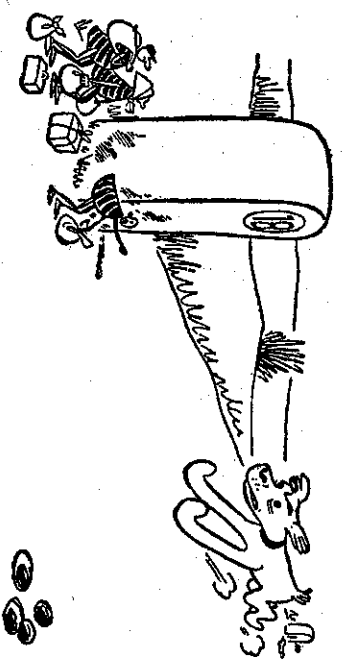
o indickém tanečnickovi, kde už sestava prstů ruky má smysl vyprávěcí.

Podstatou všeho divadelního účinku, komického jako tragického, je anagnorise, rozpomínavé sebezpoznaní, jak jmenujeme onu nebezpečně strhující sílu, před níž se divák v hledišti zachvívá, když postupně objevuje v tragickém osudu svého dvojníka, a v komickém charakteru dvojníka svého nepřitele. Jsme dabhovani jevištem a poznáváme se na něm.

Malé dítě, které napodobí dospělého v nějakém denním úkonu, v oblékání, zalévání květin nebo thání ovoce, a které třeba ony květiny zalévá stále, do omrzení, rozhodně pak děle, než jim bude zdrávo, nebude směšné, třeba se naučilo nějakému čínění a nyní je mechanicky opakuje. Zdravého člověka bude zajímat, jak opakováním čerstvé objevené práce až k automatizaci naučí se človíček zase něco ze světa. Je však dobře možné, že se zasmějeme opici, jež uchopí koněvku a poběhne zalévat také.

To ukazuje, jak nepodstatnou podmínkou smíchu je pouhé vnější napodobení gesta, a že není směšné každé opakování; opice není v tom okamžiku opicí, ale podobou člověka, lidskou maskou, působí na nás ne jako zvíře, ale jako herec, stejně jako u onoho dítěte bychom se snad zasmáli, kdyby vytvořilo podobiznu napodobením někoho dospělého. Tak jako při kresleném vtipu Sekorové se zasmějeme umělému srovnání mezi venkovským dostavníkem a psem, do kterého chtějí naskákat cestující — blechy.

Není směšné, že napodobí něco, ale někoho. Směš-



Ze života blech. „Už jede.“

O. Sekora

nost souvisí nejprve s povahou (charakterem), děj je věcí celkem druhohou.

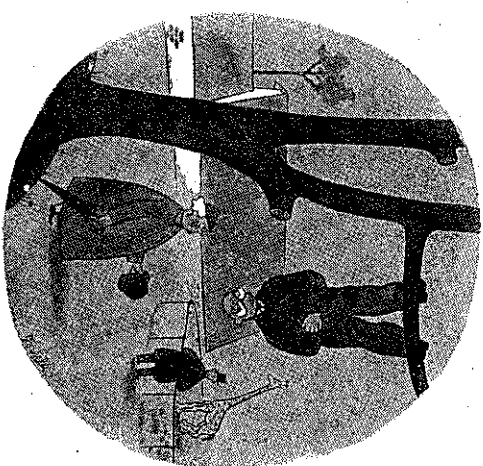
Proto se ne zcela dobře praví, že jenom drobné chyby blížního v nás budí smích. Ten ovšem nepomíjí onu zmechanizovanou strusku života, již je všední naše konání bez — theatrálního významu, ale pudově vyhledává hlavně taková vnější a vnitřní gesta, která člověk z nějakého důvodu dramatisuje a činí nápadnými, gesta, která přímo vyznačují povahu. Smích je činnost tvorotvorná a tvořivá, která si z děje a z lidí vybírá podle plánu, docela jako si počíná ve vyšším poli umělec. Smích si nevíštně jen napodobením, ale vytváří paralely, je konstruktivní, je projevem obrazotvornosti. Smích není krásný proto, že objevuje životní automatismy, ale že tvořivě staví umělá srovnání. (Velké umění smáti se má léčivou, obrodnou, osvobodivou sílu; díky svému bellicosnímu prapůvodu je vždycky trochu zbrání proti konvenci ve jménu obrazotvornosti, která dramatisuje všední den, a ve jménu společenského zdraví, které mu

dává poslání. Tartuffe, školometský Goethův Wagner jsou ukázkami smíchu zároveň léčivého a bořivého. Směje-li se také někdo z plna hrdla, když se jen tak vysloví slovo vál nebo zadnice, je to spíš věcí jeho bránice a klinického šetření, s humorem to nijak nespojují. Cit směšnosti se stýká s citem tragiky a doplňuje se v uzavřený kruh velkého vidění světa.)

„Tragedie je napodobení ne lidí samých, nýbrž činu a života a štěstí a neštěstí, štěstí a neštěstí však tkví v činu a cílem jest jakýsi čin, nikoliv nějaká vlastnost... Základem tedy a taťka duší tragedie jest děj, povahy jsou na místě druhém,“ praví Aristoteles, jehož větu bychom taťka doslova chtěli obrátit, když mluvíme o komedii. Neboť duši a nezbytnosti komické scény jsou povahy, bez těch si komedii myslit nemůžeme, bez děje však do jisté míry ano, jak ukazuje divadlo clownů. Také ten děj, který je přímo vyvozen z povahy, je nepochybně v komedii účinnější než situační samoučelnost, jež pravidelně vede k nudě — po mnohém smíchu bránice, nikoli však srdce. Harpagonovo: Ukradli mi mé peníze, Gerontův pokřik: Co dělal u čerta na té galěč?, pan Prickwick, kde děje jsou vůbec přilepeny na postavy — všude vyrůstají příběhy z uzlovité a groteskní nebo směšné povahy. Výjimkou, ale jen zdánlivou, jsou jediné ony velké revue světa jako Gulliver, Labyrinth světa nebo Simplissimus, ale i tam je ústřední postava daleko nejpoutavější ze všeho, není jí však Gulliver ani Simplix, nýbrž Poutník sám, tedy autor.

Povahami komickýmmi se zabýváme na všech stránkách tohoto jednoduchého zápisníku, proto nyní a na chvíli se zastavíme ještě u metody vtipu, která je vlastně veskrze *metodou komického děje*. Komickou povahu zde často zastupuje obrázek, na jehož úrovni záleží aspoň fiktivní představované bohatství ryši oné povahy, vtip sám je nějaké dění, které se z ní rozvíjí. Shledáme přitom, že děj se uskutečňuje ve velkém množství klíse.

Nesmějeme se každému člověku, který visí — třeba pln důstojnosti — hlavou dolů, nýbrž uměle vytvořené situaci, již je zesměšněno laciné učenectví středostavovských šosáků, to jest srovnáváme skutečnost do obrazu směšnosti. Smích je jako pomluva, je to vyhledávání možností, které nemusily, ale mohly se stát.



Archiv Hum. listy
„Tak slez, Tomá-
ši! Už asi tak všim,
jak spí netopyř.“

Groteskní rys, který vtípem vybíráme z mnoha jiných na člověku, je tedy vědomě ozvláštněn, je to osamocená věc, znaménko nebo ukazatel pro naši orientaci o úmyslu humoristy, je to retuš skutečnosti s účelového hlediska komického účinnu. — Situace jsou zbaveny svého reálného poměru a působí na sebe navzájem podle zákonů dané umělecké zápletky, jak praví literární historikové. — Třísti všedního dne se organizuje podle nového řádu, který pramení v obecném divadelním pudu.

Pud divadelnosti: přesahuje daleko hranice divadel, filmů, ochotnických a profesionálních představení. Každý z nás je zakletým hercem a naopak herectví není než vyšším, přehodnoceným tvarem posedlosti, s níž blažený mladý otec se pusť do mimování pohádky, kterou vypravuje svým dětem, nebo s níž „se dají slyšet“ baby na pavlači. Sprýmať se směje světu zdánlivě bez masky, herec si nasadí masku. „Styl je fyziognomie ducha... napodobit cizí styl se nazývá nosit masku,“ (Schopenhauer).

Vtíp sám je divadelní způsob myšlení. Zasedneme-li k humoristickému časopisu, vypneme nejprve sami sebe ze situací svého praktického života. Chceme se teď bavit, pravíme nepřesně, chceme vstoupit do jiného světa, stejně poloskutečného, jako je svět snů, a snad proto tak snadno zapomínáme právě přeslechnutý vtíp, že jsme za ním byli v cizím světě, který je ještě mnohem méně náš než svět našich snů. Vstupující do podněbí humoru, vědomě se podřizujeme jeho přírodním zákonům a předpisům. Staneme se pedantsky přesní, neboť humor miluje přesnost, sledujeme pečlivě premisy, ji-

niž nás vede humorista, abychom došli ke silbenému směšnému závěru.

Učitel bude zkoušet. Má však nedostatek času a proto slíbí, že kdo na první otázku bezvadně odpoví, dostane jedničku a nebude dál zkoušen. (Jsou tedy dány tři podmínky) Učitel zkouší, až dojde na Frantíka, kterého chce zkoupat. Kolik má velbloud chlupů, zní otázka. Frantík vyskočí a odpoví: Prosim, pane učiteli, 376.685. — Jak to víš? — Prosim, pane učiteli, to už je zase druhá otázka.

Tedy: zvlášť připravená situace a řešení, které bychom jindy nazvali sofistickým, které však v naší anekdotě má plnou samozřejmost, protože nebeží o pravdu matematickou. Vtíp je umožněn vypnutím z obvyklé situace. Sprýmať pak organizuje nově, jakoby hrou, svět podle svého plánu, hněte její svou silou v nový obraz. Bez této vědomé síly se smějí, podle přísloví, jen blázni.

Je tedy vtíp potlačením nebo popření konvenčního chodu myšlenek umělou konstrukcí, jež má překvapivou novost. Někdy postatí prostá neshoda emotiv a přímých slovních výrazů, jako na příklad ve větě: Pane Ježíši, co sem lezete? Vždyť už je tady plno. — Soused se nakloní k mluvčímu a ptá se: Prosim vás, tak von je to Ježíš?

Proto ve vtípu se tak často setkáváme s tím, že láska je traktována jako obchod, smrt jako sport — mohli bychom říci, že běží o přesně začleněná nedorozumění. Je to cesta, kterou vysvitne především každé zlo. Je potěbí jen s chladnokrevnou přesností s ním jednat jako s dobrem nebo aspoň jako s něčím všedním.



František Štábl

Jasná věc. „Co
jáší chcete, há-
nové. Pro mě je
případ vyřazen!“

Je tak humorista, a tam je jeho tvorba nejvýznamnější, moralistou, ale moralistou bez viditelného pathosu, bojovným a přece matematickým posuzovatelem. Proto tak často užívá až přírodovědecké formy, nebo spíše jejího přesného slovníku. Realnost, nereálnost, blecha, jež jedná jako člověk, člověk, který jedná jako kůň, možné, nemožné, to nehraje roli. Každá věc může mít tisíc smyslů, významů, ale být si v nesmyslu důsledná. Jen rovnice vtipu musí vyjít beze zbytku, aby praktický mozek čtenáře byl ošálen na účet této přesnosti. Na příklad: říkává se o jistém redaktorovi, že jezdí do redakce na koni, že však někdy je roztržitý a místo kovaného koně uváže na dvoře sebe, takže mílému koni nezubude, než jít nahoru a psát divadelní referáty. Ovšem se to prý nepozná.

Zde je patrné, jak v maličkostech je třeba přesnosti, aby celek byl sice nereálný, ale směšný, i jak nesmyslná

36

je každá pravdě — podobnost; připomíná to známou větu, že nereálnost znepokojovala Shakespeara tak málo, jako znepokojuje šachistu otázka, proč kůň nemůže skákat přímo.

Humoristu znepokojuje ještě méně. Zato jej zajímá člověk. Pravda mozkiem líceného srdce. Autor vtipu je obvykle tak zvaná druhá divadelní osoba, není sám komický, ale pomáhá hlavní postavě k směšnosti. Bez jeho zásahu by vtip často nemohl pokračovat zejména tam, kde nepomáhá obrázek nebo karikatura:

„Víte, slečno, že hockey nemohou hrát chlupatí?“

„? ? ?“

„Oni musejí hrát holi.“

??? je herec — divák, podobný diváku středověkému a diváku lidových her, který také přinášal herci a přídával k jeho výkonu svou reakci, již nejednou zasahoval i do děje — něco, co dnes divadla přímo svým divákům zakazují a co bylo samozřejmostí a patřilo ke hře na nižším vývojovém stupni divadla.

My tedy, když čteme vtip, musíme se předuševnit, jak říká Zich, vypnout sebe samy z běžného projevu a zaujmout postoj diváka nebo oné vedlejší jednatelky osoby, vyzbrojit se otázkami a skepticky je přikládat ke všemu, co čteme nebo slyšíme. Proto jsou tak oblíbené hádanky: Prosim vás, proč tady ti páni běhají?

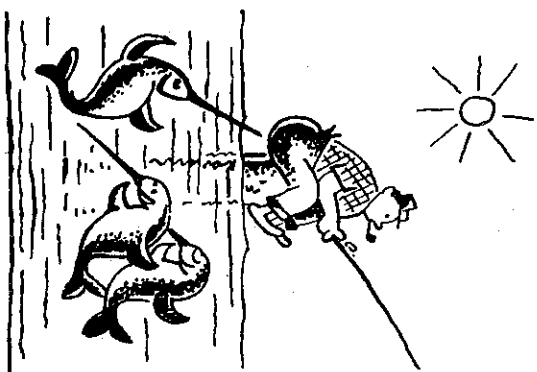
No, to je lehká atletika, ten první dostane cenu.

Tak proč ti druzí běží za ním?

Nadto zapomínáme na sebe a vstupujeme do prostoru, v němž uznáváme zákony, jež pro hru stanovil náš předehrávač, to jest autor vtipu. Předuševnění v něho,

37

pospolu s ním, vyjedeme na horu nějakého podivného sporu, neboť my se chceme dát prohnat, vykonávající tak určitou myslivou práci, spolu s ním také onu myšlenkovou obíť rozřešíme překvapivě snadno, načež se objeví vítězný smích. Vejdeme na jeho konvenci, pak chápeme novou a nečekanou spoj věcí, pak jsme se dali přesvědčit, pak se smějeme.



Kornalle

„Dej pozor, jak záheř!“

První etapou vnímání je prohlídka obrázku, jehož smysl neznáme, druhou pročtení textu, třetí smích nad obrázkem.

To ovšem je možno jen tehdy, když vtipu „rozumíme“, jindy nás může jen urazit nebo být nepochopitelný, což znamená, že je cizí našemu společenskému okruhu, nikoli, že někdo jiný jej nebude pokládat za vtip.

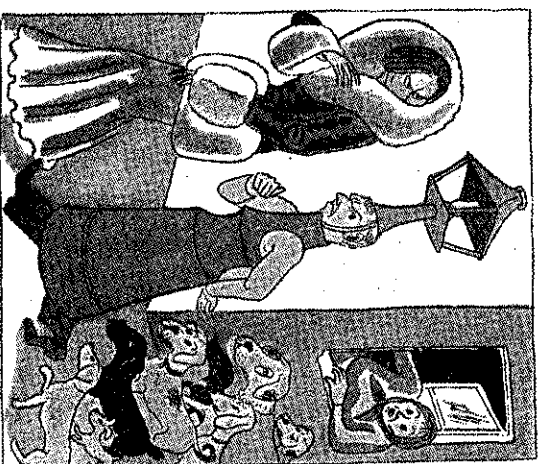
Vtip je tedy jednání divadelně zacílené, které ukáže naši pozornosti nějakým směrem, jímž ji nechá běžet tak dlouho, až jí vystěří za patami svoje překvapení. Překvapení, na počátku i nepřijemné, se promění v uvolnění a smích, který je zároveň kritikou společenskou. Ta plyne totiž z toho, že jsme na chvíli vypjali z praktického života a přišli do poněkud neosobnějšího světa, do soudní síně humoru. Víme, že tam budou líceny detaily, kterým se lze smát.

Budeme mít jindy, při politickém vtipu, příležitost blíže pozorovat tuto kritiku společnosti, dnes aspoň vytrhneme list z Mereditha, když mluví o Moliérovi na dvoře Ludvíka XIV. Právě, že pro komického básníka to bylo štěstím. Měl nyní onen živý, rtulovitý svět of animalcule passions, obrovská přirovnání, samolibé nechtivosti, před očima a v plné činnosti: výřeční trhová vyvolavači a štekající hňupové, pokrytci, posetí, přepjatci, pedanti, nalícené dámy a zvrácení gramatikové, markýzové se sonety, vyphávané veitelky, prostě myslící děvčata, všechno jako na tkalcovském stavu křičující se, hlučící jako na tihu. Ve výlučně měšťáckém kruhu nelze naléztí tohoto světa, neboť střední stav potřebuje lesklých, lehkých, neodvislých horních vrstev za osten a za vzor, jinak lehkou zevně i vnitřně zpodoblní. A přece, třeba král byl Moliérovi příznivě nakloněn, nevděčíme dvoru za jeho nesrovnatelné studie o lidství ve svazku společnosti. K obveselení dvora byly napsány balety a frašky...

Citujeme jako krásné zjištění, že dvě vzájemně se kritizující prostředí jsou nejtěžší půdou pro vznik charakterostrovného humoru.

METODA VTIPU JE METODOU DĚJE

Děj vtípu, řekli jsme, je umělá stavba, vypreparovaná situace, vymyšlená pro zasmání. Je množství klíšé, jichž se užívá a pokusíme se zaznamenat aspoň některá. Především se zastavme u *pomněšlosti předmětů* (die

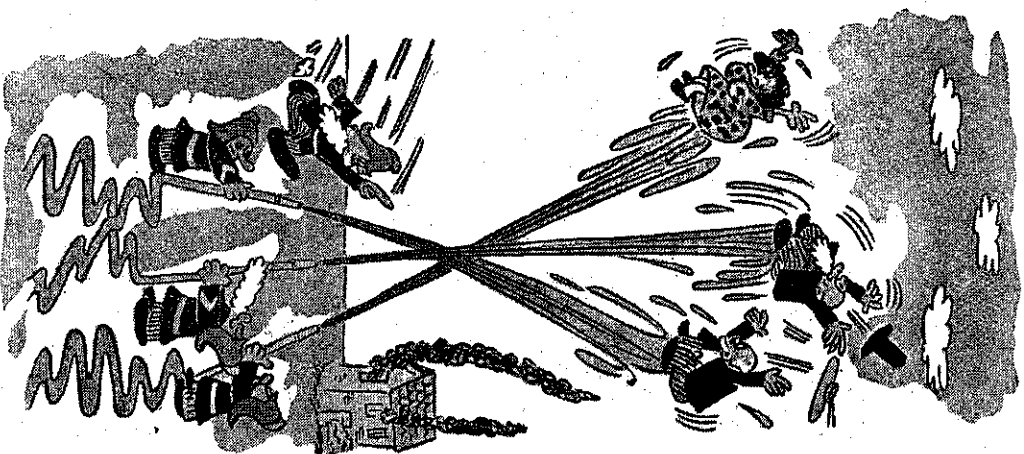


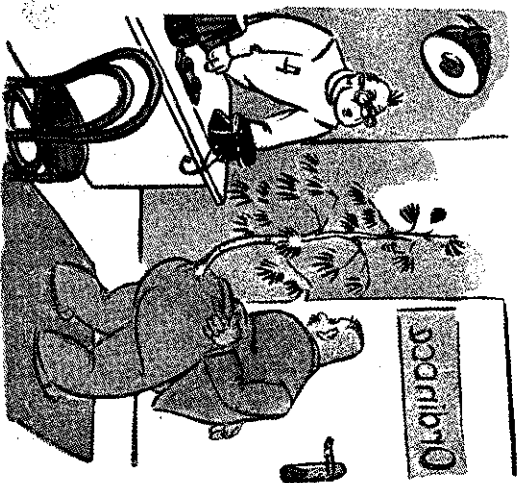
O. Fuchs

Nerovum.
„Vždyt jsem ti
hned řekla, že
je to nesmysl, jít
do maškarního
za lucernu.“

Bertoldo

„Tak už dost tý le-
snace, chlapci! Táhle
jde velitel, musíme si
rochu bládní požáru.“



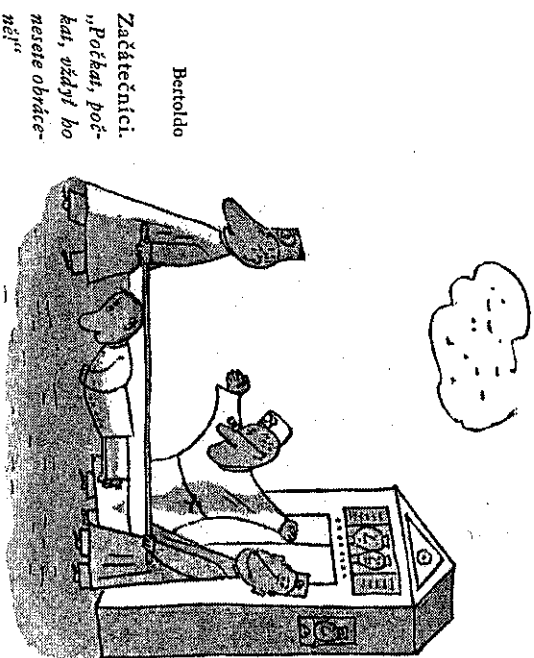


Archiv Kvitko

"Začalo to tím, pane doktore, že jsem si začal říkat...!"

Tučka des Objektes) a u potměšlosti slov. U typu dot-tora i jinde se o obojím zmiňujeme šíře, zejména o pří-zračném tanci, který provádí osamocené slovo, jako veš-voční, prohnat hlavu kulí, nebo celé fráze. Z ameri-ckých grotesek známe zase potměšlosti předmětů, třeba skládací židle, do které se nenávratně zaplete neobrat-ný občan.

Je to *roztržitost věcí*, o čem mluvíme, vyznačující roz-tržitost lidí, deštník, který má pan profesor k tomu, aby jej šude zapomínal, ale i člověk sám se může proměnit ve věc v jednající bytost. Děti je nejménější clown, který létá v saltech vzduchem jako míč, člověk — věc, člověk — neskutečnost. Stejný smysl a víp mají i naše obrázky, člověk — lucerna, člověk — hračka,



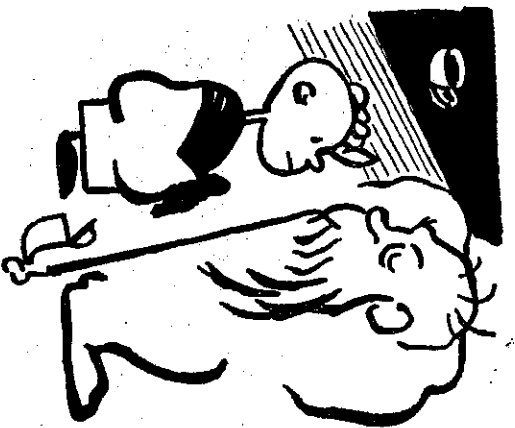
Bertoldo

*Začátečníci.
"Počkat, poč-
kat, vždyť bo
nesete obrátce-
ně!"*

člověk — hlína, jemuž z těla a ze sazeničky suché třísky vyrůstá stromek, konečně pak člověk — zvyk (nemoc-ný má ležet na nosítkách, nespadne tedy, ani když jej nesou jaksi obráceně, jak Bertoldo ukazuje na obrázku).

Soumeznost znáší není vždycky soumezností označe-ných pojmy. I věci a slova mají svoje dvojníky ryšů ne-rozenatelné podobných nebo skoro stejných, za pomoci jejichž provádějí svoje záladné hry a vysloví i krutost zdánlivě bezvýznamným třením, zlomyslně imitujícím ústy dítěte řeč dospělých. (Obrázek na straně 44.)

Jindy slyšíme z jeviště dialog: Tak jak tady čtu, že se ztratili vůz N III 529, až jsem se polekal. Ukradli ho, prosím, v Golčovu Jeníkově. A já mám vůz N III 530. Považte, o číslo víc a neměl jsem vozu více.



Brášk
 „Dělečku, vem mě s sebou!“
 „Kam?“
 „Nesim, tatinek říká, že brzo pojedáš!“

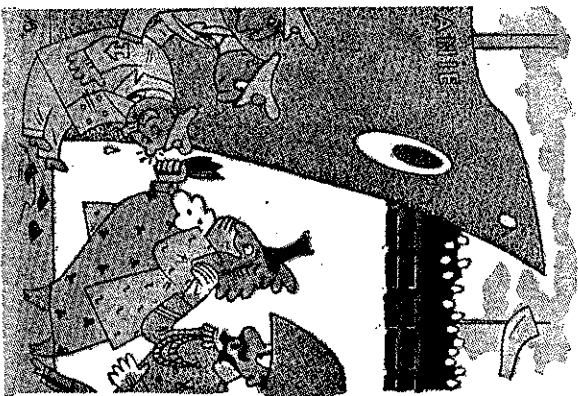
A zas jindy se objeví brentanovsky ve vtipu záporný objekt, nic, které se tváří jako něco, ticho, které má hlas. Mark Twain:

Máte bratra? — Ano, říkali jsme mu Bill. Ubohý Bill. — Jak to, je mrtev? — To právě jsme se nikdy nedověděli. Hluboká tma kryje tu věc. Byli jsme dvojčata, nebožtík a já, a když nám bylo čtrnáct dní, koupali jsme se pohromadě ve vaně. Přitom se jeden z nás utopil, ale nikdy se nepřišlo na to, který. Někdo myslí, že to byl Bill, někdo, že já. — Zvláštní, leč co si myslíte vy? — Poslouchejte, svěřím vám tajemství, které jsem neodhalil ještě ani živé duši. Jeden z nás měl mateřské znaménko na levé ruce, a to jsem byl já. A toto dítě se utopilo...



Archiv Pol. listu
 Soprán: „Tedy jen rychle a tiše, tiše, odtud, neb otec máji spí a probuditi by se mohl, jen tiše!“
 Tenor: „O kšebká milko má, jen tiše, tiše odtud, neb otec tváji probuditi by se mohl...“
 Oba: „Jen tiše, jen tiše, jen tiše, tiše, jen tiše, jen tiše!“

A ještě jindy se pítvá a rozkládá skutečnost, ozvláštňují se přednětými úmyslným nováčkovstvím. Kašpar Waldhauser vystupuje rád z lesů, aby se mohl smát. Stejně Simplex, Sancho, někdy užívá této metody spisoratel vůbec. Tolstoj popisuje takto ilusi ilusi, divadlo: „V druhém aktě byly obrazy představující sochy a byly díry v plátně, představující měsíc a zdvihli stínidla na rámcí, a začaly hrát basem pozouny a basy, a zprava i zleva vyšlo mnoho lidí v černých mantlích. Lidé začali mávat rukama a v rukou měli něco jako kynžaly, pak přiběhli ještě neřiací lidé a začali tahat tu holku, co byla nejdřív v bílém a teď v modrém, pryč. Ale neodtáhli ji hned, nýbrž s ní dlouho zpívali, ale nakonec ji přece jen odtáhli...“



J. Bredtka

Nepodářený křest.

„Ale, milostivá, tu lá-
hev jste měla rozbit
o loď, ne o kaptiána!“

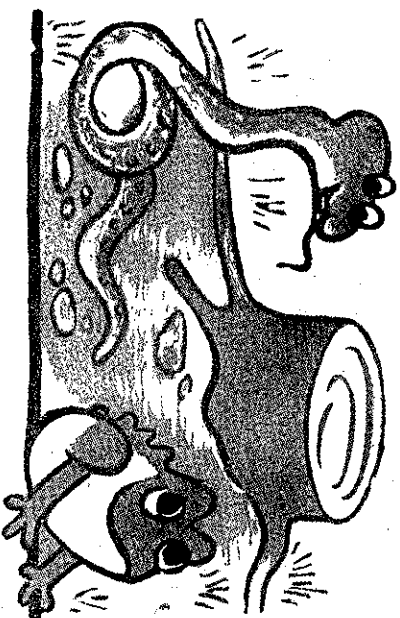
Leptání každé konvence se děje především touto me-
todou, která běžnou frází, omšelou a zarostlou mechem
nesčetných zdvořilostních úsměvů, vyloupne z jejího
ochranného obalu a spálí sméšností, protože smíchem
vlastně napořád proti něčemu protestujeme.

Velmi často se tak děje metodou ironie, která místo
slov, značících vlastní věc, klade slova, značící pravý
opak a „vyslovuje tímto opakem, co má za převrácené,
pošetilé a vadné. Ironie působí jako úsměšek, bývá však
také výrazem nevole, trpkého zklámaní nebo mrazivního
rozhořčení“.

Metoda parodie je metodou znedůstojnění, které

46

vzniká podle Baina, když se představí něco, co jsme až
dosud vysoce cenili, jako méněcenné, kde familierní
formou vyjádřená myšlenka vyžadovala již podle zvyk-
lostí jiný (slavnostní) tón. — Tak splaskne nejedna
společenská bublina, řečník, který kýchne uprostřed
vznosné tirády, královna, která si stoupne na vlečku,
„malý pan král“, který vyplazuje jazyk a smeká korunu
jako poslední metař. Ale sem patří i to, když mluví ně-
kdo o honosné společenské dámně jako o klisně a vůbec
když fyzickou stránkou se vyjadřují vlastnosti duševní.
Zvířecí přirovnání, tak oblíbená a tak častá, sledují nej-
častěji totéž znedůstojnění bernardýnské nezdolnosti,
nebo zas jindy zesměšnění něžného oslovení, jak ukazu-
je obrázek s žábou. Podobně persifluje civilisační víru,
že k telefonu patří slovo haló a že tato kausaalita platí
také mechanicky naopak: kde haló, tam telefon, na
příklad anekdota:



„Hrděle, to je prima žába!“

Cizovské

47

Pan Brdečka si koupil papouška a učil ho vytrvale mluvit. Stál u klece od rána do večera a pořád opakoval: „Haló — haló.“ Konečně papoušek pootvěřel jedno oko a povídá: „Linka je asi obsazena.“

Je to jako s příslovími. Příšloví je nejprve objev, pak cosi zevšednělého, pak něco, co se popírá. Na příklad začne-li někdo s příslovím: Tak dlouho se chodí se jednou pro vodu, každý dopoví dnes: až se s ním jde ne. Stejně přísloví: Jak se do lesa volá — je doplňováno pesiflujícím: tak ti dá hajný pokutu. Jsme unaveni tím, že to či ono přísloví od dětství můžeme předvádět a vybídneme proti tomu, usilující aspoň o zlomek



Fotograf v rozpacht. „Fotografujete, prosím, také popříš?“
„Hm! Když nějaké je — proť ne?“

J. Lada.

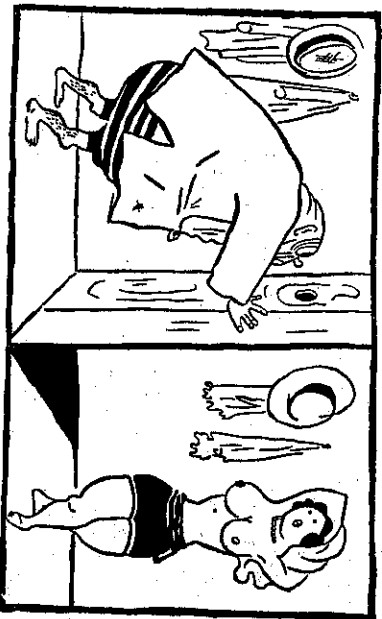


Sodoma
Otázka. — „Nem něco od třídku, je doma přednostia donacnostii?“
„Psi, psi, tady jsem.“

fantasie, o rozříštění konvence aspoň tam, kde je nejviditelnější. — Totéž platí o slovíčku, které člověka jako Ladu posedne a pro které musí najít obraz: popříš. A vtipem slovním, obrázkem plochých prsou i dvěma portréty na stěně, kde popříš nejsou právě plochá, vyjádří svoje pohrdání k zneužívání jména tak krásné věci. Čili kontrast ideálu a všednosti.

Meroda přebínění v rozměru i v hodnotě je z nejčastějších. Baron Prášil, Gulliverova dobrodružství, Mikromégas pana Voltaira patří sem. Aby dostal velký odstup od lidského hemžení, vynysíl si obyvatele Syria, vysokého osm mil, který sestoupí na zemi a prohlíží si nás lidi jakými mikroskopem. Když se mluví o počtu smyslů, praví Mikromégas: Na našem světě máme kolem tisíc smyslů a zůstává nám ještě jakási neurčitá touha, jakýsi nepokoj, který nás upozorňuje bez ustání, že znamenáme málo a že jsou bytosti dokonalejší...

Frejka : Saich — 4



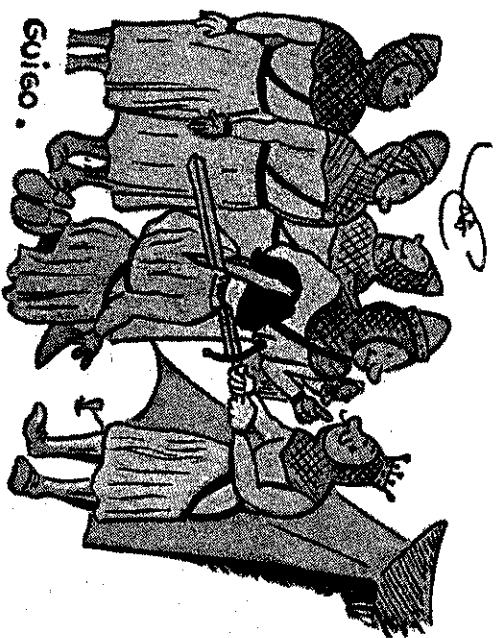
Báb stvořil i své, čímž zřejmě naznačil, že se poblaví mají konbat oddělení!
F. Bidlo

nespatřil jsem nikoho, kdo by neměl víc přání než oprav-
dových potřeb a více potřeb než uspokojení.
Právě tato nepokojná srovnání, neklidné pomýšlení



„Hrome, to mě zebou už!“

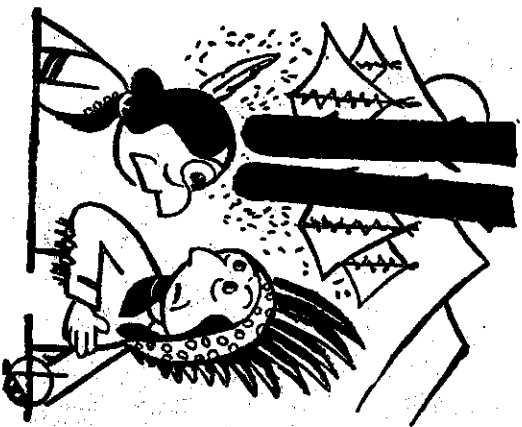
Koralie



„Váše Excellence se zmýšlí. Při pracování na ryžce se děří meč na blocho.“

na vlastní malost jsou vlastním satirickým ostnem těch-
to obrů; kdo by neznal Andersonovu Kapku vody, jeho
popis krutého hemžení, otázku: To je Kodaň nebo jiné
velkoměsto? a odpověď: Ne, to je kapka dešťové vody.
Obr-člověk má přímo nadskutečný odstup, je pojednou
moudrý, shovívavý ve své převaze — dokud si neuvě-
domí, že sám může být také pokládán za — amoebu
v kapse vody.

Přehánění co do hodnoty se označuje obvykle jako
morální organisace nemorálního. Městský hejtmán
v Revizoru se rozkřikuje: Na úředníka tvé hodnosti
kradeš trochu moci! F. Němec má soudníčku, kde vznik-
ne vážný souboj o titul krále zlodějí mezi dámmami na
pavlači. Sem patří i každá hodnota nebo důstojnost,
ohlašovaná — nečas.



Gtowski

Prière d'unes „Palmoč-
ní Vánku, k telefonu!”

A ještě *gesto mimo obsah*, jež stojí už na hranici absurdity a dada. Gesto, běžně užívané v nějaké situaci, je přeneseno do zcela jiné, lovec lvů a tygrů na čekání na myš, otužilce, který se koupe v zamrzlé řece a stě-
žuje si, že jej zebou uši, hloupá excellence, která si po-
plete formalitu pasování s nebezpečností meče jako
zbraně.

Vtip je tu také k tomu, aby dovedl nějakou konvenci
ad absurdum. Myslíte při zhlédnutí kresby Indiána na
prière, přírodní život, nádherně vlnající péra a dobro-
družství svých dětských knížek?

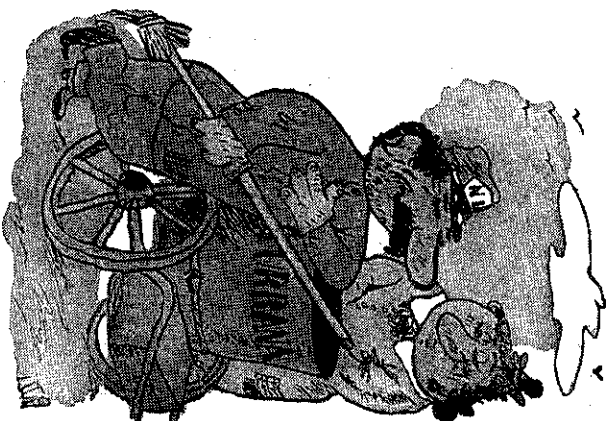
Jste unaveni románovou frází, která chce vytvořit
opar záhadnosti kolem omšelého krasavce a dojemné
dívkvy? Humor odpovídá.

Ozvláštnění, osamocení předmětu, jež vytváříme

52

„Neváťte se, dámo,
kdo jsem, jak žiji, co
dělám. Vždyť je to tak
krásně setrvati a konz-
tu něčeho tajemného.”

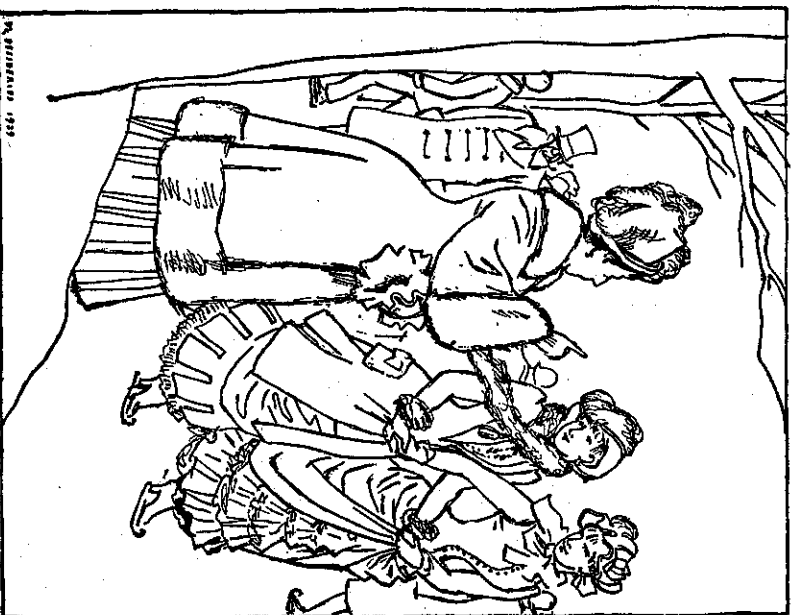
Bertoldo



z prouzení lidí, dějů a věcí, neděje se někdy vědomým
úsilím, nýbrž pouhým *odstupem časovým*. *Komika by-
nalého*, směšnost někdejší módy spočívá v tom, že je
odloučena od někdejších souvztahů, a tak žargon, pod-
fečí, starý inserát, starý módní obrázek budou vždycky
bohatým pramenem smíchu (srovnání obrázků Desi-
derových).

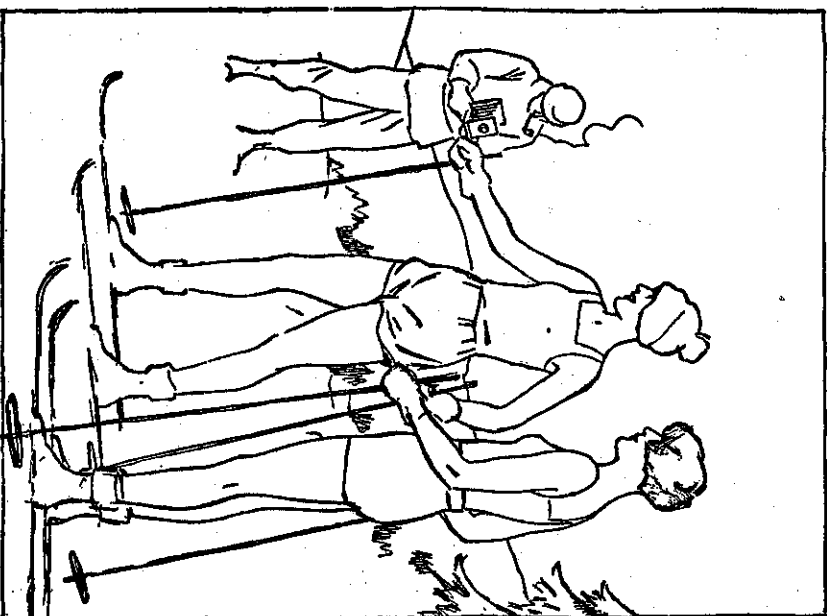
Podfečí jsou stálým pramenem povahové kresby, vy-
značují odstup, jiný společenský svět, at prostší nebo pů-
vabně zveseleny. Tuto jazykovou úlohu bychom mohli
sledovat od anekdoty až na jeviště, protože odstup, kte-
rý vzniká, má úlohu zcela dramatickou, vede k bohat-

53



„Jen se mi, děti, nenastydňete. Máte ty fustreji, sveně, jite moc lebece voblečeny.“
Dr. Desiderius

šimů popisu, k nedorozumění, k roztržitému sebezapomnění v nějakém jazykovém okruhu, zatím co ostatní jsou již v jiném. Co frazeologické pestrosti a karakteristiky je třeba jen v několika větách pohádky, zazna-



„Jo, lidi, postavte se přece káň legráně, ne jako jehličky.“
Dr. Desiderius

menané V. Procházkovou, tak, jak je námátkou vytrh-
neme:
Hale tocerozumí, žencká — mladá královna! Dopaví, esli si ty dva svy ztracený muže brála tak tůze k srdci,

styskalo se jí, jak dřív bula pyšná, tak ičko změkla — namluvila si vona zatím svýho prvního milistra ha žila s ním enom tak po polcku.

Smích spojuje jedince se společností — a odděluje dnešní společnost od bývalé anebo okruh od okruhu. Prostá učebnice řečí, tedy něco zcela neosobního, může být směšná, protože na sebe narážejí vžďycky především dvě sociální vědomí, ve jmenovaném případě dvě vědomí jazyková.

Ale v inserátu před padesáti lety, tedy v odstupu časovém, ne místním, čteme, že je „za 42 zlatých sáh par-cely pro tři domy na Vinohradech“, věc až příliš směšná pro pozemkového spekulantu. Nebo: „Kliska, 17 pěstí vysoká, jedno a dvojspréžné chodící, se prodá“. Nebo: „Kolovrátek pračí, obehnaný se prodá. Na splátky čtyry, aristony a monopany“ — kde jsou sladké doby aristonů, o dnes neznámých monopanech ani nemluvě? Proč se smějeme prvnímu Opelovu automobilu, dokonce i jen staré fordece?

Móda je nedělitelná součást vkusu doby, vkus sám výrazem sociálního vědomí, a zase všechno se dělí podle kast, podle jejich bohatství, podle tradice. Proslulá „linka“ ženských oděvů, oslňující dnes, je směšná již zítřta, třeba v nižší kastě nebo po venkově ještě dlouho bude v užívání. Móda je konvence, něco, v co se určitý čas věří, nás však zajímá, že bývalá móda má vžďycky schopnost stát se kostymem, tedy výrazovou, osamocenuou věcí. Bude ovšem směšná jen ve spojení s komickou postavou nebo v prostředí, jež zvýší výjimečnost takového obleku — budeme se tedy smát rytíři v mo-



*Linka byla lehká jako pírko, neboť podle zákona Archimedaová vá-
žila méně o vodě, vytláčenou objemem svého těla. Jiří Trnka*

derním saloně, ne však Makbethovi na hradbách pomyslného divadelního hradu.

Móda nás však poučuje, že každý oblek se může stát směšným, nejsnáze ovšem tryská smích, když jsme úmyslně navodili nový kontext věcí, prostředí divadelnosti, takže o karnevalu, kde takové prostředí jest, možná zataháme staršího pána za červený nos a budeme se divit, že není — umělý. Jsme posláze tak zmateni, že už nic nevíme, nýbrž musíme vidět, hmatat, abychom přišli k jádru, abychom odkryli podvodnost věcí, jež jsme vy-kolejili z jejich běžné dráhy a jež si náhle počínají jako svébytní herci, jež není vžďycky lehkou ovládnout. Snad proto tolik potřebuje vtip kresbu a komická postava co

nejvíc kreselných rysů, že tady jsme docela odkázáni na pohled, na názor, ne na logické myšlení, z něhož jsme naopak odváděni do zrcadlové sítě neskutečnosti. Mechanismus vtipu je změněním signálů, slov a symbolů či znaků, je hned na hranicích skutečna, hned snu, a člověk se za ním žene — aby se ujistil, že není ještě konvenčním strojem, ale hercem života, ne-li jeho hráčkou.

Závěrečné tabelean divadelních her je vlastně situační vtip, založený na přímé kauzalitě. Šlápnu psu na ocas, ten kvikne a odskočí, porazí strážníka, ten alarmuje obecní hlídku, hlídka běží na most, proboří se, spadne do řeky, pobije ryby a — všechno, se končí hostinou z pobytých ryb. Důležité jest, že počáteční pohyb, hybnost, prudký spád události je uzavřen v mrtvolný klid fotografova zátiší, v něž všechno ustane.

Ne tak divák, který v klidu závěru si zkratkovitě uvědomí předchozí děj, jak toho klasickým příkladem je Revizor. Gogol sám předpisuje tři minuty k pozorování závěrečného obrazu, ja si dobře vědom, že po ohromující ráně — pravém revizoru, je prvním pomýšlením diváka situační překvapení, když to zmizí, teprve zahledění do obrazu, pak teprve probírání jednotlivých postav, vzpomínka na předhistorii, to jest jejich chování během hry u každého zvlášť, pak teprve přichází smích a potlesk. (Něco, o čem mluví Flaubert: „Co se mně v umění zdá nejvyšším a nejobtížnějším, není rozesmátí ani rozplakati ani uvéstí v říjení nebo v zuřivost, ale působit na způsob přírody, to jest způsobiti, abychom snili. To je také vlastností nejkrásnějších děl.“)

Vtip je dějový prvek; může stát samostatně v nějakém divadelním ději, tak jako jím přerušujeme procházku po ulici. Nad něj jako vyšší kategorie skladebná vyrušná směšná situace.

Situační komika může být doplňkem komedie povah, jako v *Jak se vám líbí?* se smějeme Rosalindě, kterou muškový šat chrání, ale i zahání do nepřijemných rozprávků, celá hra situací by však nevybočovala z bezvýznamnosti, kdyby Shakespeare nedal do Rosalindina charakteru dvojlistnost, pro niž je zcela protichůdná Janě z Arcu — povaze tak nekomické:

Mit pěkně lesklý tešák po boku,

... v sráci pak ať mám

tu nejbroznější ženskou bazilnost,

jak tolik mladých pánů...

praví o sobě Rosalinda, uvádějíc tak současně v chod komiku situační i povahovou.

Situace mají nižší prostředkující úlohu ve světě smíchu: slouží k prořádkování povah; vypočítejme některá situační klíše.

Především *situace nedorozumění*. Obecenstvo vždycky ze své soudné stolice ví a vidí víc, než přímý účastník situace. Příkladem tu mohou být všelike komedie o dvojnících až po Shakespeara, ale i šňatkový podvodníci, kteří se vydávají za všechno od pana doktora a pana inženýra výš. F. Němec dovedl takovou situaci do absurdnosti, když vystaví svou soudničkou vlastně skvostnou divadelní syntesu:

(Cedulování postav.) Slečna, která se živila prostitucí, dala si na radu stařeny, která se živila kuplířstvím, do novin nabídnutí k sňatku a přihlásil se jí sňatkový podvodník. To tedy byla u stolu pěkná záhava.

(Kresebné uvedení postav.) Ten podvodník se jmenoval Antonín Mezerka. Kroutil hubou a pořádk říkal: Quasi. Díval se z okna restaurace a povídal: Máme pěkně počasí, quasi jarní, co?

To se ví, že ženské nechtěly zůstat pozadu a zašveholily: Quasi, quasi.

(Nedorozumění v dialogu oficiálních společenských námluv, — jako vyznívání nedorozumění v ústřední povaze, motiv v motivu, žád menší v řádu celkovém.)

Mezerka: — uviděl slečnu a pravil, že je rozkošná.

Bába: Ale dybyste ji tak viděl slečenou... Ta se může svlíknout za bičem, jak je hubená.

Týninka (to byla ta neslušná slečna): Ale matinko!

Mezerka: Quasi, quasi.

Týninka: Víte, vona je maminka vedle. Vedle jako jedle.

Mezerka: Quasi, quasi.

Bába: Toho se nesmíte tak všímat. Todle má Týninka všechno z knih. Furt je v knihách.

Týninka: Tak jest. Dybyste viděl, jak se mám k hostům. Já — každéj den sem musela mít hosta.

Bába: Všecko z knih — věcínko z knih.

(Dalším obrazem, abychom popisovali dál soudnicku jako divadlo, jsme u báby, kde nevěsta Týninka bydlí v podnájmu. Mezerka jde co ženich slavnostně navštívit snoubenku, aby se duševně poznali. Dojde ke katastrofě.)

Bába: Zavírat. Nikdo za sebou nezavře. Jak já, stará vosoba, mám pořádek sedět v přívánu.

Mezerka: Copak? Co to má znamenat, nikdo za sebou nezavře?

Bába (řve): Bodejt. Žádněj nezavíráte. Ten kulhovej Štipka nezavíral, vy taky za sebou nezavíráte. Ten uhratej herec taky ne, a hostiňskej Vaňha jak by smet... Tady je furt dokokán.

Přetvářka jako *vědomá hra dvou rolí*. Nejen dvojník může úmyslně nebo neúmyslně přejímat úlohu svého druhého já, při čemž divák se baví přímým pohledem do stroje situací: Sheridanův svatoušek Josef má, jak víme a vidíme, doma slečnu, ale káže svému bratrovi o mravnosti. Ze stejného pytle je pokorný a přece mstivý Shylock, počestně se tváříci Tartuffe, podvedený taškát měšťský hejtmán v Revizoru. Podstatou všech těchto situací je přetvářka jako ústřední rys ústřední povahy, z ní se rozvíjí děj už ne jako hra, ale jako dramatická nutnost. Konečná morálka těchto situací také bývá nejčastěji variantou na příslaví: kdo jinému jámu kopá, spadne do ní — k radosti moralistově a nás v hledišti, neboť přetvářka je vždycky úkladem o něco, a tento úklad vidíme se káčet.

Mohli bychom ještě dále rozvádět situace a jejich schemata, rozlišovat je podle počátečního ustrojení obměn (inverse, repeticé, interference řad atd.) nebo podle ústřední nečnosti (přetvářka, chlubitost, roztržitost, povýšenectví, lakomství), leč nové hledisko tím nevystane. Situace je projevem charakteru, a k povahám se tedy konečně obrácíme.

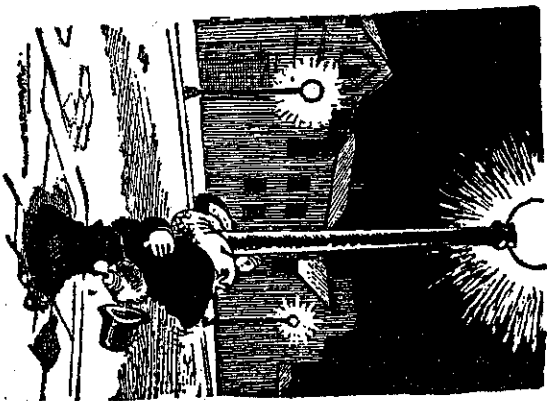
Komické povahy jsou masky, jimiž ve smíchu, v zemešnění, v odsudku zrcadlí se skutečnost, jsou to dvojníci směnšnosti, kterou vidíme na druhém, někdy dokonce i na sobě. Není jich mnoho, i když je nesčetné jejich odstínů, a nám tedy půjde aspoň o vyznačení základních druhů — ne všech — a o maskarádu, kterou ony tančí.

Princip divadelního humoru je maska a maskaráda. Ůkolem tu není jen zveselit vtípem, ale zaznamenat strojnost lidské povahy a vést ji k tanci. Rozhřně oponu!

OPILEC, ABSURDITA, DADA A ZVÍŘECÍ PŘIROVNÁNÍ V HUMORU

Mnoho anekdot se zabývá opilci. Snad proto, že v opojení člověk ztrácí kontrolu a poví něco na sebe, na svou pýchu, na svou zbabělost, potměšilitost či jiný z hlavních hříchů. Opilství, ale i špička, lehké opojení rozkládají člověka, označovaného jindy co homo sapiens, v bytost na jedné a v oddělené reakce na druhé straně. Porušená vnitřní rovnováha udělá rabijsáta z mírné holubičky, slintavou řehtačku z klidného houštíka, sentimentální zříceninu z člověka, který obvykle vystupuje s maskou sebejistého muže. Možná, že by leckdo nepil, kdyby si uvědomil, kolik utajovaných věcí na sebe poví, ani ne ve slovech, ta jsou poslední, ale v každém posunku, v lačnosti, s níž se žene po spadlé minci, v otevřené prodejnosti, s níž si najeďnou namlouvá vlivného člověka.

Opilství se blíží samomluvám, kterým se říká monology na zadním schodišti. Člověk byl zavolán k šéfovi do kanceláře a pro něco kárán, stál tam jako pěna a pokorně přijímal svoje hromy. Ale nyní je už za dveřmi



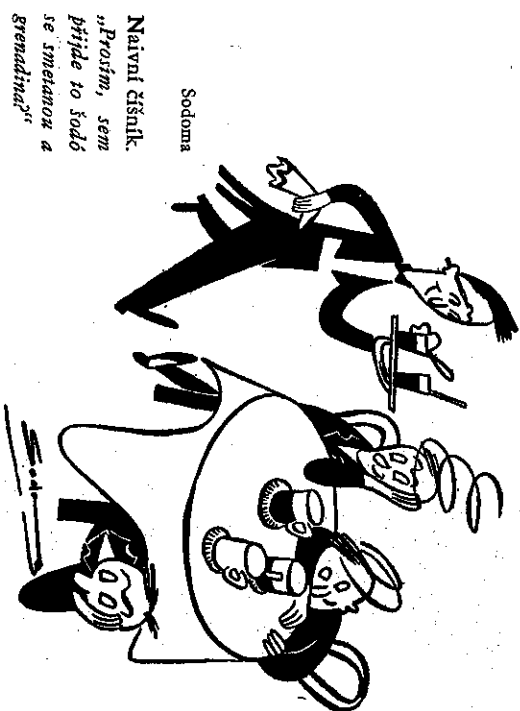
Marc Aurelio

„Hrome,
kdo tu lucernu zhasnul?“

a odchází do své kanceláře ne vítězoslavně, ale jakoby schodištěm pro služebnictvo, v duchu si opakuje rozhořor a představuje si, jak jedinou větou mohl šéfa přivést z koncepu, jak pak měl říci to a ještě ono. Nešťastník se rozohňuje, již zasazuje pomyslné rány světmu nepříteli, ničí ho a odchází vítězoslavně — stojí přitom na zadním schodišti.

Kolik uražené ještnosti zklidnil takto i alkohol, kolik nebojstů aspoň na několik hodin stvořil ze zbabělci.

Opilá postava vystoupí na jeviště, majíc buď demonstrovat tragickou poraněného sebevědomí nebo směšnost bytosti, jejíž funkce a projevy jsou náhle zcela samoučelné. — Opilec jde po mostě a vidí dole na břehu shluk lidí. Co to tam dělají? ptá se. Ale táhají utope-



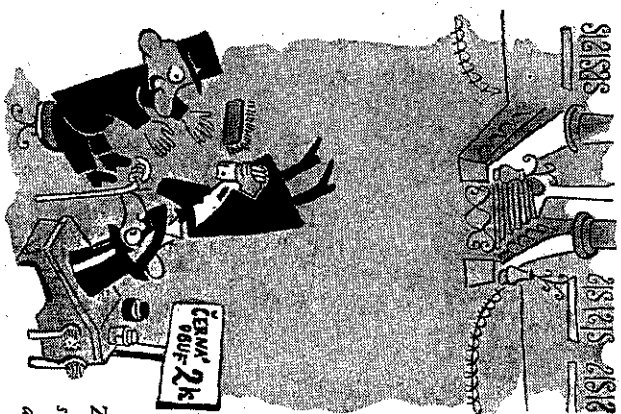
Sodomra

Naivní tšňnk.

„Prosim, sem
přijde to šoldo
se smetanou a
srenahna?“

něho. Opilec se zasmuší a zamyslí a po dlouhé chvíli se zeptá: A prosím vás, pánové, na co ho potřebujou? — Z hlavního znaku se přeskočilo na jiný, vedlejší a podřadný, ale ten svým ozvláštěním nabývá zrudné důležitosti, všechno ostatní před jeho jiskřivým sebevědomím pomalu mizí, svět zdravého rozumu se „pedalಿಸು-je“ ve svou divadelní podobu vtipného skreslení.

Proto je opilst znázorňovacím prostředkem, jádrem mnoha situací, kde jde o nedorozumění, ale i jiných, které jsou na hranicích dada nebo absurdnosti. Opilec může trčet na kandelábru hlavou dolů a uvažovat, kdo jen tu lucernu mohl zhasit, ale stejně může to být pán z nějaké absurdní přírody, který, jak obrázek ukazuje, si přišel dát vyleštit k cidličí bot svrží cylindr.



Feiwillic
Zvláštní zákazník. „No, tak se moc nezájímá a raději se už jde do léčení!”

Zajímavost absurdních situací vždycky spočívá v tom, že jsou překvapivě logické. Cídič je tu k tomu, aby leštil předměty, jež stojí na jeho stoličce, je tu podobnost mezi leskem boty a leskem klobouku, pán stojí přesně, jak je potřeba — jenže celá situace je postavena na hlavu — doslova i přeneseně.

Zde přecházíme přímo do nového světa *komické samotářnosti*, rozbijíme okovy známých pohledů na věci, na lidi, na jejich projevy a zvyky. Teige sledává, že vtipy absurdní jsou novými formami humoru, které tak dobře účinkují na nervy lidstva a které se zcela shodují

s formami nového umění svým principem záporu konvenční logiky, metodou náznaku, šifry, překrapirosti, zkratky, principem vzdálených a rychlých asociací a hlavně svým nesporným fyziologickým efektem, jako vůbec se domnívá, že charakter moderního humoru je dada.

Dada je zesměšněním logiky, dada je popřením víry v samospasitelnost rozumu, jehož podvodná obratnost a snadnost, s níž dokazuje cokoliv se mu zachce, dovede zničit lidi i věci. Rozumem se dá dokázat cokoliv jen tehdy, když běží o podvodný rozum, drsné osamocení a usilující pouze o čin, nepodepřený mravně, vyloučený z osobnosti, charakteru a cti.

A je tedy nejlépe ničit tu zruďnou vedlejší úlohu rozumu, když se mu s vážnou tváří, jako bláznovi, přitakává ke všemu, co samoučelně vymyslí, když s přehnanou pečlivostí se dodržují všechny obřady myšlenkového chodu, všechny zdvořilosti logické a ceremonie proslovu — ale na jádro samo se od samého počátku ukáže jako na absurdnost. Není tedy dada jen vědomým vypnutím logických spojů, ale *theatralizováním všelibleho formalismu bez lidského smyslu*. Na tomto základě jsou stavěny — a ovšem zdravými lidmi — na příklad i anekdoty o bláznech, pravidelně přeplněné přímo obřadnou přesností v postupu myšlenek:

Na dvoře ústavu pro choromyslné táhne za sebou jeden chovanec kus provázku. Potká ho jiný blázen a ptá se: „Proč táhneš za sebou ten provázek?”

„Ty blázne,“ povídá ten první, „copak nevidíš, že mám na něm uvázaného krásného psa?”

Drutý by nerad odporoval a ptá se dál: „A jak se jmenuje tvůj hezký pejsek?“

„Prasátko.“

„Prasátko? Roztomilé jméno. A jak se to píše?“

„Dlouhé é, tvrdé y a kroužkované ů. Jako velociped.“

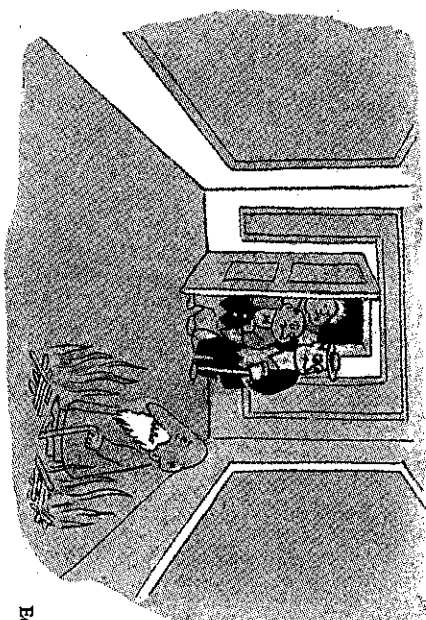
Tady vstupujeme do nejrozkošnější zahrady směrnosti, do zahrady absurdního. Směšný nesmysl se ovšem liší od obyčejného tím, že se váže k něčemu, co lidé dělají nebo co jim v životě překáží a čemu se chtějí smíchem pomstít.

Vezměme si za příklad vtip o čertu a andělovi.

Jistě nejedem z nás se zamyslí nad touto složitou otázkou a musili jsme se v dětství uklidňovat až všemohoucností, abychom se zbavili otázky, jež nás kousala a zvěchem pomstít.



„Poslouchej, ty nebeskeji anděli, jakpak vlastně dostaneš, když si oblékáš košili a kabát, křídla dovnitř?“ Zdr. Tuma



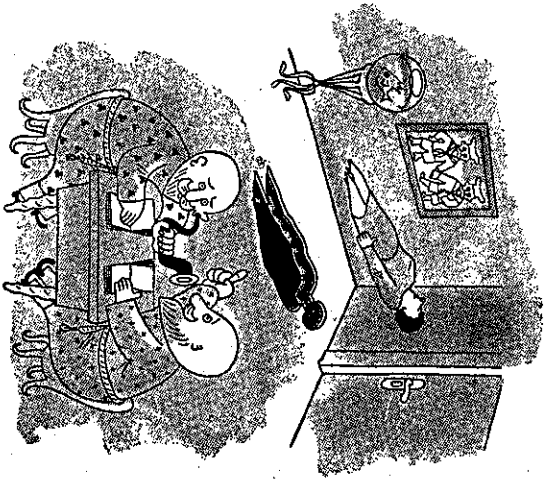
„Tó dědoněk se trenie pro přibad, že přijde do pekla.“

Beco

davě se vracela. — Při tomto vtipu mimochodem je vidět ne čert-démon, ale čert-šášek, čert z podkrkonoských pohádek, kterého chytří sedlák nakonec vzdýcky ošálí, taková udychtěná potvora, která si vždycky všechno zkazí svým chvatem zla, tolik toužící mít všechno, že lehko proklouzneme skrze jeho hrabivé prsty. Je to rekvizita stará a přece stále půvabná — nebo máme raději říci, že dráždivá a přece jen čertovství zaklínající?

O mezinárodnosti ohnivého pekla, této milé hry našeho dětství, nás přesvědčuje hned italský obrázek v celé této stránce.

Absurdnost je rozumné užití nepravděpodobnosti, a právě ta rozumnost nás rozesmává. Jednou jsou popřeny zákony o neprostoplnosti hmot (hluší dědečkové a medium), jindy se objeví starý pygmalionský motiv



Brdetka

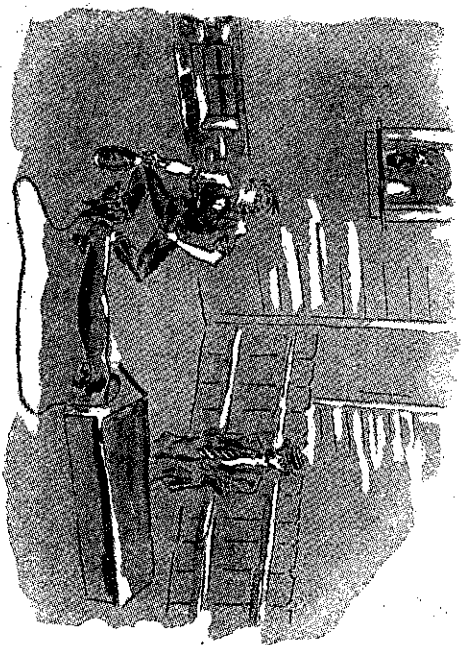
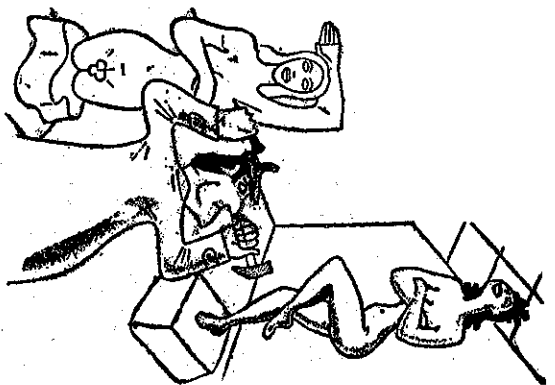
Nepřijemná partai.
*„Koukej, ten byznosi-
 sár, co byli pod ná-
 mi, nemohl zastavit to
 svoje médium.“*

o oživlé soše, ovšem na ruby (kdy modelka je lechtivá a nesnese, aby se dotýkal sochař postavy, kterou modeluje podle ní, v podpaží). A zase jindy prostá obdoba mezi garáží a psí boudou vede k obrázku, kde dlouhý jezevčík couvá do boudy jako automobil.

A vždýcky znovu je směšné, když místo lehčí se odstraňuje překážka těžší, protože se smějeme nedostatků zdravého přehledu. Smějeme se clownovi, který má židli daleko od piana, a dlouho přemýšlí, až musí přetáhnout piano k židli, protože jiné řešení neobjeví, a my se smějeme, lehcí u vědomí vlastní chytrosti, neboť my to víme. Je skvoštné vidět tu scénu u Grocka nebo Fratelliniů, protože oni s opravdovým hereckým uměním dovedou nás přesvědčit o složitě myšlenkové práci,

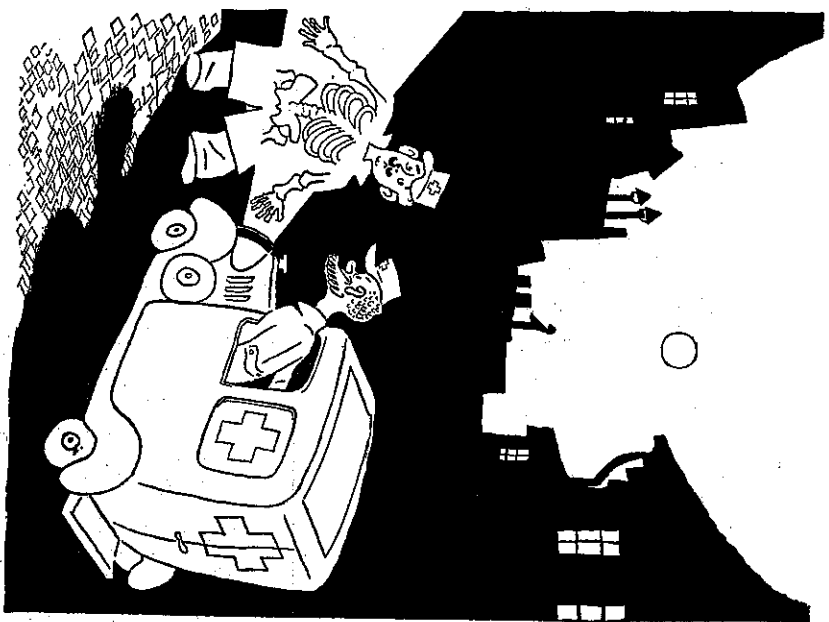
Sila sugesce: „Přetáhle,
 mistře! Já jsem pod paží
 strašně lechtivá!“

Brdetka



Starosti s jezevčíkem. „Víš, musím mu tabhle držet zrcadlo, aby
 moh zaronnat do boudy.“

Sarbach

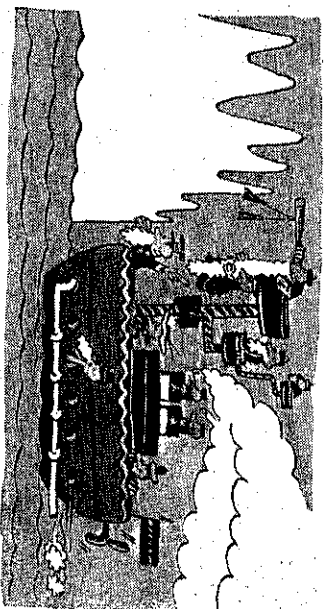


„...také co jsem říkal, Emmane, ta žárovka, cos vyměnil, je do roentgenů.“
 Jiří Trnka

O vážnosti přemýšlení v potu tváře — zatím co lehká židlička vyzývavě stojí v koutku.

Sem patří všechny clownerie se židlí a všedními věcmi. Celého čísla potřebuje Grock k tomu, aby objevil, že na židli se sedá ne na lenoch, že se nepřekrácuje opě-

72



„Ledovec na obzoru! Nabízejte do vody citrony, bude citronáda!“

Bertoldo

radlo, že se nemá sedět na zemi a o židli, která beztoho ujíždí, se jen opírat, že také se nemá na židli stát a probíjet se — ale usednout, klidně, samozřejmě usednout. O pohměšlosti věci!

Pohněšilá žárovka, která ses tvářila bezelstně a vlastně patříš do Roentgenova aparátu!

Co je samozřejmějšího, než že v tomto světě absurdního jezdí někdy i lodi vousatých námořníků, a že je docela nasnadě přemýšlet o ledovci jako postrádané potřebě do dobré limonády. Citrony do moře! — Tady se už začíná úplný děj kreslené grotesky, tohoto ráje volné hry, kdy věci a zvířata mohou mluvit, lidičky a pídímuziči vyběhnou po zahradních zdech, rytíři se přetnou a hned zase srástají, Pepěk námořník po špenátu je nepřemožitelný, a kde se rodí docela neskutečné postavičky, elfové a kocouři Felixové a lidé-krviny, ba kde je vidět telegram jako bouli, která běží po telegrafním drátu.

73

Celý orchestr směšnosti je skryt v tak zvaných *vitpech dětských*, jež uvádějí svou doslovnou logikou ad absurdum nějakou navyklou pravdu, stejně jako přirovnání zvířecí, jež nejčastěji pravdu navyklou převrací na rubu a hledí na všechno pod zorným úhlem svého, zvířecího světa. Nebeské děti jsou perspektiva paří, zvířata jsou perspektiva žabí, každou z nich však pozoruje též humorista čistotu lidského srdce.

„Děti“ jsou nejpřesnější logikové. Jejich soud postupuje přesně jako hodiny, a dokonce s umíněností, která bezpečně, nevědomky všude odkrývá směšnost, skrytou před dospělými do forem tak navykklých, že je nepostihují. Hle výstižek, jehož původce, bohůžel, nebyl označen:

Historie se sestříčkou.

Jarní nálada zavannula i do škol a tak se stalo, že tam vypukla taková slohová úloha, kterou zrovna pan učitel opravuje. Tu ho v Josefově sešitě zarazí věta: „... sestříčka mně miluje.“

„Josefe, máš tu chybičku, správně má znít: „Sestříčka mně miluje.“

„Prosím vás? To jsem nevěděl.“

„Vrtáku, tebe miluje, co by mě milovala.“

„Voni ženský mají někdy divný gusta.“

„Nech si své nejapné poznámky a pamatuj si: mě miluje.“

„No, vždyť já vám to přeju, já nejsem žárlivej.“

„Bože, jeseš ty ale blbý hoch, sestříčka miluje tebe a ne mě, když to ale napíšeš o sobě, tak to musí znít: Ses-

tríčka mně miluje a ne mně miluje. Pojď k tabuli a napiš to správně, abych viděl, že tomu už rozumíš.“

„Bodejt bych nerozuměl,“ urazil se Josef a napsal na tu tabuli: „Sestříčka nás voba miluje, ale pana učitele výc.“

Pan učitel má zdravotní dovolenou.



Jiri Trnka

Postup je tu tak matematický, tak úhledný a tak nesmyslný, jako kdyby chtěl někdo celý svůj život jednat podle barbara, cellarent. Pedantismus, ne nepodobný pedantství doktorova, vede „dětský“ rozum po stupních přemis, a jestli kdosi říkal, že rozumem se dokáže všechno, že však záleží na tom, dá-li naše srdce souhlas,

pak tyto zdánlivě dětské soudy to mohou často prokazovat. Dítě, to jest maska „dítěte“, nemyslí v pravém slova smyslu, nýbrž pouze napodobí myšlení, přejímá automatismus, který je nejdříve nápadný na soudné činnosti.

Ovšem dětem skutečným je do vtipu přístup zakázán. Jsou příliš jasné a osobní, než aby mohly přestoupit do neosobní řady posměchu, jejich smích nekompensuje žádný soud, žádnou bolest, uraženost ani hoř, je to smích květin. Trefné dětské poznámce se může zasnat zase jen dospělý, dítě samo se směje jen proto, že má srdce, ne že nenávidí nebo má bolest. Satirické dítě je anomalií.

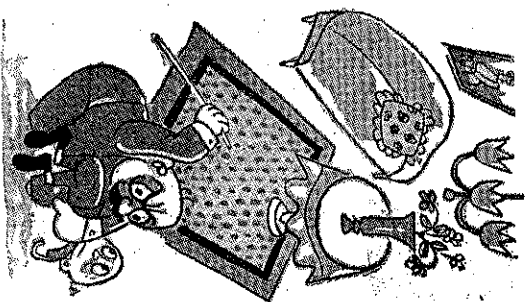
Proto mluvíme-li o „dětích“, myslíme tím onu vyzumovanou masku, vynyšlenou postavu anekdot, divadelní postavu, jež tu je proto, aby byla kritikou dospělých, někdo neexistující, ale při své nereálnosti ošklivé



Dětské problémy. „To je mně divné, pořád jsem myslěl, že mě přinesl táp a teď tady spíšim, že jsem mamince vypadl z oka!“
Fretwillie

Pololetní vysvětlčení. „Tati, už nějak stárneš. Už nemáš ten náder jako dřív!“

Archiv Ahoje



odhalující mnohou podvodnost učeného myšlení velkých lidí.

Proto často obrázek s dětmi by mohl být označen některým div ne z hlavních hříchů: podvodná něžnost — dospělých, opičí láska — dospělých, pruderie — dospělých. V „dětském“ vtipu jen zdánlivě mluví dítě, pravdělně napodobí frázi dospělého a uvádí ji tím v rozpak.

Jindy je ovšem překvapení, jímž je vtip, prostší. Mnoho nesrovnává, jenom přímo zamění úlohy dospělého s děckem.

Ale jako všude, dítě je maska, pod níž nikdo dětský není. Dítě je tu jenom jako neživá rekvizita, jako prostředek k přirovnání a k zesměšnění dospělých.



Archie Ahoje

Krainí nespokojenosť.
*„Tisti budú ešte jed-
 nou biť svoju sestrič-
 ku, tak uvidíš!“ —*
*„Hm — keď už tlo-
 věk nesmi ani zmlátiť
 svoju vlastnú sestru,
 tak to je najlepšie se
 vyhádkať na celej ro-
 dinnaj živo!“*

Tak na příklad může být řeč o rodinném životě a přece víme, že nemluví o něm dítě, ale odposlouchaná konvence dospělých. Vtip ji touží nějak rozlomit a zničit v dospělých přirovnáním v dětsti. To je právě *smysl do- slovnosti*, již se vyznačují vtipy s dětmi.

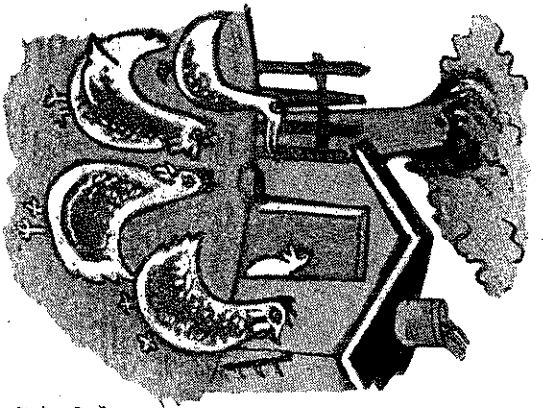
ZVÍŘECÍ PŘIROVNÁNÍ

*... summa ope niti decenti, ne
 vitam transseant sicuti pecora,
 quae natura prona atque veniri
 oboedientia iungit.*

SULLIUSTRUS

Vyslovit se o člověku zvířecím příměrem je snad nej-
 starší historicky zaznamenaná metoda tvoření vtipu,
 s níž se setkává čtenář u primitivů, v Orientu, nad jiné
 v Indii, u Ezopa a v celém Středomoří — až po naše
 dny. Vždycky patří do rekvizitáře pohádek, mytů, ry-
 tíšské povídky, přes peklo do divadel mysteriosních.
 Ale víc než tato dlouhá historie nás zajímá její podnět.

Přitažlivost zvířechu přirovnání má základ v našem
kanaketerovnoorném pudu, jímž z předvidadelního nic se
 vyloupne theatricalně zahrocené a výrazové něco. Člověk
 si chce zdvořile o sobě leccos říci, zasmát se druhému,
 konečně smysl nadávky, oné nevěšdní, nové, nově vy-
 myšlené nadávky není jiný. Metaforismus nadávky za-
 chytli Dostojevský, když v Zápiscích z mrtvého domu
 líčí dráždivost vězňů — z nedostatku práce — a nadáv-
 ku jako promyšlený projev, který je vypočítán nějakým



La Domenica

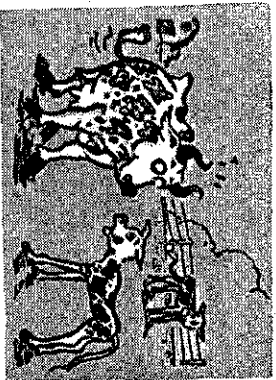
„Ona je krásně cudná; vždycky když má svěží vajíčko, předstírá, že si jde jenom za-telefonovat.“

šprýmařem nejen pro něčí urážku, ale i co prostředek k vyvolání smíchu a sympatií posluchačů.

Podobenství o zvířatech jsou nekonečná. Mluví o slepicích obrázek se slepicemi? Nebo spíš o mladém pánovi, který v dámské společnosti slušně omluví svůj

Marc Aurelio

„Mámo, možná si přineš ke svatbě kamaráda?“



chvilkový odchod, svou společenskou sevrěnost a stud? Telefonuje.

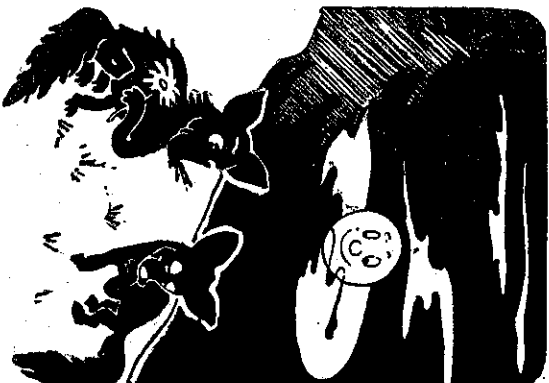
Podobně dobře vychované dítě najde podobu své pensionátové slušnosti v otázce telete, které se ptá krávy: Matinko, prosím tebe, budu už brzy hovězí? Anebo v kresleném vtipu, kde tupá korektnost poslušného dítěka má předmětem otázku se svačinou a naší obraznosti se ponechává na vůli představit si co nejurčitější takovou svačinu (vlastní vtip); *každý vtip se štěpí ve dvě části, karakaterotvornou a žert sám* (při čemž náš zájem zde jako jinde platí především části povahopisové. Směšnost ve vtipu provokuje ke smíchu, kterým se otfesebránice, ale to je jen předehra humoru, jenž je zasněním nad povahou, zasněním, při němž se leckdy zachvěje srdce jakoby mrazen). Neboť — abychom se vrátili k východisku, v bajce jako ve zvířecím přirovnání vtipem člověk oddělí ze sebe nebo druhého nějaký



Čistotnost. „Ja se namáhám, abych udělala z dětí řádná čuňata, a ty si taky bratřiš na apošola čitoty!“

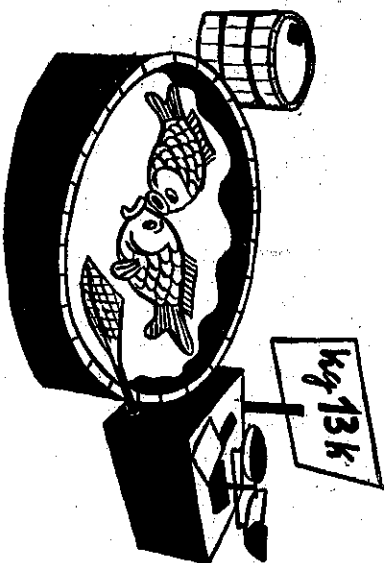
Frejka: Smith — 6

Konalle



Svoboda

Opatrnost. „Jo, jen kdy-
by vám bylo možno věřit.
Vy jste starý lšák!“

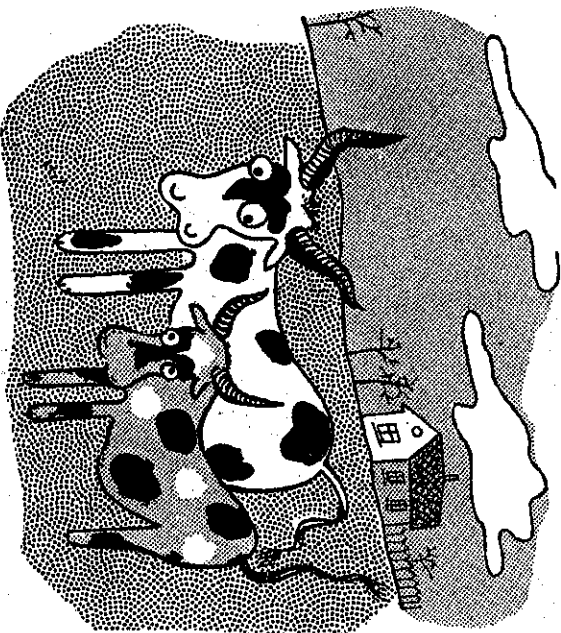


Skarohláství. „Nevim, čím to je, ale hák se leos na ty věnoce ani
nečím.“
Sodoma

82

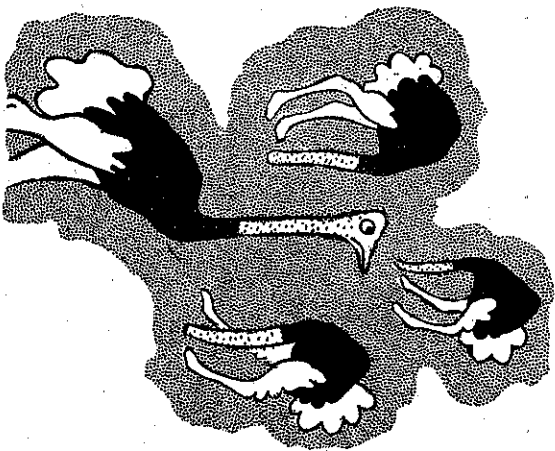
zvlášť výrazný rys, který si zpředmětnuje způsobem nej-
méně bolestným, tak totiž, že její přisoudí bytosti po-
svém názoru nižší. Čistotnost na příklad nebo skaro-
hláství, nebo opatrnost, jindy zase optimismus, logič-
nost nebo odsudek nenáviděné odhovačky.

Ale celá škála lidských vlastností, stavů, slabostí,
chvějivých žádostí a přání, celá judikatura rozsudků, od-
sudků a slavných výnosů, celý jehelníček ostých bod-
nutí naší lidské pýše a bohorovnosti se dá vyčíst z nav-
ních obrázků, na kterých zvířátka si počínají jako lidé.

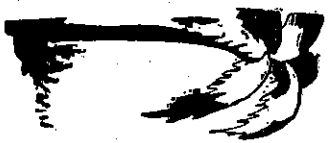


Optimista. „Tak jsem dostal pozvání na jízky!“ — „To bude asi
Leski
kudli ořkovaní!“

83



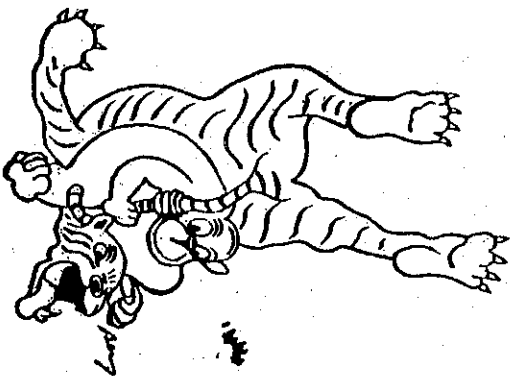
Brděčka
Přitost logika.
„Co to? Kam se
všichni podějí?“



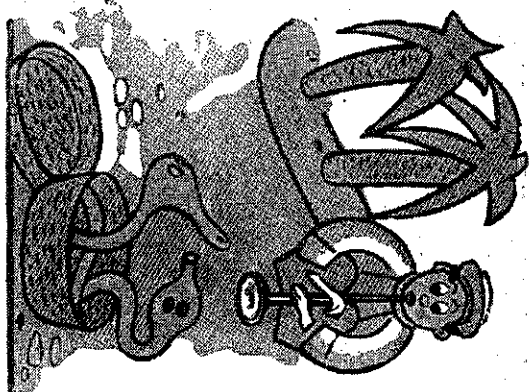
Bendáan

Sport v džungli. „Tak
nižší, tohle je jin-jissu!“

84



Čirovský



Dopálená kobra. Už to-
ho mám opravdu dost!
Jenli bude pořád také bi-
tomé bráti, tak mu z těch
tanečnicků utěju!“

Neruda k toimu říká: „Co to za neskromnost, že člo-
věk se odvažuje srovnávat s nejlepšími (i nejhorsšími)
stránkami a ctnostmi k zvířeti. On prý vidí jako sokol,
je prý srdnatý jako lev a chytří jako liška. Mladé dámy
mají vždy oči jako holubice nebo jako gazela, svižná
dívkva je prý jako srnka. . . . kdo vyhraje velký los, má
svišské štěstí, kdo pracuje celý den, má hlad jako vlk,
hlíá jako štika a spí pak jako dudek. . . . na nosiče se na-
kládá jako na mezka, listonoš se uběhá jako pes a jde-li
člověk k večeru na Příkopy, potkává hejma koroptviček.
„Ty mezku, ty osle, ty tele!“ slyšíš nadávky lidí na lidi.
Ale žádné zvíře neurazí druhého nadávkou: „Ty člo-
věče!“

Uvedením zvířat do situace a myšlení lidí útočí se

85

tedy zdvořile na lidskou pýchu, na naduté sebevědomí a jen zcela vzácně se člověk směje ne svojí masce nebo svému podobství, ale zvířeti přímo. Snad proto, že tak málokdy má člověk schopnost nesarat se jen o sebe.



Při zájmu. „Vidiš, už se nemůžou dočkat, až ten strom zasáhneme.“

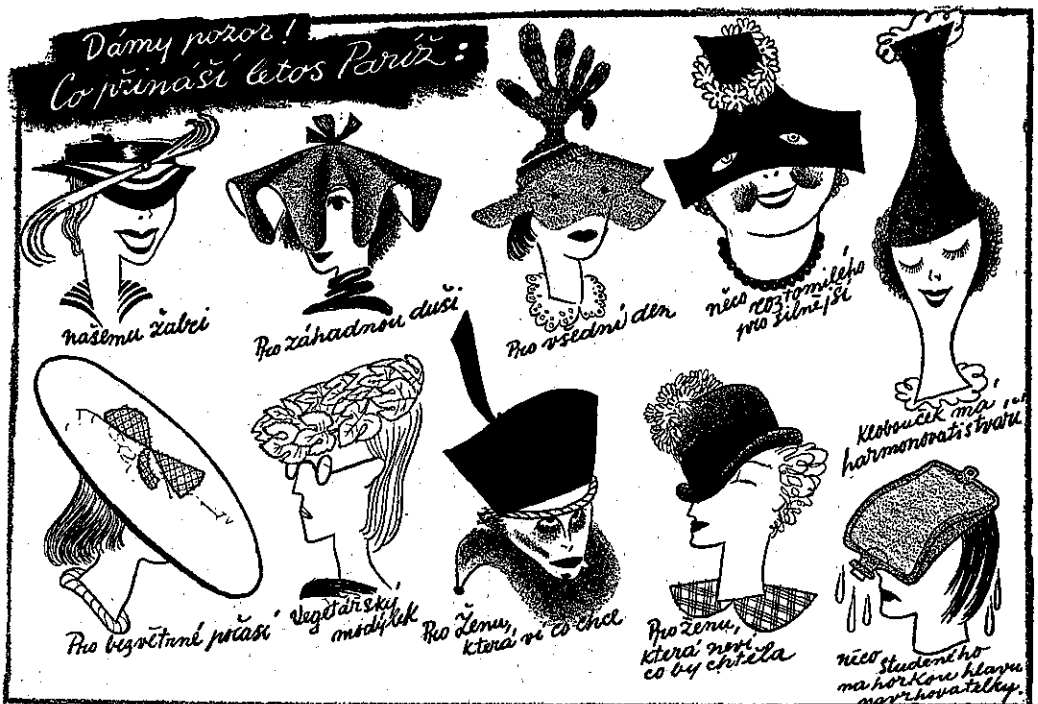
Jos. Lada

MODERNÍ ISABELLA A JEJÍ PARTNER

Jako kdykoliv jindy, i dnes žijí dívky, které hltají společenské romány a věří jim. Potřebují ke svému až příliš konkrétnímu světu, světu píchacích hodin, šéfa, maminky a sportu nějaký protiklad — a vytvářejí si ilusi — štěstí. To slovo je zaklínací formulí chudých dívek, které dostanou krásné a bohaté ženichy (česky: svoje prince z pohádky), svět blaseovaných pohybů, afektace, bohatství, jež bude všim.

Řeknete, že každá dívka jednoho dne si uvědomí rozdíl románu na pokračování, který čte, a života, jímž běhá, že tuto složitou logickou práci vyřeší přímo a z nutnosti. Snad později, ale v Isabellině věku svět iluze je sladký, a nesvede-li chudší dívku, aby se k jeho dosažení stala placenou milenkou, alespoň jí vystaví pomyslné — štěstí ze všech vymyšleností světa, které jí jednoho beznadějněho večera rozdrtí srdce.

Isabella dneška, která už nemůže jen myslit na Arganta, věnuje se na příklad sportu. Ale sport může provozovat jen ten, jehož plíce dýchají a jehož hlava myslí. Ty horečky nesmyslných románů snad znamenají, že tělo přece jen v sobě cítí někde nepojmenovatelnou bytost,



pro kterou by rádo našlo jméno. Duše? Dítě? Ale když pravá Isabella, nevtipná jako kdysi, nestací na víc, než na tu podvědomou touhu a vybjíjí se v malování iluzí, jež se rozpadnou.

Sport, který měl zharmonizovat celou kulturu, právě zde našel lidi slabé a nehotové. Průměrná dívka i hoch stihnou tím, že svůj svět nedovedou zvládnout a zespirtuárisovat, že je pro ně čímsi hmotným a — negrantním. Jeho chápání se tolik podobá současné krizi manželství, která také spočívá v takové nějaké exaltaci nervů, v přílišné lachosti, s níž se po něm sahá, v lachosti jen erotické, v příliš vybičované slovoslové náročnosti, která se ovšem bezprostředně střídá s erotickým nezájmem. Tato sportovní odrůda manželství, místo aby zachovávala rod, je často jen příležitostí k vyzítí a vyčerpání jedince. Stejně sport, který tak často je součástí požívачности, místo aby byl součástí zdravého žití. Všimněte si jen unavených, přestálých děvčát, která táhnou do Prahy v průvozech tramvají a vylehklí v nedělní večer. To není řečeno z nepřátelství ke sportům, ale k falešnému jejich aplikování, které chce jen okamžitý požitek a které se právě proto nedovede zúšlechtit.

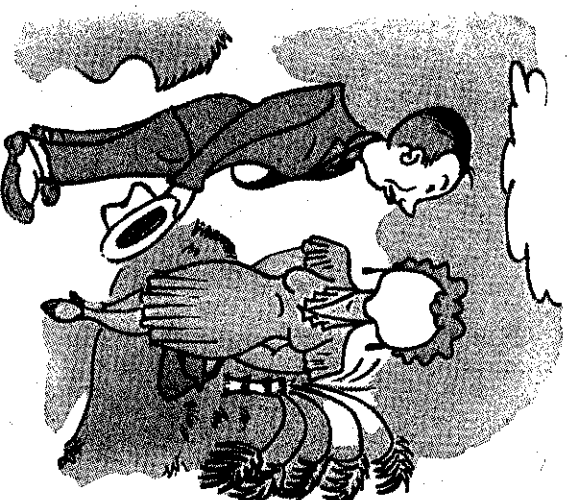
Tito lidé jsou srdcem nemocní z toho, že žijí v záplavě a přemíře přítomnosti. Přítomnost, to je pracovní směna, kterou lze sotva přetřpět, ale i lásky všedního dne, rodina s dětmi. Proto tolik úsilí o únik z práce, ale i z možné, lidsky skutečné lásky do iluze; do světa rozmání pro služby. Všechno, co je skutečné, má jen tu formu bezprostředního požitku nebo bezprostředního utrpení, ať je to práce, tanec nebo všechno druhé. Potřebuje něco většího, krásnějšího je ukojena v snění nad

kolportážním románem, při němž z přítomnosti se uniká do neskutečné budoucnosti.

Film, románek, šepot přítelkyně vede do světa estetismu bez jádra, do *obměněného bouřymu*, do bláhytu bez skutečnosti. Odhud ta podivná dvojloinnost mladých lidí, rozpolcených ve dvě komediantsky extremní části. Svět okamžiku na jedné straně, na druhé jalová touha po lidské vážnosti a citu. Isabella moderní komedie dell'arte se poněkud zpestřila, ale zároveň zvilgariovala. Neví, co učinit, aby dovedla stavět mosty sama v sobě mezi touhou a skutečností. Snad je to z toho, že ji nezajímá práce, pro ni nutné zlo, že děti jsou pro ni zlou náhodou. Tančí uctívací tanec sama před sebou jako kdysi, ale není si jista, co chce. Peníze nebo život? A tak prozatím se topí v ilusích a je sentimentální. Miluje bolavou narmélost nálad vyrobených při kytaře nebo gramofonu. Isabellin mozek nestačí na ovládnutí světa kolem ní, nestačí k odlišení zrna od plevy, a jediný způsob, jímž se představuje, je bolestný cit, který chce nepojmenovatelně štěstí a který rozmaže kontury toho příliš jasného světa, aby se lépe snilo. Jako kdysi, i dnes se oddává Isabella sentimentálnímu milování — nemyslí-li právě zcela věcně na své společenské zaopatření.

Jak často je krásná a jak směšná! Tančí. Včera shimny, dnes swing, v letu rozkřičejíc své neplodné boky. To není let věci královny, která vzléla z tílu, obklopena dvořem trubců a leťí tak dlouho a tak vysoko, až zbude opravdu jen nejzdravější, jakého chce pro své oplodnění, je to panoptikální pohyb městské loutky, kterou teprve někdo zvenčí musí probudit. A zase čte.

90



L. Hazdra, Ahoj

*"Odpuste, ale
já jsem tak spě-
chala, že jsem
se ani trochu
nenalíčila."*

Snad se jí dostala do rukou náhodou dobrá kniha, kterou netrpělivě odkládá, protože ji neohlubuje krvavými ději ani krutým barbarstvím erotických popisů, snad je to slečna z dobré rodiny, která užívá všeho, co jí nabízí, vidliček, společenských způsobů, cizích řečí, ale všechno to vidí zasklenýma očima a zaskleným srdcem.

Nenlí nalíčena, je bez tváře, protože v podstatě je bez osobnosti, je to drub, tuctové, seriové zboží, jež si nezapamatujete podle výrazu ani podle srdce. Jakže to bylo s její historií, pravou historií ženství, jež v muži loví svoji rentu?

Isabella, totiž Isabella, kterou hraje žena a která je tedy opravdu ženská, objevuje se na jevišti hodně pozdě,

91

když si ještě Goldoni ve svých Pamětech musí zaznamenávat s odbornickou přesností, kdy viděl po prvé a jaké jsou ženy na jevišti. Ženské postavy ovšem již předtím na italském jevišti byly, ale jen jako masky, hrané mladky, neoživené mnohou ženskou pošetilostí, milienky bez zvláštního příděchu kruté vynalézacosti v lásce a ničení, figuriny, posunující děj a neznamenající charakter se všemi jeho ostny, světlavostí žalu, plýtváním a kupčením s láskou, rozmyslností špatnosti a velikosti v náhodném milování. — Goldoni si zapsal o svém dojmu:

„V Rimini byla tlupa herců, která byla rozkošná. Tu po prvé jsem viděl ženy na divadle a zdálo se mi, že to ozdobovalo (décorait) jeviště způsobem pikantnějším. Rimini je v okrsku Ravenny, ženy jsou na jeviště připuštěny, a vůbec zde nevidět, jako se to vidí v Římě, hrát je může bez vousů nebo s vousem pučícím.“

Historická Isabella byla bez masky a bez tradičního kostymu. Její kostym nevyjadřoval komický charakter ani v pravém smyslu slova masku, jež je vždycky stylisací charakteru; u ní obojí je už otrocky podle módy půvabným oblekem a v docela dnešním smyslu rekvizitou řemesla lásky. Její maska je dílo krejčího, odkryvá a nasazením láká milence, aby odhaloval tvář, tělo, už odlučitelné od onoho věčného kostymu a masky, jaké obepínají třeba Hartlekyňa. Ze známých příkladů si může ne ověřit na Dandinově ženě, že Isabella není bez nádaní k vládě v domě, protože tato hrubá milienka a obratná koketa by se brzy naučila vodit na provázku milence stejně jako rodiče. Ostatně se mění v každé hře, hned je to sladká a svádá milienka, jež někdy z kou-

pené ženy se promění láskou v oddanou služku, jindy vychytrale míří do několika terčů, aby zvýšila svoji cenu, je to povaha neurčitelná jinak než nadáním „k lásce“, „má ráda lásku“, a nehledíme mnoho ducha u toho, kdo jí pokládá za ideální lásku — což je něco jiného, než ideální milovnice.

Není potřeba mnoho ducha a Leliové, Flaviové, Ottaviové, Fabiové a jak se všichni jmenují, ho nemají nazbyt. Ani Lelio, tento sympatický gigolo, jak byl nazván. Jsou právě tak milí a půvabní, jako směšní. Duchatře uvažuje, zda „je to tím, že láska ničí smysl pro směšnost u toho, kdo je jím nejlip opatřen ve stavu normálním? Je to tím, že láska v renesanci už nebyla bohem hrozným, ale malým žertovným bůžkem?“

O. Sekora

„Víte, Elizo, že si rád hraju s obnám?“ — „To je skvělé! To byste mohli jít do kuchyně a uvážit trochu táje!“



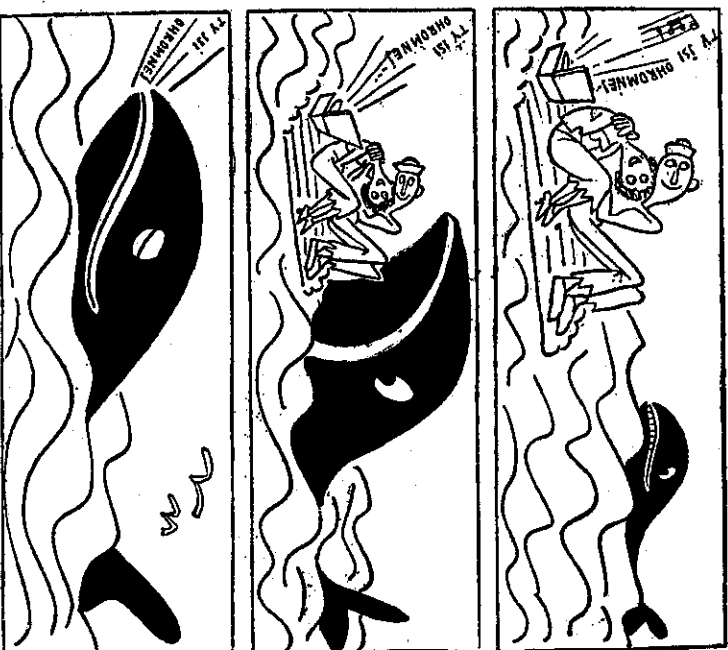
Jaký bíh lásky asi svádí dohromady dnešního Flavia s dnešní Isabellou? Jsou nepochybně dva: jeden s tváří svěťácky nakřivenou, mužně výrazných rysů, pohublý, navoněný, čertík, který vystupuje v podobě mladého pana advokáta, jenž se chce dostat do společnosti a pro- dal by za to duši do všech pekel. Druhý je skromnější, buclatější a spolehná se raději na sentimentální. Jeden je cynický a věčný, druhý je schopen zpřivat při mandolíně a gramofonu. Ostatně i zpěv serenád a slavičí tlukot se v této době strojí zracionalisoval a seznamy gramofono- nových desek ohlašují začátky milostných písní: Ty jsi ohromnej, Já si střádám do prasátka, Šup s ním do hro- bu, Vyměním staré skřípky za dvě zlaté rybky, Zdenič- ko má.

Řeč, do jejíhož Augiášova chléva nahlížíme těmi ně- kolika názvy, se znamenitě odlišuje podle kasty, z níž Isabella s Fabiem pocházejí. Potápka ženského rodu praví potápce mužského rodu:

Tě baším, Ferry.

No faáájn.
Čímž je řečeno asi tak všechno o lásce. Jindy nachá- zím ve výstředních portrét sportovních milenců, bohužel, bez jména autora (jimmž snad je L. Kháš?).

Už jsem viděl moc věcí, ale to jsem ještě neviděl, aby u lesa stálo auto, vedle něho stála slečna, cudně klo- pila zrak, ryla v písku slunečníkem a zatím u jejích no- hou klečel pán a se vzlyčenou pravíci jí přísahal věčnou lásku. Nestává se také, aby autoslečna omdlevala, vzdy- chajíc: »Oh, mé srdce...«, náčež aby autopán pravil: »Krutá kouzelnice, rozdíráte mi hruď.« Udělá se jenom řádký kus přírody, podstoupí se automilování a pak se



jede zpět. Za dnešní doby je všechno takové rychlé, bez obřadů. Nejlépe je na tom, pokud se týče milování, ma- jitel vozidla. Takový autopán se neuchází o dívku, ný- brž jednoduše si splaší štetku. Nestává se, aby se jí ze- ptal: »Smím doufatik« a ovšem nějaké klopení oček a pokřívání líček nachem neexistuje. Také se nikdo ne- ptá mamá, jelikož autopán a autodáma se prostě nebaví. Autopán se nikdy nedostaví do domu vyvolené bytosti,

aby se vyjádřil. Jednoduše a zkrátka zapřáhne káru, na-
loží štětku, svého hrubosrstého foxteriéra a gramofon
a už si to hasí do přírody. Aby autodámě se náhda bouř-
livě dmulá, to nednou, aby jí v prsou háraly city, to
nehárají, zrovna tak, jako že se jí tílko nepokryje chmu-
rou. Ona má jenom přiměřené autocity. Autopán nemá
nic jiného, není pod pensí a vůz koupil na splátky s vý-
hradou vlastnictví. On se netáže svého srdce, zda pro-
mluvilo, on si to šine stovkou, on žere kilometry, on řeže
zatáčky, přehazuje kvality, někdy zastaví u tanku, aby
káru napojil štávou, někdy také, když je potřeblí vůz
přešteknout, dá ho do autodilny, aby udělala generálku.
A kříví svěťácky hubu a vede všelijaké autořeči. A když
člověka kára omrzí, pak se něco přidá a vymění za zá-
novnější a když slečna omrzí, tak se pusť k vodě, člověk
si narazí jinou slečnu primovní, slečnu takovouhle, bu-
dete, hoši, markat až vám jí předvedu.”

Je to svět okamžiku. Svět pod egidou cynického boha
— advokáta lásky. Podivuhodně smíšený svět věcnosti,
požitku a sentimentality.

Od Bání k Jlovíšti každou neděli:

Dáma ve voze: Pane šofér, prosím vás, což te tu v tom
lese stojí tak mnoho opuštěných vozů?
Milostivá, to jsou jen pomníky, dnes tady v lese pad-
lých.

Nebo ještě z frazeologie?

„Správný jest, když někdo řekne, že zná slabiny své
milované dítky.”

96

Ale někdy je mnohem víc citu, „citovky“ a méně
honby za okamžitým prožitkem, formy jsou víc šosácké
a tak z inserátu vyčteme, že by rády šly

*dož sedmikrásky
v Eden lásky.*

Jindy se objeví oázka:

Na strunách duše kdo zahrát zná? Hledám spřízně-
nou duši muže s mnoha úspěchitými zájmy. — Andante
amoroso.

Tady se už Isabella vrací k tradičnímu slovníku



Hudební vzdělání. „Slyšel jsem, slečno, že prý máte hudební talent.”
— „Ano, tak trochu, máme doma po dědečkovi klavír, ale už nemá
žádný strýny.”
J. Lada

Eeika: Smach — 7

97



Rozhovor lelní noci. „Rekni, Liduško, co může být krásnějšího, než taková lelní vlahá noc.“ — „Oh, Ironuška, když já se ti to slyším říct...“

F. Bialo

a k větám, jež mohou okouzlit svou vžitou souvislostí, protože dovede být stejně divkou moderních jako divkou nmoderních názorů, a v každé z těchto masek bude mít svůj úspěch.

Končí se scénou, v níž někdejší lev a lvice už zase mají křesťanská jména a kde lethargie léta a trochu un-

veného těla svoji tupé pravdy navyklého, mechanického vztahu, kde on a ona se už mnoho nelákají, kde jsou jisti jeden druhým, kdy ona už nenosí jemu klobouk a on jí kabelku, aby se měli co nejvíc navzájem, kdy oba vplývají do konvenčních vod známosti a manželství, kde jako poslední záchráv se objeví ještě vzpomínka na povinnost samečka, tvářit se při ucházení před samičkou poeticky:

„Pavel s Pavlou seděli na mezi a naslouchali hlasům přírody. Byl parný lelní den a cvrčci cvrčeli jako o vod. Podothl Pavel: „Rád slyším tu malou havěl.“ Potom se nad tímto muzikálním divem hluboce zamyslíl a málem usnul. Tu sem dolehy z blízké vesnice zvučky písne; zpívané školními dětmi. Pavla se otočila k Pavlovi a povídá nadšeně: „Miláčku, nezní to krásně?“

„Ano,“ odvětil Pavel, probíraje se z dřímoty, „a to všechno dělají zadníma nohama.“

II. CAPITANO FINIFRILBOMBO

*Ty třiš takové brádky?
Ale to se jen lěšim, jsem brozně
chudověneji.*

Směšnohrdinský Capitano vyšel patrně na svoji pout do světa z Malé Asie. Líp by se řeklo, že vyplul, protože se mu nejlépe dařilo v oblasti Středozemního moře, dostal se do Itálie, označen druhovým jménem miles gloriosus, tváří se španělsky v Itálii, italsky ve Francii, tento Matamore, Fracasse a Spaventa a Finifrilbombo dojde až do Anglie, lže a vychloubá se v Shakespearovu Parollesovi, „učiněný lháč jest, velký blázen a k tomu bázlivec“, ale jeho knír hrozivě nakroucený, jeho strašný končír a rachtovité ostruhy se nesou špatně ve střední Evropě, kde z nich zbyvá už jen frajtr Kalina a kanonýr Jabůrek či Čechův vysloužilce, Šelí nebo kaprál Čapkův. Slavný ustrašenec s velkou sebeláskou, plný vychloubáčností, zastráňujících gest a přitom zcela bez odvahy přestává přecházet hranice, aby ohromoval divějívé poslnchače smyšlenými hrdinstvími.

A přece nezahynul. Přes Kordillery, přes pampy, z Arizony či Nevada, z moře Karibského, z pamp, Vy-

100

chodní či Západní Indie k nám zase klusá na klopýtavém koni hrbolatých řádek nový capitano Finifrilbombo, hrdina morzakorů, který se ohlásil světu dnes již historickou písní: „Jmenoval se Harvard Bill, v Texasu se narodil, ženu propil v Arizoně“, načez se píseň rozchází, zda „jmění v Kanadě“ nebo v „Louisville“.

Nejprve trochu předhistorie: mezi předky pistolníka Billa nebo Jamese můžeme dosti dobře počítat snaživé mayovky, i když s hlediska sociologického byli pouze čtenáři mayovek, ale ne mayismus. Rozhodujícím podnětem nebylo ani období cowbojských filmů Býčí oko nebo Červené eso, neboť i ty přešly a nevyvolaly žádný pohyb, žádné stěhování národů v širokých vrstvách.

Ano, jak k tomu došlo? Podnět přišel přes moře. Ze zámoří psal Kipling, Thoreau a ne v poslední řadě Jerome se svým uměním smát se pod širým nebem. Naše mládež, která se vracela ze zahraničí, přinášela s sebou novinky o tábornictví, stavěly se první stany a první chaty. Průkopníky byli mladí lidé, především studenti, z nichž některým, když objevili Svatojanské proudy a a okřili Ztracenou naději ohbí řeky v hlubokém kaňonu, se zalíbilo v kostymu, jež dodalo ještě vzdálenější zámoří — americký film a nový druh zpěvu — z gramofonové desky. Vchází ve známost slovo tramp, snad tu spolupůsobil i tragický věčný tramp Chaplin, a píše se asi tak rok 1920 nebo 1924. Ten letopočet je důležitý, abychom viděli, jak pozvolna typ kryštalisuje a vyrůstá.

Tehdy vedle kytary se začínají nosit revolvery, které se tak dobře rozléhají ve skalách, kostým se tím víc podobá divadelnímu zlatokopovi, jenž „na severu chátu

101

měl dřevěnou", než cowboyovi, a důležitým znakem svého chování jest épater les bourgeois. Vlastně to do značné míry souvisí s novou literární a uměleckou generací, i když ne vědomě.

V době, kdy mladá poválečná literatura čerpala svoje východisko z výbušné vůle žít, kdy k starším generacím se chovala výtržnický nebo je prostě popírala, hledajíc o to úporněji svoje vlastní míry světa, samozřejmě se musilo dítě osvobození mladého městského člověka z pražského vzduchu jiným způsobem než cudným rodným vyletem do Šárky.

Tato doba kvazu končí tak asi roku 1928, ale co všechno je mezi tím! Slušné společnosti kanoisti, většinou mladých úředníků z bank, divoké studentské skupinky, které vyšly ze skautingu a z vysokoškolského sportu. Vcelku taková lepší střední vrstva, lidé, které posedla touha mít město za zády, a místo cifer, paragrafů, sylligismů a biologie, věcí, které je po celý týden oblékají do žaketů, bílých pláští a zdvořilých společenských forem pod heslem „Vždy s úsměvem!", utrhnout si se stromu života nějakou zajímavější tvář, tvář hrdiny, hodného pohledě. Být pro podivanou, to je důležité. A tady jsme u smyslu kostymu, u smyslu nového slovníku, který se rychle tvoří: žijeme pojednou již v divadle, jehož kulisu je večer táborák, ne již dvorana banky ani posluchárna. Proto současně s pojmem dokonalého muže musí se narodit i postava Astrachána, tohoto předka pana Padourra, někoho, kdo je tu pro kontrast a kým pohrdáme silou mladé víry.

(Cizí původ se nezapíral tak brzy ani v tomto už velmi českém provedení především korektnosti k divkám, po-

knud přicházely s sebou. Byly to sport-girls, kamarádky.)
Podivuhodná a neuvěřitelná spojitost s mládou literaturou byla i v tom, že v podstatě šlo o novou cestu, jak vyjádřit utajovanou potřebu citovosti.

To však bylo stále jen několik málo lidí, a je zásluhou nařízení někdejšího „pana zemského“ Kubáta, že máme přesně zaznamenáno datum, kdy ze sportu se stala psychosa, kdy vlaky pojednou nestáčíly sobotním trampkům. Také jejich složení se změnilo, převládli mladci z obchodů, mládež řemeslnická, která spojovala již zásadně příjemné s užitečným a brala s sebou squaw, aniž bylo potřeba vrátit se s tou, s kterou se vyjelo:

„Dámy, není nad to, když dítě vodroste. To naše Tonynka už trampuje — a já se kolikrát vod ní dovím, že se až musím smát. Jako tuhle: přeplavali Berounku. Ten jistej měl kytaru a Tonynka si nesla buřty, špek, citrony, chleba, no, co musí být. A takový prej si našli v lese krásný místečko, něco nádhernýho. Ty druhý se jim zdejchli — to víte, že schválně. Taký jsem se tomu až musela smát..."

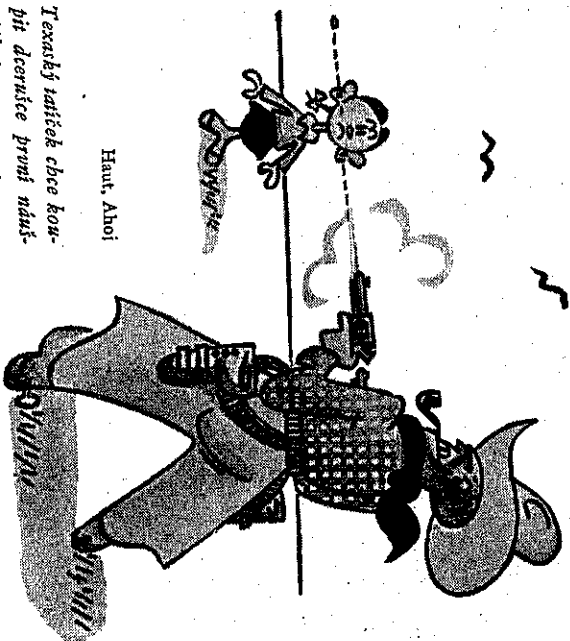
A jednou, to byl zasejč jinej, ten najimul celý apartmá — a povídal Tonynce: „Teď prej si zahrzajte na domáci paní. Holka vám beze všeho.“ (Ze soudniček Frant. Němce.)

Alle přece zde ještě šlo o to, jak celotýdenní dějnu a nesvobodu nahradit volností, jakou máme snad jen ve snu.

Pro obchod se hodí všechno, co se již poněkud konvencionalisovalo, ale přitom ještě neztratilo svou přitažlivost. Tuším, že podnikavý p. Šalda postřehl vhodnou chvíli a počal s týdeníky a sešity oné konvenční

romantiky, jimiž se dnes hemží filmy i „lepší“ společnost, a které vstupují do naší stručné historie zase o několik let později. To trampingu už není převratnou povodní, kterou strážcové pořádku se snaží nějakým způsobem uvést do jakés takés rovnováhy se zákonnými i mravnostními pravidly, to už trampířovu protiváhu tvoří pan Pačour s rodinou, jež vysvělečena do kombiné a plavek se dělí s muži západu svorně o místečko na slunci. Z citového výboje se stává zcela všední rekreace a dobrodružný kostým historismem a přežitkem. Zamízel duch vzpoury, malé iluze velkých objevů, trampuje šosák.

To je vhodná chvíle pro Morzakora, který dává svému



Haut, Ahoj!

Texaský tatíček chce kon-
čit deernice prvni náuš-
níčky!

104

čtenáři iluzi činu — vleže. Doba cowbojek. „Čtenáři cowbojek jsou nejkonservativnější na světě: baví je číst pořád jedno a totéž.“ Cowbojové jsou „všichni nádherní a všichni stejně nádherní, takže je nasmadě domněnka, že vlastně je jen jeden cowboy, který pro blaho nakladatelů harcuje po dnech kaňonů a žení se se všemi neteřemi, které kdy dostavník přivezl do míst, kde zákon teprve vaníka do kraje.“ (Lad. Khás.)

Tramp dřívějších let a dnešní hrdina Morzakoru se liší celou bytostí, především vtipem.

Dnes:

Dívaly se na něho ty nejkrásnější modré oči — měly barvu horského jezera. V této chvíli ty oči však byly ještě kdesi v mrákotách a proto Jimmy vnučil do děvčete nový doušek whisky.

Dívč:

Mary, chtěla bys být sluncem mého života?
Proč ne, když pomyslím, že bych od tebe byla vzdálena sto padesát tisíc milionů kilometrů.

Dnes:

Vyklonil se v sedle a zahleděl se do kaňonu.

Dívč:

Ve stavu podroušeném přišel Tom k nádražní po-

kladně:

Dejte mi lístek za deset Káí!

A kam to má být?

No, ukažte mi jich pár a já si vyberu.

105

Dnes:
Stál tu, úzký v bocích a široký v ramenou, nalézaje
i v tomto zoufalém postavení šibeniční vtip.

Dívů:
Čím to je, Freddy, jak vlezu do vody, tak se hned po-
topím? —
Nediv se, máš asi kamenný srdce, žlučový kamínky,
ocelový nervy, to tě musí táhnout dolů.

Dnes cowboy nejí, jen se zaklíná:
Ať sním svůj propocenny širák

Dívů:
Jonny, padla nám do mlíka myš.
A vyndalas jí?
Ne, hodila jsem za ní kočku.

Dnes v každém sešitě se musí odehrát tato scéna:
Mluvíte ke mně? Klidně se otázal Ford, poobrátiv jen
židli, aby viděl Rooneyovi do tváře.

Ano, k vám, cizince.
Stojíte přede mnou, jako byste mne chtěl vyzvat
k tanci.

Upozorňuji vás, že jsem mizerný tanečník.
Někde se ozval smích, který Rooneye přímo šehl do
tváře.

Vy pse!
Později se našli jezdci, kteří tvrdili, že viděli vlastní-
ma očima, jak... mu colty vskočily samy do rukou —
vypálil rychle za sebou deset ran. Colty jen zaštekaly a
rozprostřelo se ticho...

Proti dnešní neskutečné iluzi jsou naopak starší
trampské vtipy bouráním iluze nebo přímou společen-
skou revolou:

Vlezi dva dobří trampové náhodou do vagonu první
třídy v Okanzíku, kdy se tam tři pánové padouři navzá-
jem představovali: Rada Kozel, říká jeden. Ředitel
Houser. Já jsem Vraný... A nato jeden tramp druhé-
mu zděšeně: Ježíšmarjá, Franto, pojď pryč, dyť my krá-
vové vlezi vomplem do dobytčáku!

Příroda? Pokud není mezi ní a trampedem kytara,
která dává povolení k sentimentu, je dovolen jen vtip.
Šerife, navrhuje se zavést trestní řízení.

?
S večerem.

?
Von se nám vkrádá do chat.

Tedy ironisování usuelního rčení z Čtárankové poesie,

stejně jako:

Někvi a nedupej tak

?

Příroda usíná.

SYKOFANT

*Andacter calumniare,
semper aliquid haeret.*

Sykofant je podle Liibkense původně ten, kdo někoho udal pro nedovolený vývoz fíků z Attiky. Demosthenes bouří proti řečníku a sykofantovi Aristogeitonovi, ale — to už se vzrůstajícím soudictvím Athénanů a z nadbytku nejnestydatějších šikan, jež z toho plynuly, označuje se tím výrazem každý, kdo někoho osočuje nebo ohrožuje falešnou žalobou, aby z něho dostal peníze nebo vůbec cokoliv. A protože se brzy poznalo, že sykofant je všeho schopný člověk, že prostá kleveta nezadá udavačství, dostal se nejen před soudy pihonem nejpršínějších žalob, při nichž vystupoval in catenis, ale dostal se i na pranyí komedie, aby staletí — postava vzdýcky časová — byl odkrýván, zesměšňován a trestán před zraky obce. Podlost za peníze, podlost za jakýkoliv jiný zisk — a ten zisk je vlastně vzdýcky ještě pochybny, protože místo něho může přijít i odsudek a trest.

Sykofant je tedy především zlý pro zlo, špinavý pro špinu, je to obdoba řemeslného vraha, notorického zlo-

108

děje, je to zločinec veškeré cti. Co její činí zločincem nad jiné? Že je zločincem v podstatě nájemným, který se musí nejprve přitíit k nějakému pánu, k nějaké autoritě, aby měl komu udávat. Odsuzuje stejně pána jako sebe.

Hleďte, jak kráci jevištěm života; každou stranu tváře má jinou, škleb na jedné, ctnostnou prostotu na druhé její polovině, hřbet sice jen lehce schýlený, ale měkký ke každé pokloně, která se kdykoliv a uprostřed může změnit v smrtící skok. Je to hladký nepřítel. Jeho ruce hmatají i na dálku, jeho huba, široká, rehtatá a měkká, bobtná slovy, vzdechy, sladkostí, polibek Jidášův lze očekávatí kdykoliv, ta ústa vzpomínají na příhody, které vypravují lovci o domorodcích, přepadených dravou šelmou, kteří se staveli mrtvými. Teplo těla způsobilo, že šelma je začala smírně olizovat dýsným jazykem, ale jakmile se pod ustavičným něžným dotekem objevila první kapka krve, rozmáchla se k vraždě. I sykofant je berání ve svém hyenisumu, jede k čertu pozpátku, jeho zkaženost, jeho zločinnost má úsměvnou masku.

Máji Bože, co všechno se dá na lidech pomlouvat a udávat! Uplatnost u neúplatných, podvodnost u počestných, těhotenství u neplodných, smích u vdov, pláč u nevěst. Dostojevský kdesi říká, že se nesmí mluvit o stýcích se ženou, dokonce ne o nejčistších. Nikdo, jak praví, neporozumí, ani přítel neporozumí a vzdýcky bude naslouchat něčemu jinému, než z čeho se chce vyzpovídat mlující člověk a o čem předpokládá, že bude obíato pochopením a mlujícím mlčením.

Neboť mlčení, tuto ctnost moudrých, sykofant ne-

109

zná. On je ten, pro kterého neplatí slovo ani slib a který je posedlý exhibicionismem slov. Slova ukrutných, slov zraňujících, slov, pronášejících za rohem, slov zbabělých, hanlivých, výdělkářských, slov službičkových, nadblhavých, slov licoměrných a znovu ukrutných. Běží a rozlije svůj hrnec pomluv, co na tom, že na něho samého se rozstříkne trochu kalu? To je život, říká si, a sám nepozoruje, že za chvíli už pod korou špinavého nánosu v něm nikdo nepozná to, čím přece také byl, člověka.

Hamlet je zná, když v přisaze žádá:

*At dělám cokoli, neprozrazujte,
že o mně něco víte: vůbec nic,
ani jen gestem, smutným pokývnutím
či nějakým pochybujícím výrokem,
jako „ošak víme“, „jen kdybychom mohli“,
„kdybychom chtěli“ nebo „mnozí vědí“
a tak dál, ne, žádným dvojsmyslem
mne nikdy neprozrazujte.*

Pomníky, které po sobě zůstavuji? Jsou to spis jen vyloupené hroby. Hle slova, jež zanechal pan de Saint-Réal o zlomyslnosti našich zábav, kde praví: „Není člověka, jenž by souhlasil, je-li jen ochoten o tom uvažovat, že, ač jest ona zlomyslnost dosti všeobecná, přece jen ženy a děti, jakož i osoby, jež sdílejí chyby, vlastní tomuto věku a pohlaví, podléhají jim více než ostatní. Jest znám příběh onoho malého dítěte athenského, jež areopag odsoudil k smrti, ježto bylo přistřiženo, jak pro zábavu vypichuje svému ptáku jehlou obě oči: a všichni

vidí zvláštní touhu žen a mladých lidí, aby mohli býti přítomni poprávám, bojům a nebezpečným hrám. To vše by mohlo vzbuzovati domnění, že tento sklon je důsledkem přirozené slabosti onoho pohlaví a věku: jako by se neschopnost zlo konati, již cítí, vyvažovala pohledem na toho, kdo jest jich schopen.“

Snad nebylo a není každému snadno říkat, že roh Michelangelovy sochy je ošklivý, protože se o něj můžeme uhodit. Či náhodná krutost dítěte je shodná s krutostí sykofantovou, který zná už svět v celé jeho šíři a který hřeší nikoli nevědomky, který už ze řemesla musí umět rozlišovat dobro od zla, aby náhodou snad nezpůsobil něco dobrého — ošklivá ironie, která by se mohla přihodit jeho — talentu?

Sykofant, protože je vyloučen niterně ze společnosti, to jest nejen z její úcty, ale i z jejích radostí, které jsou spontánní, protože i při Večeři Páně sedí s obličejem odvráceným a ohmatává svůj měšec či snuje svou zradu, protože tímchem či pudem její lidé poznávají a on to cítí, hledá ustavičně pro sebe výhodnější tvář. Jestliže je zbabělý či podlý, má tvář Napoleona, a má ve zraku hranou uslechtilost, když je při díle kalu. I když je přistřižen, mluví jako onen vrah z anekdoty, kterého vedou k mrtvole: „Kam mne to jen vedete, pánové,“ praví k strážníkům, „pro mne je ten případ vyřízen?“

Tedy podoba „ušlechtilá“. Vyskytuje se spis v tak zvané intelektuálních kruzích, a od něho je jenom krok k našim „lidem podle Čechova“, vegetujícím kavárněský, tak jako je jenom krok od zbytečnosti ke skutečné špatnosti. Hle Barnabáše ze slavné knížky:

„Barnabáš se drží zpřímá. Spolkl asi kdysi něco

tuhého, co mu brání, aby se nad čimkoli naklonil. Barnabáš mi jednoho dne vykládal, že se odborníkům podařilo zhotoviti skleněné oko, tak dokonalé, že jest krásnější než oko přirozené. Proč by ne? Představuji si, co lze vytvořit štětcí a ohněm z nejvybranějšího křišťálu nejjemnějších barev. Oko, pravé oko, není než trochu vody, trochu tkáně, tak málo. Ale z celého hmotného světa jest oko jedinou částí, v níž lze spatřiti duši skoro obnaženou. Z pomijející hmoty oka vytušíme všechno ostatní.

Maličké dítě se na nás dívá vážně, na jednoho po druhém. Tento pohled nemá věku. Maličky nepronikl ještě v náš svět, v němž vše je zmenšeno řečí. (Radosti a hry.)

Sykofantický Brighella, jak jej líčí Duchartre, je nejvíc zneklidňující ze všech postav italské komedie. Kdo ho jednou viděl, nikdy nezapomíná na bizarní, cynický i sladký výraz této olivové masky, očí mžouravých, zahnutého nosu, těchto tlustých, smyslých tůň, brady zvířecky herissé, řídké zarostlé, ani těchto knířů, tlustých a na konci zakroucených, které mu skýtají cosi z opo- vrozeného fanfaronu.

To on spí na nábrežích, břicho na slunci, až jej probudí hlad. Zdvíhá se bez patrné námahy svalů, klouzavě. Stojí — jeho hybné a pronikavé oči pátrají po jeho království: hledají Příležitost.

Má rád město, měkce zpívá a dá se najmout ke všemu. Je schopen vraždy.

Z Brighellových moudrostí: Nemá se říkat zloděj, ale vynalézavý matematik, který najde věc dřív, než ji majeník ztratí.

Z mé košile je hotový román, je plna bludných rytů, a pradelna mi ji nechce práť, protože se bojí, že by zašpinila celou řeku.

Na jevišti je věčnou příležitostí k odhalování komediantů života. Masku doří! chtělo by se nám volat na Tartuffa nebo Brighellu, v nichž komedie dlouho před Ibsenem objevila psychologickou problematiku při odhalování životní lži.

INTELEKTUÁL TROCHU PODLE ČECHOVA

*„Jsem na všech premiérách,
s Paštinem si tykáám...“*

CHIESTAKOV

Chodí se navštěvovat do bytu. V úřádku se sejdou u sklenice mléka, jsou v koncertě se stejnou volnou vstupu penkou, v redakci u téhož redaktora, který už počíná podléhat jejich opřevaným útokům, v divadle před zadním vchodem. U dam je navíc o debatu u kadeřnice. Ale ovšem hlavním střediskem je stůlek ve vyvolené kavárně nebo klubu. Jak známo, rozeznáváme kavárny surrealismu i jiných ismů, a bylo by velkou hanbou pro vyznavače jedné církvíčky, kdyby se snad octl v kavárně konkurenční. At svět hřmí jakkoli, tato výlučnost musí být zachována. Ke stolu na příklad surrealistickému nechodí ovšem žádný surrealista, ale založí jej slečna, která kdysi chodila s pánem, který znal někoho, kdo přeložil Bretonovu knihu. Slečna se s pánem rozešla, ale pověst umělkyně jí zůstala. Dostalo se jí tím pevného určení v přírodě jeví: je satelitem umělce, kolem je-

řichž uší bude od té doby poletovat a bzučet, zlobit se na nezajím a vymucovat si posleze povšimnutí za každou cenu. Ta cena by nebyla velká.

Hle, nyní sedí ve skupince či spíš v takovém nějakém sročení nad kavárenským stolkem. Buď vznikne jméno příštího velkého časopisu, který by opravil všechno zneuznání, událost, kterou si právě vymysleli, nebo nový klep. Nebo mluví o politice? Rozumí se, že je jin v ní všechno k smíchu a jsou pro něco hrozně převrácného. Jeden prohlašuje, že má skvělé informace, načez je drubý popře dřív, než je vyslechne, a předloží svou verzi, zcela jako nebožtík Švejk. Opravdu, jak tam sedí, tvoříce pastoušku za humny obce umělců, světlovasá řečná slečna a jiná slečna v brýlích a pán ve svetru, který si tajně tiskne ruce s bojovníci ve svetru — nejsou vlastně jen intelektuálními Švejký? Švejký, zbavenými lidového vtipu, Švejký, marnými jako jepice? Švejký, kteří místo postřehu nastolili k slávě — drubý? I v té kavárně je to ostrůvek, tak jako jsou ostrůvkem ve společnosti. Zůstávají sami a jaloví, přesto, že se chtějí přitlačit ke kdekomu. Podobají se lidem z Čechova, kteří jsou také zakletí ve svou touhu a ve svou naprostou vyloučenosť z okolního světa.

Snad je tak stvořily jejich maloměstské domovy, protože — třeba oplývali chválou modernosti — jsou ovládnáni vášní k průměru. Jsou hrozně sami, protože nejsou schopni rozehřát pro sebe měšťáka ani dělníka, malého měšťského člověka ani průmyslového pána, ani — prostě nikoho. Konec konců každý počtuje, že tito intelektuální paběrkové znají jen sebe, doslova i přeneseně, že to plyne z jejich sobectví lidí vykolčených a

nezdravých. Jako každý sobecký tvor si čas od času hořce uvědomují svoji osamocenost, — která z nich právě činí kastu s osobitou kolektivní duší, podobně jako tomu často bývá u mrzáčků od narození (Tönnes) — touží se z ní vymanit, vstoupit jinam, ale je to takřka nemožné.

Jak se mají jen tito intelektuální šmokové zachytiti v srdci druhých lidí, kdyžte ve své kavárenské prapodobě jsou principem rozkladu? Rozleptávají sebe stejně jako lidi kolem sebe, lidské vztahy a všechno, co v nich je pathetického. Jejich cítění je sentimentální snobism, cítění národní je věcí okamžitého dojetí, proslavného pražského „hecu“. Vznikla po městě nějaká pověst? Bylo hozeno do vzduchu špatné slovo, které zneuctí slušného člověka, floškule, která postihuje dobrou uměleckou instituci? Najdete vinníky nepochybně v těchto boucharonech, jak jim říkal Rieger. Jsou tak účinní a přičinliví v každé reklamě, která současně protivníka ostouzí.

Jsou prosáklí čechovovským toužením. Tedy ne skutečnost, ne práce, ale toužení, které není pozitivní a jež se jmenuje podle módy. Sen jako životní program. Touží a sní o jiném politickém systému, o jiné společnosti, jsou to noví hrdinové intelektuálního spleenu. Pomlouvají, protože zahánějí nudu. Snižují, protože tím, jak se jim zdá, povyšují sebe. „Kamenování je už od věků jedna z nejsladších potřeb člověka.“ (Hortý.) Jsou — barrérovským slovem — vykořícení. Svým věčným tápáním politickým, svou pražskou obdobou bohémů z kaváren, svým společenským původem, z něhož chtějí výš nebo níž, jsou to lidé, pro které neexistuje

víc věra, tedy paměť, nýbrž jen zítřa s nějakým programem, který se obléká jako kabát a na jehož podstatě nezáleží, protože důležitější je jin gesto než čin.

Jejich fráze. Jestliže dětské řízení často svou doslovností objevuje nové vztahy věcí, nebo jestli týmž doslovným výkladem pranýřuje vycíchlost navyklého řízení, je fráze výrazem ne-myšlení, ne-přesnosti, ne-konkrétnosti. Podle E. Basse je to tehdy, „kdy se slovo vynikne z moci svého tvůrce a samo podle své libovůle vládne nad větami.“ A podle něho citujeme hned ukázkou z jakýchsi dějin pražských šantánů:

„Byla to šantánová kouzelnice, která svým kouzelným proutkem dovedla začarovati všechny návštěvníky ve ztrnulý údiv na přednášející. To jest zajiště nejkrásnější dar posvěceného umělce, nevědní dar samých nebes. Byla takovou mistryní ve výběru svého repertoáru, že udeřila povždy na pravou strunu. Znamenitě vždy pobavila svým nezapomenutelným kupletem » Já mám malou hezkou kasičku« nebo » Ty dnešní páni jsou k poukání«, načež si vítězně zanotovala réfrén » Tramtara dadada, tramtara dadam«.“

Slova všem běžná, oblyskaná častým užíváním — a přece i z těchto frází se ještě dnes skládají básně. Doslava skládají, jako by si autor vzpomínal na všechny špatné i méně špatné, ale velmi užívané verše, které kdy v životě četl, a z nich skládá svoje veršiky, které téměř vždycky jsou hladké a vzdýcky ničemné. Mám náhodou před sebou básničku, kterou napsal příležitostný veršovec a která má dokumentární hodnotu právě tím, že v ní verš v ruce básnického ochotníka od skutečných duchov-

ních a formových objevů může sestoupit až k docela prostoduchému snášení obrazů, které toho času a dlouhým užíváním již docela zevšechněly.

Najdeme tu ještě zvolaci Hoj, a ovšem ve vazbě Hoj, to bude ples! Šibal Amor, ovšem, proč ne šibal?, zacílí luk, hned nato se pojednává o varytu (varyto sice k Amorovi nepatří, ale snad to nějak souvisí s Apollinem, ježto se mluví také o zpěvu, ovšem zpěv a varyto by také mohly pocházet od Lumíra, což je časovější). Je až žalostno vidět do ústrojí na příklad ve verších:

*Odbila pálnoc. Rusalky a vily
chlípněbo Fauna šalmejš volá v les...*

Když pálnoc, tedy odbila. Když Faun, tedy chlípny, když jelen, tedy sledním ve skoku. Šalda kdysi zvolal při takovýchto frázích: Ale to se přece neříká už od častí Prokopa Chocholouška!

Bohužel se to říká a tiskne. Cesta slova i vazby je trnitá, od Máchy k pisálkům daleká, a manré volání po ochraně. Ničeho nejsou ušetřeny, musí sestoupit na své cestě potupy a konvencionalisace až docela dolů, k všednosti Tajemníků lásky a poesii básníků na cirkovové obaly.

Právě proto lidé vymýšlejí nová slova. Bodele, pas-tejřík, tučlas, která si vymysleli recesisté. Absurdním slovem se bojuje proti konvencionalisaci řeči.

Interviewy. Nejobyklejší směšnost lidského charakteru a lidského herectví spočívá pravidelně v tom, že hrajeme roli, která nám doslova nepatří. Dobrák Klub-

ko ve Snu noci svatojanské je ochoten hrát Pyrama, Iva a Thibau, zrovna jako dítě, které sahá právě po té trece, kterou uvidí naposledy. „Prosím vás, dejte mi toho lva, uvidíte...“

Ale takové jsou navlas i „herečky“, které milují gardenie. Ovšem, každý má právo milovat tyto květy, kdyby, bohužel, obrazy Dány s kameliemi se nespojily v představách obyčejných smrtelníků — a ovšem i hereček, udílejících večerníkům svá sdělení — s divadelními vedetkami a věru jen polopravdivým líčením hereckého soukromí. Snad dáma s kameliemi, prostopášný, jak se praví, a hluboce sentimentální život je pravdivý jen v očích maloměstské Messaliny, která také ochotní, ale co je to plátno, mladá herečka „miluje své gardenie a jejich vůni“. Jarmila Svata postavila pékně zrod své Andělky do okresního města a jeho udýchaného toužení po svodech velkoměsta, a nicím jí nezdratmatisovala víc než tímto provinciaálním toužením, afektovanými hrami na dámu a svěťáctvím školáčky. Ale naše mladé herečky v interviewech milují vůni gardení dál, protože se tím povyšují na nadženy, i když jen pro pohled maloměstek z malého i velkého města, předstírají novou roli ve svém soukromí ani nevědouce, jak tím vycházejí vstíc čtenářské potřebě objevovat směšné, na kterém konci konců je založena každá reklama.

ŠAT BLAZNOVSKÝ

*Jsem mnohem starší nežli Duval.
Mám tedy možnosti srovnávat:
Když na Kvapilku jsem se díval,
v méma srdci šimel podobád.
Vaš výleón jeji Rosalinda předti.
NĚKDO O HERECCE X. Y.*

*Sněk, dusot ... smeček po bokú,
tu statný jelen utváán kles'
— smrt v světlech, sledním ve skoku —
v brud, slechy zakonst se pes ...*

„BASEŇ“

*Mluvíme slova — obľudý,
konáme činy — stíny.*

GUARDINI

Herci — ve světě čísel, cenových indexů, znaků, ve světě samoučelných slov a frází, jež ovládají lidi, ve světě pošetilých kupců, kteří naplňují svoje obchody ne zbožím, ale hodnotami a jinými mrtvými pojmy, kteří obchodují třeba i bez krámů jen na papíře a zbožím, jež nikdy nevidí — ano, herci připadá skvostná úloha znovuvstavit ze slov věci. Guardini se zamýšlil nad tím, „čekne-li někdo buk, vyvstane-li mu před očima uslechl-

120

tlý, stříbrně šedý kmen, široce rozvětvené větve, mocně a hezky urostlý až do konečků rozvětvení. Tak mnohému je »buk« jen slovem. Myslí si jím onen strom, jako peníz znamená určitou číselnou hodnotu ... Vysloví-li to, pak se možná kmitne letný obraz jeho duchem, matná vzpomínka na nějakou cestu lesem, více však nikoliv.“ Končí výkřikem: „Vratte slověm jejich smysl!“ Smysl skutečnosti, setkání, doteku, objetí, smysl smyslovosti.

Ale to je právě smysl herectví. Odhalovat ničemnost fráze, bořit říši stínů, rozhánet tyto stíny jako balvany mlhy, za níž teprve stojí skutečná, živá, inspirující záhada smyslu. Herectví je myšlenka vtělená, člověk osudem proboděný, slovo nesoucí život či smrt, dokonce tam, kde jako u Wildea se užívá fráze co skladebného prostředku, je i fráze osamotněná, postavena do vzduchoprázdna vyčkávajícího posměchu. Herectví je ustavičným soubojem s myšlenkovou konvencí, je to člověk na jevišti proti stroji v hledišti. Herce nám připomíná zlatý věk Ovidiův a objevy Robinsonovy, totiž hrdinské doby, kdy člověk bojoval s věcmi a bohy o svůj život, který ještě neměl zorganizovaný do všemožných služeb, činností, funkcí, hodností, titulů, oslovení, lichotivých pochlebenství, na něž se nemyslí, dvojsmyslné úcty, která dtepi na osloveném jako balvan, a všelijakých pozdravů, poct, úklon a poklon, posměchů a zlomyslností a jedovatostí a jizlivostí, do radovství, ředitelovství, generálních, správních nebo i jen právních poradcovství, do všech těch hierarchií neživých gest, do mrtvolného pachu všeho hodnostářství. Naproti tomu antický či dnešní tragický hrdina je především sám sebou, dra-

121

vou či slabošskou snušskou živých lidských vlastností, které se nám divákům připomínají s jevišťe jako sága o tom, čeho máme kolem sebe nejméně, o celistvém člověku.

Diktafon je schopen sdělit písarce projev nějakého úředního X, které v přesné vypovídací řeči, směřující k úplnosti, ucelenosti a naproste nezávislosti na mimojazykovém kontextu, sdělí nějakému úřednímu Y, že odpodej těch a těch cenných papírů na thnu v New Yorku, Římě či jinde je vázán na ta a ta čísla. Hamlet mluví řečí emotiv, kterou si ustavičně doplňujeme z kontextu. Mluví šleňná slova, ale my spolu s Horaciem hledáme za nimi jiný smysl zdravého ducha, stopujeme vraha, rozumíme jim jinak než Rosenkranc a Guildenstern. To je řeč, která ustavičně nás odkazuje k člověku, k situaci nebo k jednání, je hyperbolická a mimo určitou souvislost nerosumitelná — což ovšem nemůžeme požadovat od úředního pana Y.

Ostatně nejen v divadle, ale i v humoru se často setkáváme se zrovna tělesnou vzpourou proti konvenčnímu. Vzpomeňme hnutí recesistů, skupin kolem humoristických časopisů. „Správný je, když slušný jinoch řekne, že zná slabiny své mlovaný dítky.“ — „Kdo jede na koni, jede koňmo, kdo jede na kole, jede kolmo.“ Tady přímo vzniká směšnost tím, že se promítá do plošnosti řeči podvojný obsah. Smysl slovní hříčky.

Občasné ukázky ze školních kompozic ukazují, jak fráze, ba pouhé slovo, má zrovna okouzlující přitažlivost a jak se jim lehkou podléhá. „V Pompejích našli kostru ženy, sedící u šichho stroje.“ — „Radislav navštívil knížete Václava a klekl mu na kolena.“ — „Za

šera nemáme čísti, psáti a jinými hloupostmi se zabývati.“ — „Lenochod leze stručně po stromech.“

Slovo je cosi pevného, je často znázorněním zmechanisování naší řeči, na skřípec slova může se pnout ten či jiný obsah. „Kollínský zahradační jsou nobl — kropejí kollínskou vodou.“

Slovo může vystupovat jako strašák. Vlasta Burian za svých tvůrčích časů měl výstup, kde jako topič říkal: „Ráno zakopím podoklem — za-ko-pím pod-oklem — lidi, proboha, co to mluví, já se toho sám bojím!“ Přesmyknutím z prostého „zatopím pod kotlem“ vzniklo tu samoučelné slovo, které nemělo žádnou souvislost s ničím, ale kdož by si nepamatoval z dětství, jak si opakoval slovo tak dlouho, až se mu z něho ztratil obsah a zbyl jen tísnivý obraz podivné shromážděných samohlásek a souhlásek, jež děsily svou neobsáhnutelností?

Neznámé slovo nebo slovo s neznámým obsahem se může obratem ruky stát dobrým či zlým znamením. Jiří Hausmann má povídku o Pymonovi, osobě, kterou si vymyslíl přeskupováním písmen, a kterému přisuzovali lidé, jež tím jménem překvapil, hned, že jde o anglického politika, hned o zvláštní jídlo, hned o něco či někoho jiného. Nikdo se nechtěl přiznat, že nezná znameního Pymona, každý se snažil neprozradit na sebe, že to slovo mu nic neznáčí. Nebo k zábavám recesistů patří, že přepadnou v tranavají slušnou paní, která vše svou hromádku nákupů v plenené tašce, a dotáží se jí velmi úředně: „Paní, jak si představujete nosit do tramvaje v nákupní tašce pastejřka?“ — „Ale, dovolte, pánové, co?“ — „Paní, my jsme vás úředně upozornili, zařídte se podle toho.“ Pozdrav, chlápci vystoupí z vo-

zu. Nebohá paní je ulekaná a bude do večera přemýšlet o podivném úředním zákroku, přikřena do koutka vyplašeného srdce.

Je v tomto počínání, když je objektivně pozorujeme, něco z herecké provokace života. Ovšem, jsou to před- umělecké projevy, jakési nižší druhy, venkovští bratříci velkého umění...

Pro to, aby vrátilo pocit života, dalo cítit věci, pro to, aby udělalo kámen kamenným, existuje to, co bývá nazýváno uměním. Cílem umění je dát pocit věci jako faktů vidění, nikoli faktů poznání.

Herec tví je duše vtělená, a Hamlet o něm vypráví, že „cílem hry, nyní i kdykoli“, bylo a jest představit jaksi životu zrcadlo, ukázat cmosti její tvář, mrzáctví jeho nahotu a celému věku a lidstvu jejich výraz a otisk“.

Ale je tam hned vedle jiné místo: „Ó, dost herců jsem viděl hrát, jež jiní chválili — a hodně, ne-li nestrýdatě — a neměli ani křesťanský přízvuk či chůzi křesťanskou, a pohanskou, ničí, a přec se tak naparovali a řvali, až jsem si myslal, že dělal lidi nějaký nádeník přírody, a věru bídně.“

Nemusíme se ptát, zdali herec, jehož síla a moc spočívá v znovustvořování našeho celkového pohledu na život, není sám, jakmile sestoupí s jeviště, i v civilním dění posedlý takovou činností? Protože pak by byl jen krok od něho k Pulcinellovi, k šaškoví společnosti, který je zároveň jejím svědomím?

Pozorujme na chvíli fotografie herců — nikdy v nich nenajdeme skutečnou tvář, i když se dávají bez masky

a role — vždycky tu zbývá role — herce, kterou je potřebl hrát do konce. Pozorujme „mistra“ v kavárně, jeho oblek, jeho soukromé záliby, tak často vyhledávané pro podívanou. I jeho intimní život často vyhledává diváky, nejen herecký byt se stkví „zlatými“, „stylovými“ křesly s červeným plyšem. Jako by na všem zůstal ještě kus šminky, pohřební vůně vavřínu a lesk stuh z kytic citelek nebo citeleň, jen v nejzácnějších případech, které předem prosíme za prominutí, se obějde velký člověk bez malých podívaných v soukromí; jiní ustavičně křičí svoje „šat bláznovský mi dejte“ a pözují a mímují svoje mistrovství nebo nemistrovství i nad šálkem černé kávy.

Herec stylisuje sebe sama. Právě tím však dosahuje toho, že lidé se na něho dívají jako na něco neskutečného, jako na hračku, která necítí, jejíž dojetí a slzy jsou jen pro podívanou, a tento pocit se jen stupňuje některými zvyky, okázalými a ostatně nevinnými podobky mezi kolegy, řečí neprudění, spíš volnou a rozhodně daleko přesahující skutky, konečně i určitou charakterovou volnost, s níž je možno dnes hořet pro člověka, kterého jste večera odmítali, nebo s níž jde po slovním výbuchu nenávisti obejmout kolegyně kolegyni a herec okouzlovat právě prokletého režiséra. „Pestrý šat“ je dostatečnou ochranou před jakoukoli závazností životní, mravní a praktickou, a jak by ne, když byl vlastně navlečen kdysi jen proto, aby chránil proti této závaznosti, aby chránil proti praktickému risiku.

Proto dnes se stává herec pomalu pevnou postavou komedií. Od dob Gribojedova a Ostrovského má zcela jedinstevnou úlohu. Přirozeně, že do vtípu a komedie

se dostane jen ona řemeslná představa o herci, jak žije v obecném podvědomí, což je někdo mezi šmírkem a mimochodníkem nejvznešenější společnosti, tvor s dobrým chováním a špatnými mravy, elegantní i v oděném fraku, ale co víc, vystavující nápadně onen frak se zrovna dravou chutí ukázat se, být nápadným, strhnout k sobě pozornost, oslnit každého. I společenský oblek je „pestrý šat“, projev vnitřního exhibicionismu a nestoudné potřeby odhalovat, ne, obelhávat všechny a sebe především, světovými smlouvami, mezinárodními engagementy, jak to dovedl líčit Šamberk sám za své prostřední úspěchy u žen, politickými zásahy, kde „kannarádovi ministerskému předsedovi jsem řekl to a ono“, to vše už se podobá Krumlovskému v Šamberkovu Tylovi, který tomu Babylonu-Praze chce ukázat velkopanský záda právě ve chvíli, kdy tak — musí činit, a pomalu se dostaneme až k Chlestakovu, když se rozpaluje:

„Do kanceláře zaskočím každý den jen na pár minut, abych rozdělil práci: tohle tak a onohle zas takhle. A už písař (tedy Chlestakov sám a takový, jak ve skutečnosti žije) taková kancelářská myš, se pusť do psaní — perem, tr, tr... a jede. Chtělí mne už jmenovat koležským asesorem, ale já povídám, nač? — A už jednou, jednou mě dokonce pokládali za polního maršálka —. Jsem na všech premiérách. S Puškinem si tykám. Často se s ním vídávám a říká: Tak co, Puškine, tak co, milý brachu, jak se nám vede? Ale to víš, říkává ——. Máme tam malou whistovou společnost, ministr zahraničí, francouzský vyslanec, anglický vyslanec, německý vyslanec a já. A když potom člověk vyběhne k sobě do třetího patra — ale, co to melu, zapomněl jsem, že žiju v mezaninu.

Vždyt u mne jen schodiště stojí —. A u mne v předpokojí...“

Chlestakov mluví v opilství, ale víc než opilství tu platí jeho sen o tom, jak by chtěl žít. Mezi absurdností smyšleného a absurdností skutečného snu je podoba jako mezi sourozenci, protože obě „hledají ve vnějším světě popud či záminku, aby uskutečnily svoje fantazie“, vyběly svůj náboj obranosti, z plna hrdla se vychlubily, vybály, vymilovaly a ohromily. Je to vždycky jako souboj, v němž není protivníka — tak dokonale zde schází kontrola skutečnosti a srovnání s někým jiným. Proto jde o herce, že ten je nadřáden všemu kolem, člověk s maskou suveréna nebo šaška, chcete-li, bratr Paleček, který smí říkat králi pravdu do očí, protože je tak mimo každý stav, že nemůže být za ni souzen. (Přisobení síledověkého šaška bylo zaklínáčského rodu, jakoby petrifiktát dávných čarodějů. V šaškovi bylo možno snít doma nepředvídatelný svět, svět umění, svět neskutečný, a nevařadlo tedy mocnému vladaři ani říkal-li, co chtěl, dokonce snad i pravdu do očí.)

Opravdu nemůže. Jeho myšlení bytostně chybí představa kontroly. Utrhne se. Je v životním projevu monologa. Chesterton má kdesi postavu člověka, který se řemeslně dává zesměšňovat, to jest někoho, kdo jen přitáhává sólovému baviteli společnosti. Najímají si její lidé nevtipní, v jádře plaší, kteří však potřebují zahrát ve společnosti vynikající úlohu. Role se rozdělí. Ten, kdo má okouzlovat, naučí se partii hrdinského parléra, člověk, jenž se živí tím, že se řemeslně dává hanobit, naučí se nesmělým odpovědům, jež zase jsou divadelními narážkami pro hrdanu. Takto a ve cihodných mas-

kách vstoupí do salonu, jež chtějí ohromit, vstoupí, jako by se neznali, střetnou se a hra započne. Pověst britkého causeura se brzy ziská — leda by do hry vstoupili někdo tihéi. — Málokde je lip vyjádrěna touha slá- běho člověka skryt se za masku. Málokde jsou tak zá- tivě chutná sladká jablka monologického, hrdinského výstupu a málokde je tak odhalen mechanismus herec- kého ne-sebevědomí, to jest sebevědomí, jež je pouhou maskou.

Jak úplně jinak vyhlíží člověk zajiťý a zaujatiťý umě- leckou prací, jak jej vidí třeba Čechov: jeho psaní! v Čejce — jak bezúsměvně je zaklet do svého psaní!

„Přiu bez oddychu a nemohu jinak. Co je tu krásného a jasného? Řekněte samal Zběšitý život! Podívejte se, jsem tu s vámi, rozčiluju se a přitom věčně myslím na to, že na mne v pokoji čeká nedokončená povídka. Nebo vidim mráček, podobný klavíru. Pomyslím si hned: budu muset někde v románě napsat, že plul po nebi mráček, podobný klavíru. Čitím vñai heliotropu... budu muset použít toho někdy při líčení letního večera. Lovím sebe i vás při každě frázi a spěchám co nejrych- leji všechna ta slova zapsati do své knížky (zlostně): kdo ví, nebudou-li se mi hoditi.“

A to je druhý pól i herectví, ale už zcela nadprůměr- něho, posedlého hledáním umělecké skutečnosti. Crescendo absurdity. Člověk, který žije v sebezapo- menutí. Ale ten už žije bez masky a nahý. Skutečný herec.

DOTTORE

Ta stará, původní maska doktora z bolonské univer- sity je tak známá. Černý či rudý plášť, dvojrohý či vy- solký špicatý klobouk, kostěné brýle, několik rekvizit, mezi nimiž nesmí chybět klystýrová stříkačka. Molière učinil slavným tento typ, a ve Francii až po Romaine se častou příležitostí k smíchu.

Ale což se neobměnila od té doby už zase jeho tvář, tak jako se rozrůstala od prostého medicastera-mastič- káře k doktorovi? Zapomnětilivý profesor je nová ob- doba — také už pomalu vycházející z módy. Dnešní dottore je logik. Jeho prototypem je profesor Hron, který si dává u bot dělat podrážky přesně tak tlusté, jaká je průměrná hloubka středoevropského bláta, který vymyšlí buňát kořitelivý a nekotitelivý a jiné nerozumný čistého rozumu. Je tak daleko odtud k dnešnímu roz- boru fráze „prohnat hlavu kuli“? Je to hnát hlavu skrze kouli nebo kouli skrze hlavu?

V. Laciná má celý slovník této species a jejího roz- umování:

Alkoholism: systematické vykrádání Apollinairea.

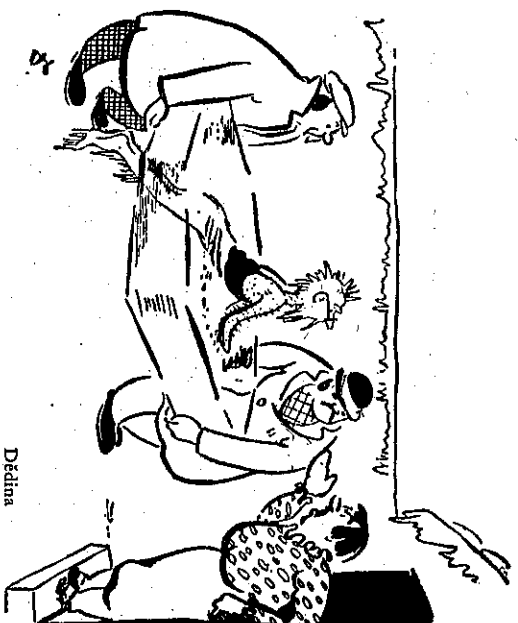
Asketism: ctnost nebyti sketon.

V obou případech hra s doslovným zněním, s vnější a přesnou podobou slova, s pouhou tělesností slova, uchopeného do pinsety sylogismu bez duše, bravura mozku, který přestává soužití a souznít se životem a krouží si samoúčelné piruety — vážné bláznovství, kterým se stává směšným dottore.

To není jen maska, čemu se smějeme, to je spíš směšnost Quijota, který ztratil půdu pod nohama, základní rozchod s jasnou skladebností života, jak ji rozpoznává zdravý člověk a jak ji nerozpozná nikdy tento Plusquamperfecto Dottore Gratiane Partesana da Francolin. Jeho brebentění a šukání je nekonečné, řečí houstnou mu v ústech v chuchvalce všelijak zmotané, rubínový nos svítí a oči jiskří, mluví dál, protože mluvit umí o všem, žít neumí nic.

Bylo řečeno, že se musil narodit doktorem, tak jako jiní se rodí s rýsy krásy, je to však doktor, který s rukou na pulsu nemocného šilhá po krajích na řadrech Kolumbiny: nebývá mu vždy za lehkou ovládnout své chůtce. Když mluje, smějí se mu všichni kolem ještě více — co z toho? — on neví o ničem. Je v něm podivně sesdlá smés bláznivosti s čistým rozumem. Překvapuje nena-dále větou, že Mantovan není z Ferrary, že je hezky, když nepříš, a snad tím divadelní národ postihl líp než čím jiným, jak záhadné jsou pro dottora objevy skuteč-nosti, být, bohužel, vždy znovu zapomínané.

V kteréši staré scéně se na něho dopálil jeho společ-ník a uhodí jej holí do hlavy se slovy: "Tady máš jednu do čela. Dottore vzdychá, ale odpovídá: "Vězte, igno-rante, že zadní část hlavy, do níž mne bijete, slove occi-put, a to že je tam, kde kost occipitalis..."



Dédina

„Tak vidíte, pane profesore, kolikrát jsem vám řekl, že už není čas na konpání v terej!“

Nepolepšitelný ani fyzickou bolestí, tak jako není polepšitelný rozkoš, smrtí ani životem.

Z anekdot, obrázků, novinářských i pouličních posměchů nemíží ani dnes, a ne vždycky je lékařem, jako jim vždy nebyl v commedii dell'arte. Z gramatika je potrhlý profesor, z alchymisty vynálezce, z lékárníka vyspěje až na Hommaise, ale hned se zase vrací do pouliční odhovačky nebo školské psiny.

Jevíště je místem našich dvojníků — ale čemu se to smějeme na sobě, co to zaklínáme jakoby středověkými formulemi v doktorovi, profesorovi a intelektuálním clownu vůbec? Předmět ve vtipu je vždycky silnější než autorský subjekt, ale co to je v nás, co dnes a denně musíme v sobě lámat anekdotami o potrhých profesorech?



Lékař z doby kamenné. „Teď jenom malířkou narobím a hned budem ožerovat.“
 Archiv Ahoje

Doctore, směšný hrdina bez úsměvu, téměř pláčivý, člověk vyhublý mezi knihami, odtaziřivý zájmem o vzdálená souhvězdí, tulák bez domova vlastního srdce, otrok vědy bez citu, ožebračený svou schopností abstrakce, věří jedině své alchymii nebo algebře nebo gramatice; v jejich důstojné tvářnosti — a to je jeho štěstím — hledá konečně svou lidskou tvář, neboť ztratil svoje skutečné já, živočné a přirozené, ve světě zdaní.

Není to vždýcky dobrák. Dá se za peníze koupit stejně k léčení jako k zabiti člověka, a jeho roztržitost k životu je vlastně hrozně koncentrovanou silou, která v rukou pedantského chemika nebo bakteriologa se může zvrátit ve velkoryse znoubné umění, tak jako se

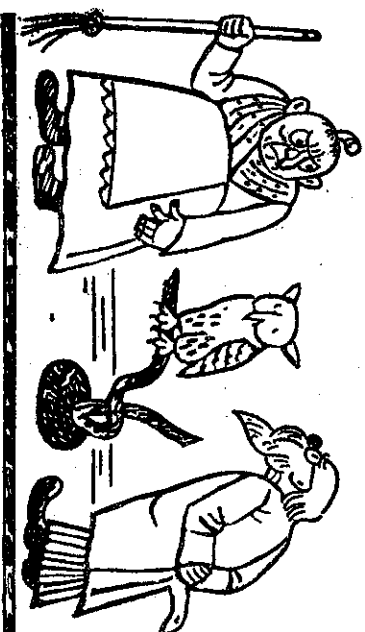
132

stal obecný zájem smrtící zbraní v rukou čistotného advokáta Robespiera.

A pro tuto věrolomnost čistého rozumu, který může nadané sloužit dobru jako zlu, je pedantský doctore ukován odjakživa na skálu posměchu, aby byl jako jedovatý tvor učiněn nápadným a aby se ho člověk vyvaroval. Aby se ho varoval jako někoho, kdo neozpoznává v životu život. Aby tak odsuzoval rozumovou bystrost bez svědomí, která je podobná smrti.

Musíme se smát, říká La Bruyère, ještě než jsme šťastni, ze strachu, že bychom zemřeli, aniž jsme se zasmáli. — Člověk, který tuto moudrou větu zanedbal, je Pedant, Doctore, Kyselík.

Člověk žlučnatý, víc ženského než mužského rodu, s rukama, které, pracují-li, ukazují na svoji práci ne jako potěšení, ale na klebu, na osud, na to, co nedá žít,



„Voni, paní Kejšelová, matě mordýjanský krásné oči! Sapremant — ty by se mi bodily tadýhle do toho vejpa!“
 J. Tada

133

jako na posedlost, která nepotkává každého. Každá ctnost se dá přehnat do nečesti, a tak i práce nebo rozšářnost, s níž se přistupuje k věcem a jež se obrací v morousovské menthorování. Před činem steré: kdož ví, nepůjde to, radši počkejme — po činu: já to předvídal, já to věděl, nikdo mne neposlechl.

Kyselík, dottore, protože zván nebo nezván mentoruje každého na potkání, má věčné konflikty jako poručík Dub, nepochází z nich vždy se zdravou křáží, a tak bude zase znovu uražen, pohoršen, najde novou a novou příležitost, kde se nadme k předvádění, k nezmarovitému uplatňování svého mínění. Odporu nenesu, říká Kyselík, stal-li se náhodou středoškolským učitelem na nešťastí studentů, jejichž životnost provokuje k smíchu, k nenávisti i k velkorysým inscenacím směšnosti. Romainsovi kumpáni, pozvání profesora na jeho vlastní pohřeb z jakési fanfaronské msty, jsou z jednoho pytle. Nebo také:

„Utrpěl jsem úraz, který dole popisují, a ježto jsem u Vás již dlouho pojištěn, prosím, abyste mě podle sazeb odškodnili. Vzal jsem si totiž za úkol postaviti na dvoře prasečí chlvyek. Měl jsem na půdě trochu cíhel, a abych se s tím nemusel dolů díít, vymyslíl jsem si následující stroj: z vikýře jsem vystrčil kládku, na jejíž konec jsem upevnil kládku a na kládku jsem přehodil provaz. Na jeden konec provazu jsem uvázal škopek. Nyní jsem škopek vytáhl k vikýři a druhý konec provazu jsem uvázal ke kolíku na dvoře. Do škopku nahoře jsem uložil cíhly a vyběhl na dvůr, kde jsem odvázal provaz od kolíku. Zapomněl jsem však, že cíhly jsou těžší než já, náčez škopek sjel dolů a já byl vytažen nahoru. Míjíje

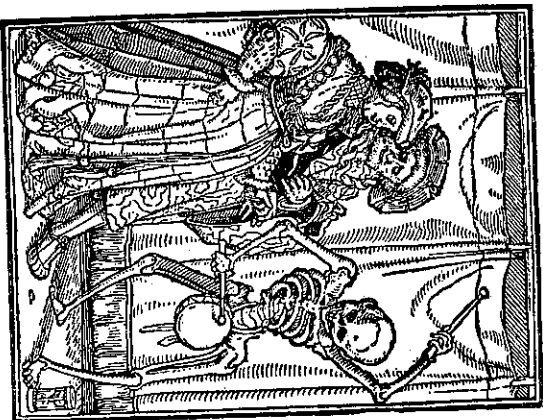
škopek, odřel jsem si pravý bok. Nahoře jsem se uhnul o trám do hlavy. Prudkým pádem škopku bylo vyraženo dno a cíhly se vysypaly. Tím se stal škopek lehčím, a já padal opět k zemi. Míjíje opět škopek, odřel jsem si levý bok. Při pádu na zem jsem si vymákl ruku a přerazil, podle zjištění, dvě žebra. Bolesť jsem omdlel, v bezvědomí jsem pustil provaz z rukou, škopek sjel dolů a roztrhl mi obličej a přerazil klíční kost.“

Není možno číst bez smíchu toto vřesení nehod, které postihují pedanta. Co že tu trestáme svým posměchem? Je to duch pedantství, které je duchem negace, kdežto smích se spojuje s láskou. „Katedrály, vystavěné v dobách, kdy lidé milovali Boha, jsou plně rouhavých zvláštností“ — ale pedant se nesměje, protože láska je mu neznáma, a také netvoří a nerodí, protože je bezpohlavní.

Je to podle Chestertona „člověk, který blázní z vážnosti“.

Není náhodou, že Dottore v komediích se objevuje suchý jako vyceněná smrt.

Mezi smíchem a smrtí je pradávna družnost, taková a tak stará nejméně, jako mezi láskou a smrtí; tance smrti, především od mladšího Holbeina; Rembrandt a jeho milostný pár se smrtí — stejně jako tolik jiných malířů, u nichž pomýšlení na život se neobešlo bez pomýšlení na smrt. A naše myšlení na smrt se řídí naším světonázorem, to je věc typu nebo i osobního sklonu, jsou starší lidé, kteří žijí s očima upřenými na sebe, ale na práci a tak také umírají, jsou lidé, kteří se neděsí smrti, jiní, i mladí, už pouhým pohledem vypalují na



Z Holbeinova díla
Taneč smrti.

všechno znamení zániku. Děsí se smrtí, která pro ně vzdýcky přichází časně. Vidí její masku a poznávají v ní sebe.

Smích a smrt. Práví se o Tiberiovi, že jeho smysl pro humor přežil jeho víru v lidi, a je mnoho lidí, kteří se smějí, aniž jsou šťastni. Smích u nich je projevem ducha poněkud matematického, který se dovede odmyšlet od sebe a vnímat rozmarnost chvil. Skutečná smrt je náš pocit marnosti. Nenávratnost života, zánik opakující se den ze dne, před každou věcí.

Vanitas je — neplodnost a opakovanost neplodnosti... Příslověčný a pedantský Ben Akiba, který říká,

že všechno už zde bylo, je mrtev za živa, protože už nečeká s napětím ani radost ani novou směšnou kombinaci, neraduje se, ani není duchem ironickým, jen tupě civí na všední vyceněnou smrt, která mu přestává být dobrodružným závěrem fantastické životní básně a stává se maskotem jeho maloměšičtví.

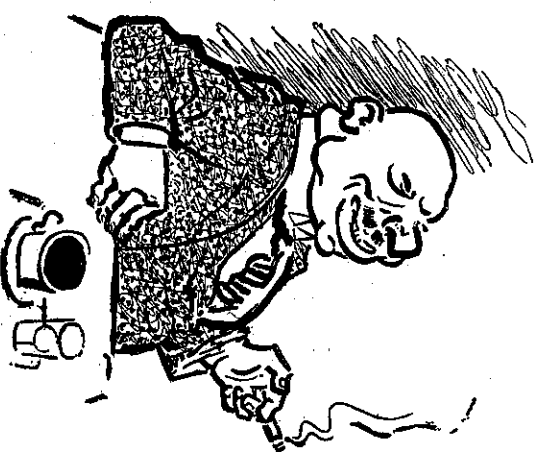
PADOUROVIC RODINA

*O hněvu, Muso, mi přej...
Keiner spare Kraft und Mut
Ewige Feindschaft dieser Bruni!*

GOETHE

Hněv není jen špatný rádce. Vášně spravedlivého hněvu se může někdy jako bouře rozlít po vašem srdci a alespoň zčásti smýt nechutenství, kterým se dusíte uprostřed maloměsta, na jeho vrtolavých korsech a v ubolých hospůdkách — nebo zase ve velkoměstských klubech, stolových společnostech a jiných ústřednách odporné věci odporného jména: drbů.

Drby jsou něco jiného než sykofantovy pomluvy — i když se stýkají ve výsledku. Sykofantovou zbraní je zločinně užitá bystrost — Padourové vědomně zločinně užívají své tuposti. Padourství je omezenost, jež se chce rovnat bohům, ochotník, který je lepší než Vojan, protože on se tak sám posuzuje, pan Hommais, který je maloměstským pokrokářem a jednou je povoláním lékárník, jindy okresní básník a současně úředníček od města, rozhodně největší český básník aspoň v ulici Jiřího z Poděbrad, protože tam už nikdo jiný perem ne-



O. Melvicka

vládne než na zápis příjmu a kuchyňských vydání. Tupost pomluvy je zbraní. Nepochopení skutečnosti nejstrašnější metodou pomluvy. Jde-li these proti thesi, zvíťezí nakonec nějaké mínění. Jde-li proti thesi nějaký potouchlý nesmysl tupého mozku, nedá se srovnávat, nedá se rozsondit; nic nedělá lidem větší potíže než rozoznat tupost, lež z tuposti, lež nejpodlejší — od věčné obžaloby.

Někdo se Padourem rodí. Ten je ze staré místní notabily, už dávno má dům na náměstí a pravověrečný příjem, jiný se jím stává ze studenta, který dost silboval, potká-li jej to neštěstí, že se dostane k městu, do veřejné služby a měl-li v sobě už bacil malichernosti od malička. Jsou z toho podivná překvapení a smutná setkání se spolužáky z dávných let, mluvíme pak o ubí-

jejím vlivu prostředí, o tom, že někdo ze zoufalství pije — ale vina není ani v prostředí, ani v zoufalství, ale vždycky a všude v člověku. Jiří Mahen razil heslo, že nejvíce ze všeho je nám potřeba deseti tisíc Donů Quijotů, pošelilých odvážlivců, kteří přes potonuchly smích maloměstských dšben a přes uvážlivou blbost všelijakých taticků dovedou se zamílovat do práce, nebýt okresními tajemníky lásky ani okresními velhkány, to jest diletanty, rvát se a tvořit život. Nebyť rentiéry, ale průkopylky. Nebyť bubřivými rozumbrody v mládí ani v stáří, ale podnikavými obchodníky, tvořivými správci města, iniciativními peněžníky, stvořiteli nebo obhájci nových a nových kulturních statků. Ne s bohorovností, již oplyvají obecní tatici a učitelové, ale s pokornou znalostí, jež nikdy se necítí dost poučena.

Paďourovic, tato maloměstská honorece z velkého či malého města, to jsou ti, jimž mnoho českých vědců a umělců od dob Šafářkových a Němcové vděčilo za svou bídu.

Když se jednalo o pomník Hany Kvapilové, rozhořčil se v Praze jakýsi obecní starší, to že by měl chít pomník také on, když se mají stavět sochy kdejaké komediantce. A ještě před několika málo lety prohlásil pan primátor Baxa, že kterási moderní opera je špatná a že on tomu přeci musí rozumět, protože si doma hraje na housle.

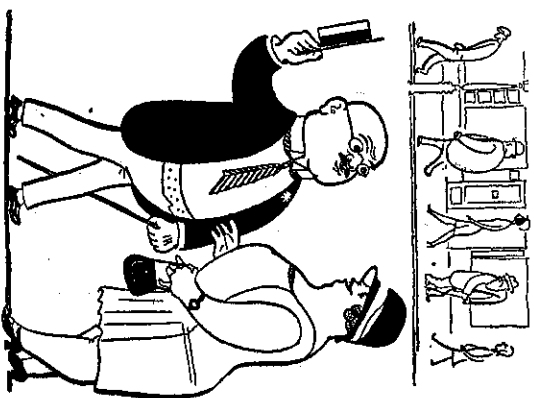
Ale ovšem a proti tomu v městečku, kde „lepší společnost“ osladila Boženě Němcové pobyt vším jedem, který jen dovede uzrát v kárové společnosti, je dnes dámský kruh Boženy Němcové, který se přihřívá na slávě jména ušřvané spisovatelky. Jsme všbec lepší než

naši předkové, protože kupujeme Špalíček a Mánesa. Co na tom, že dovolujeme, aby naši nejlepší básníci podlékali po redakcích a nakladatelstvích? Případ Nerudův se dodnes opakuje v tolika obměnách — zas až po největšího žijícího básníka. Výtvarníkům je tak zřídkaka stláno na růžích — a jak hercům a divadlu všbec, v Praze a po venkově, jak žijí mladí skládatelé a sochaři?

Je u nás několik kulturních lidí, kteří nemohou žít bez nákupů knih, obrazů, soch, bez divadel a koncertů. Ale průměr je ovládnán stále povýšeností maloměstského umění, které div že není pokládáno za něco zbytečného nebo účelného, za něco, co může mentorovat každý hlupák, za něco, na co se musí shlížet a dohlížet

O. Měrvická

Pražáci světoobčany. „A játeji, rukulibám, mliostivá paní, už zpět z Rivieru?“ — „No ba, dyt už to není možná, co všelijakýho lidu jezšli! Povazíte, porakme tam hned třetl den tu naši partaj z pátyho roka!“



jako na nutné zlo. Snad je to tím, že jsme jen malý národ. Snad proto si naše — prý lepší — společnost neustále uchovává něco z maloměstáckých manýr.

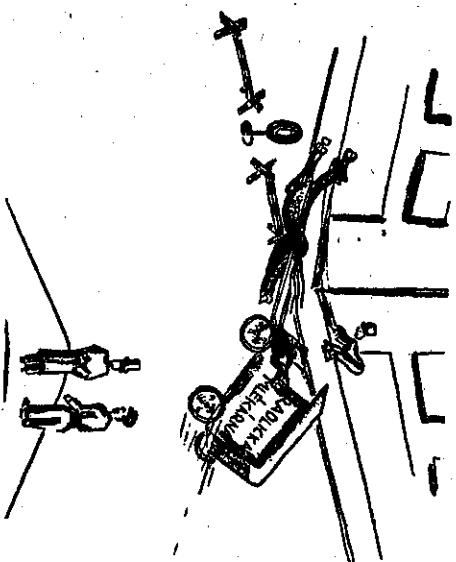
*"Tak váš syn se uží brát na horské?
A v jaké poloze už hraje?"
"Voz zatím hraje ve stole."*

U Padourů si koupili klavír. Za peníze je všechno. Klavír si ovšem kupujeme vždýcky dřív, než na něj umíme hrát — leda jsme se už naučili hrát v dětství, záleží jenom na tom, kupujeme-li jej jako pomůcku pro vozování hudby nebo snobismu. Koncertní Steinwald je neuvěřitelně živá bytost v domě velkého klavíristy, ale může zošklivět, nabubřet a ztupnout v salonu keřasa, omezeného snoba, Pantalona, Padoura.

To už je takový osud Pantalonův, že obvyčejně mají syna nebo dceru, a že mají mnoho peněz, ať už je vydělali na Rialtu či na Plodinové nebo černé burse. Mají mnoho peněz a mají je rádi. Není to však láska srovnatelná k dluhu, nýbrž opičí láska lakomců, a proto jednoho dne po dlouholetém dolování světa narazí každý z nich na diamantovou skálu, která se nazývá společenská hierarchie, rozdíl mezi člověkem vzdělaným a nevzdělaným, mocným a prostě významným, patricien a plebejem. Až do této chvíle si mohl Pantalone koupit všechno, nač měl, proto jeho korupční duše hledá dál svoje staré cesty. Zchudlý šlechtic na Rialtu byl stejně dobrou cestou jako podplatitelný poslanec, zkažený redaktor nebo zchudlý staropražský rod, jen když se našla někde branka nectnosti, která se dala otevřít zlatem. Ma-

dariaga píše, že především v Anglii se každý snaží být pro někoho snobem, velký číšník pro jídlonoše z malé krčmy stejně jako pravá lady pro právě povýšenou — ale v myslích, kde něco platí společenské pocty a jejich jalová radost, kvete snobismus po celém světě.

„Co naplat. Akakijevič se rozhodl jít k významné osobě. Jakká vlastně byla a v čem záležela hodnotnost významné osoby, to se dosud neví. Je třeba vědět, že ona významná osoba se teprve nedávno stala významnou osobou, že do této doby byla osobou nevýznamnou. Ostatně jeho místo ani nyní nebylo pokládáno za významné proti jiným, ještě významnějším. Ale vždy se najde takový kruh lidí, pro něž nevýznamné v očích jiných je už významné.“ (Gogol.)



„Nemžke zapomenu, že před pěti lety vyhrál v Parahibicích steeple-chase.“

Syrovátka

Kolik lidí není jako kůň u mlékářského vozu, jenž nosí svou závodnickou minulost i při rozvážkách dům od domu, kdo z nás nenosí nějakou werleovskou životní lež, které se chladne směje Ibsen?

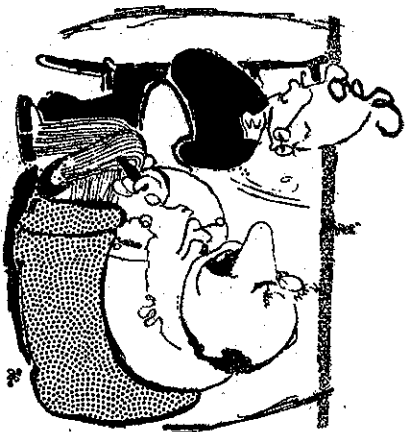
Životní lež Padourova se jmenuje „Pravda“. Pravda honosně vykřiknutá, pravda jako převaha, jako úsilí mít vrch za každou cenu, povýšená, podporovaná ne-citem jmění. Sem patří příslaví, že sýtý hladověmu nevěří, neboť proč by věřil měšťák z náměstí dělníkovi, když přece se nechce on sám dívat na svět s jiného hlediska než svého vlastního sobectví?

Příslaví také praví, že v kapse je mnohý člověk lechtivější než pod paží. Co mu kdo vykládá, že má rohojovat národní jmění, když jemu se jedná jen o to jeho vlastní, a kdož ví, není-li za každým rohem nějaká špatnost, vypočítaná na jeho korunkou. V Pisku, v Kuté Hoře a na tolika jiných místech odmítali dřáhu, dábliiv výmysl, určený k podlomění domácích formantů — dobře na jejích syny či vnuky, že dnes běhají na vlak půl hodiny pěšky. Však tato jablka nepadla daleko od stromu. A dnes jako jindy lidskou i obecnou hodnotu měří podle měšce.

Totéž jinak. Bavily se dámy: „Já čistím své brilianty tokajským, smaragdy slivovicí, rubiny amoniakem a zefry čerstvým mlékem. A vy?“ — „Já je nečistím vůbec, když jsou špinavé, tak je zahodím a koupím si nové.“ Moderní Pantalone si kupuje klavír, dva klavíry, kupuje pro syna vznešené manželství, zeté se stýky, kupuje si mlénku, upláčí si hosty hostinami, aby měl komu říkat, jak drahocenné má obrazy nebo dobytek, vyplněn tváří v potu a starostech společenské postavení, naplněn

Archiv Kvilko

Starosti. „Ja si vždy, když spím v hotelu, dávám peněženko pod polštář.“ — „To já ne, já nemám rád také vy-sobo pod hlavou.“

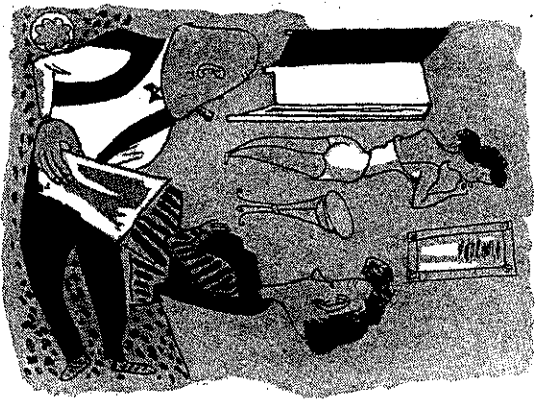


nepřebornou úzkostí ze směnšnosti, z ponížení, z toho, že někdo objeví jeho pravou tvář. A tím ovšem odhaluje vždy víc svou úzkostlivou nebo nabubřelou směnšnost maloměšťáka, který se především bojí, že bude odhalen, to jest uražen.

V soukromí:

Vdávky slečny dcery jsou obvykle vdavkami na výdělak. Je-li bohatá, pak se provdá, chudší — pojem tak vztažený — se prodá: za velkostatek, za inserátové obvyklé zajištěné postavení, které pro lečterou děvku bylo neodolatelným lákadlem a pro lečterou Pantalonovic rodinu jediným potěšením „ještě než zavřeme oči“. Soužití dvou lidí, ač se jim zabývalo tolik politiků, básníků a filosofů, se zjednodušuje na obchodní poměr — a za celý lidský život si na sebe konečně ti mladí lidé zvyknou.

Až potud sahá skutečnost a její praxe. Ale i Pantalonové rodinně je v hloubi svědomí poněkud stydno před



Archiv Abnoje

Není nad upřímnost.

Matka: „Tak se koukám na naši Matku, už by se měla také pomalu udávat.“ —

Otec: „I jen at počká, až přijde ten prasej.“

— Matka: „Jáček háčekami, já jsem taky nečekala...“

všemi těmi obchody s láskou, které leckdy nejsou daleké legální prostituce. Čím méně lásky, tím důležitější jest její divadlo, především samy svatby, které jsou tím slavnější, čím obchodnější jest jejich podstata. Svědomí pantalonovské kasty si kupuje odpustky za svůj hřích proti přírodě, za tlampače, za sňatkovou kancelář, za společenské zprostředkování svatebního obchodu, za rozdrčené lidské svazky — poesii bělostných oděvů, žaketů, cylindrů, družiček, čepením nevěsty, plácem nevěsty — leckdy snad kruté upřímným. Svědomí mladých i starých žen a jejich služek se rozteskní nad svatebním pochodem, který z Lohengrina se octl v městákově domácnosti.

146

Ale tragická, v srdci nešťastná nevěsta už nepatří do této rodiny, nýbrž především panna, která už měla několik milenců, nyní se zahaluje podloudně do bílého šatu nevěsty a vědomě hraje svou lež. Bude z ní brida geová panička, která prožije svůj život plný cynismu a požitku mezi kadernickým závodem, drabými švadlernami a byty cizích mužů, smutná hrdinka bulvárních veseloher, ničivý živočich k ničemu, jalové stvoření, pro které vlastní muž je rentou. Život druhého rentou.

Opakem těchto vykmených a pěstěných společenských lvic jsou kuchařinky — „kuchařinka nám všem mlá, když nám dobře uvařila“. Jiné zvyky, jiný způsob života, jen stejný duch, méně individualistický; sobecký ovšem, protože zde já manželky vyděračské se proměňují v my manželky užívající. A ostatně: „Komu se to u nás nelíbí, at si to doma lépe zařídí“. Nerušíme kruhy tohoto soukromí za domácím plotem, pouze uvatit ozdobným vyšíváním kuchařkami, s nichž jsme vzali jen dva nápisy.

Pro poloemancipované a zcela domyšlivé je typická kombinace jmen. Citujeme:

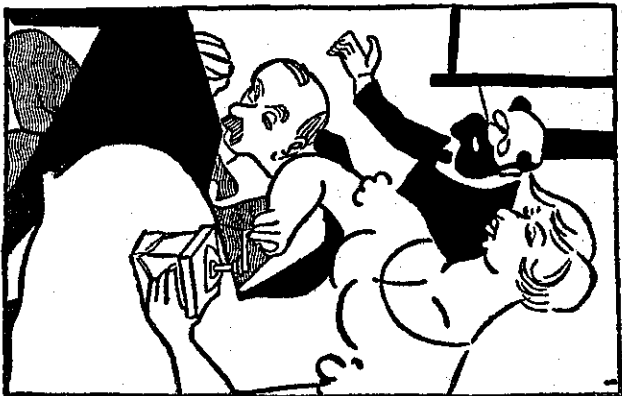
Ve snaze podpořiti stále více se zakořeňující a doporučení hodný zvyk č. paní a dívek užívati kombinace jména panenského s nepanenským, přicházíme s několika návrhy. Kojíme se naději, že náš výběr uspokojí všechny stavy a povolání. Stůjž tu příkladem:

Ochranová-Prostředková
Drtivá-Driveová
Trestná-Kopová

147

Došková-Střechová
 Klíčová-Dirková
 Bývalá-Čechová
 Státná-Junáková
 Osudová-Krutá
 Čajová-Opátová.

Padourský žert s motivikou neobyčejně chudou je přidružen tukem a prostředností. Zde se neobjevují nová rčení a drsné překvapivá přirovnání jako tvoří periferie, protože Pantalonovi se neradi dívají kolem sebe, zůstávají mezi sebou — jsou přece kastou, jež se přitahuje.

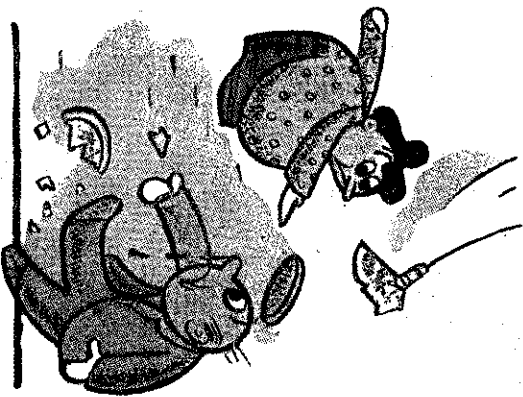


J. Staněk

„Anulá, oš, že ume-
 leš dítu tu lavici než
 kafe?“

148

Čičovský
 Nepochopitelné. „Tak
 jsem ji mob před stírci
 lezy ty ruce hbat, so taky
 dnes nechtápu!“



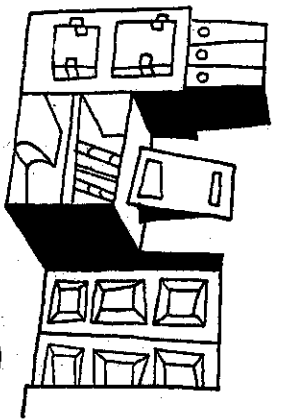
Tchyně, svatební noc, pozdní návraty z hospod, špatné vysvědčení drahých ratolestí, tu a tam vtíp sprostý a nechutný, a ovšem mnoho žertů o životě pod pan-
 toflem.

Ve veřejné činnosti (obrázek na straně 150).

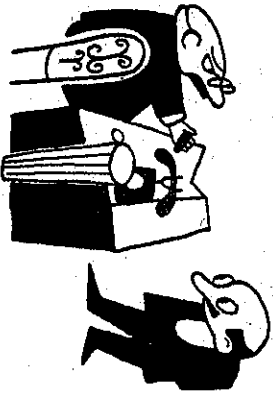
A ve vzájemném poměru muže a ženy (obrázky na straně 151).

A přece její odhaluje tolik věcí. Leckdy jeho vlastní žena, dobrá a prostá žena z lidu, dítě a nenáročný člověk, za kterého se povyšenecky stydí v lepších poměrech. Nebo není-li v něm arivistických skloni, opět jeho žena, pomlouvavá paníčka ze stejné úpačkové vrstvy, honosně nadutá a zlomyslně ničící všechno, co v jejíh vlastních dětech by mohlo být kladné. Deernský držené

149



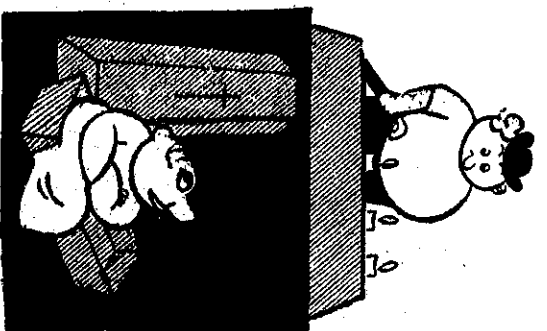
Freiwilla



„Pane řediteli, prosil bych vás o den dovolené, slábnu zira stihnou svatbu.“ — „No, vy jste ale blázen, to si myslíte, že se mi budete takhle ulejet každých pětadvacet let?“

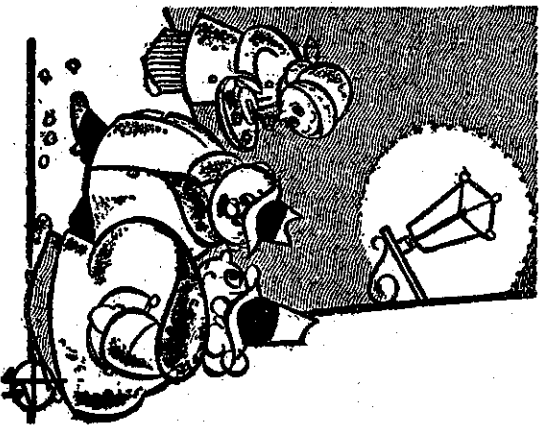
k domácí práci i voděné na oko po středních školách, které se potácejí mezi maloměšťáckým mlilkováním, homosexualitou a svatební spekulací. V městěčku, jak Sova říkal o Pacovi, sodomitském, v domě, kde jednou vládne On, jindy Ona, bude prvním odhalením pán ve šlích, který obzírá náměstí, maje přitom obličej zkráslen páskou na vousy, a ruka paní domu, která mává do náměstí hadrem na prach.

Synáčci? Kolikrát zdálky byli příslibem lepších, jasnějších hlav a zblázka se proměnili z mladých, do světa rozhleděných lidí, ve stejně odporné měkkýše nebo ve stejně bezohledné povýšence. Oni už studují, ale jen zřídkka kdy možnost vzdělání v nich rozjišší skutečný rozhled nebo jenom odolnost k vlastnímu prostředí,



Čitovský

Dušičky. „Jarek, odpočinej v pokoji!“ — „Vlez mi na záda. Eště tady mě budeš komanďovat!“



Čitovský

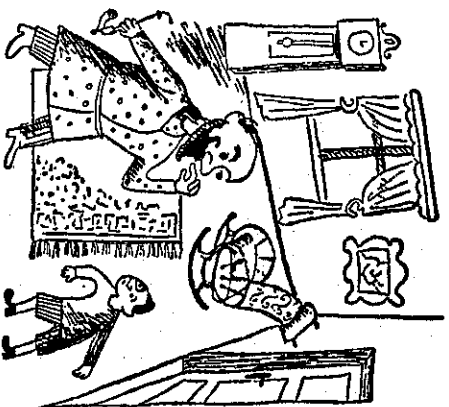
„Milostpane, dají n-
rzi chudákovu, kon-
pě voňany žilky vy
krásný dáme!“
„Ubohá ženat! A ke
němu ještě je slepá!
Betty, nemáš drobný?“



Rozšiřování obzorů. „Tak kampak, paní Kalichová!“ — „A tak: Jedu trochu s Pepíčkem, aby chlapci taky viděli kousek světa.“
Jos. Lada

pravý opak chlapců z chalupy, z předměstí, ze samot. V těsné výhni ložnic maloměstského nebo velkoměstského bytu se hromadí v mozcích nejsnadněji jedovaté plyny lišáckých malicherností, mdlého rozumu, smutelného nepřátelství pro nicčtů — ale i konflikty rodičů s dětmi. Neboť tyto děti jsou často trestem svých rodičů, a jeho občanským projevem bývá tak zvaný výměnek. Syn po otci se zmocnil vlády a děkuje mu za výchovu, jejíž duch je téměř vyjádřen kresbou na straně 153. Sykofant je človek bez domova, hladce zvykající povyšeneckému salonu jako společné nocléhání nebo ložnici pod mostem — maloměšťák padouřiensis je neod-

Kačča
„Srečičku, akaz mi tu svou vopici, co plička!“
— „Jakov vopici? Já žádnou nemám.“ —
„Dyť maminka povídala, že máš plátišou vopici.“



myslitelný od svého majetečku, své kuličky, domečku, oblíbeného místečka doma či v hospůdce, kde má ovšem zase svoje blížence, svou židli, svůj půllitr — onen u nás tak předléžtý půllitr, který dovede vyprázdnit a znovu dát naplnit desetkrát za večer. Ne z oplstříví, ale jak on praví: ze žízně, ne z neschopnosti uvažovat o světě jinak než z mlh, ale aby prý se mozek rozehřál. Novarum rerum non cupidus, pudově setrvačný, dovede náš mužlík svůj domek do stádcе menšího nebo většího, ovci mezi ovce, a domek mu dává už zase titul, aby seděl mezi obecními staršími a rozšéval vláhu svého rozvážnictví mezi lid bez domů, což je lid zhola odsouzení hodný. Ideálem maloměšťáka je renta nebo jiná jistota, obchod, který vede jako jeho otec, nepodnikavě, úřad, v němž sedí za účelem pozorování hodin, jež oznámí konec pracovní doby — nebo někdy i proto, aby vážnost byla větší.

Neboť tituly se nesmí šetřit. Pan starosta malého města slyší líp na pana primátora, ustrašený a měkčšovitý pan okresní hejman by byl pro to, aby mu říkali zemský prezident, pan odborný učitel musí být aspoň panem náměstkem něčeho, co kdysi kdysi bylo vymyšleno ke schůzím, nebo takhle kulhavým intendantem veškerého místního divadelnictví, které obnáší jedno špatně nové postavené divadlo a dva ochoťnické spolky, jež na sebe navzájem dšjí oheň a síru.

Malomešťák z velkého města, který nemá tolik, řekneme, společenské příležitosti, se zase naopak rád uza-vře do vznešené izolace. Jeho plot, domohl-li se vlastního domku nebo aspoň vlastní zahrádky, je zrovna lidsky citlivý. Neopírejte se mu o jeho plot! Nedívejte se mu přes něj! Nechodte kolem jeho vlastního plotu, který je tak nedůtklivý!

Na okraji Prahy i jinde najdete dost těch záhadných a podivuhodných věcí, které jsou trochu domem a trochu snem a které nesou div ne vyšívaná jména Zdeněk, Slávek, Boženek, Mary i Mařenek, Olinek a Hedviček. Mají ženská jména a jsou dílem mužských rukou, mluvíce mnoho o pánech, kteří si chtěli stvořit ženu a stvořili si rodinný domek. Jiný člověk staví dům pro svou ženu a děti, pro pana Paďoura je domek samoučelnou bytostí a ono jméno na domě celkem hlavníím důvodem k jednoženství. Nejen proto, že vyhlásí nějaké jméno jako zákon je velké odhodlání, ale pro vrozenou setrvačnost, již je už po celý život lito jednou zaplaceného omítkového nápisu. Nebo proto, že ona jména na domech jsou jmény zcela mladých žen, která aspoň tak po celý život nezestárnou? Nezevšední? Naopak. Žena

154

je u malomešťáka tím lepší, čím starší, „moje stará“ je chlupatá a majetnické označení od nejmladších let — a „stará“ si zase co nejrychleji hledí opatřit viditelné podobnosti své usedlé rozváznosti v úctyhodné váze nebo ve věci, v níž dovedla proměnit živé zvíře: psa, přikrmeného nebo zkaženého, bezmocný kousek ponuré něžnosti, nezdravě vyplývané.

Dynastii Paďourů byl věnován i Kaizrtův obrázek, kterým uzavíráme kapitolku. Ale s Paďourem a jeho rodinou se nemůžeme loučit — tu můžeme jen nenávidět.



Lichotka. „Tějei, tak to je tedy váš Petříček... A ta podobal Cetei zatinak!“

Kaizer

155



„Já tím, pane doktor, sice dovoluji, že si sem můžou přivést svoji snoubenku — ale voni tu mají každý den jinou!“ O. Mikvička

ZERBINA

Někdejší kuplička, leckdy společnice Isabelly, žena veskrz praktická a života znalá, sídlí dnes v salonech i na pavlačích nebo na volných schůzích v průjezdu velkoměstského činžáku. Má, díky své zkušenosti, velkou znalost společenských odstínů a její slovník není malý. František Němec ji představuje takto (pod titulem Dáma na pavlači):

Starý dům žije po svém: paní domácí jde do sklepa pro uhlí, provázena dvěma svědky pro případ, že by jí někdo kopl dozadu. Několik nájemníků rdouší sprá-

covou, a štůry pavlače se rozleho zvonivě: „Helejte se tu hladovou Ramonu.“

Hlas zhloubi odpovídá: „Zavři tam ten svůj voběžník, ty couru, nebo se ti na něj podepíšu.“

Jiný hlas zajetí: „Nechte ji — vona je honorace. Voni mají dolý na povídla a tetovanýho tatínka.“

S vyhnutými rukávý rítí se do shluku pan Krvas za pokřtku: „Která jste to řekla?“

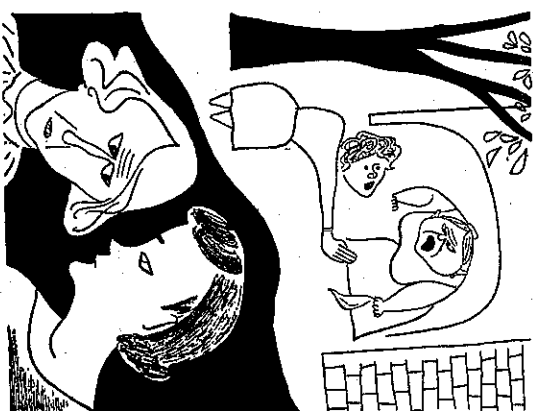
Celkem vzato, závist se neshuší. Ale máte muže, že ho té ženě musíte závidět.

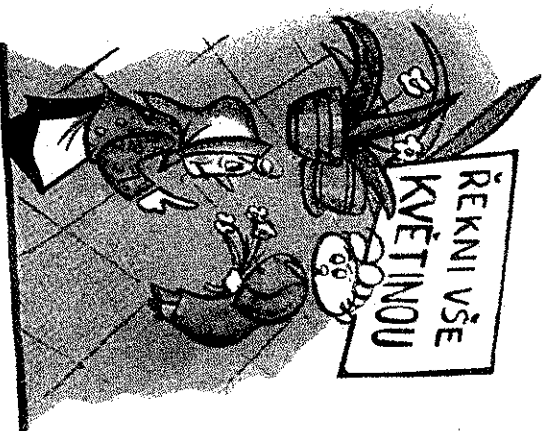
Paní Daktylová šeptá: „Víte, tej Krvasovej závidím. Von ten její je vopravdu mužskej. Dyž já si vzpomenu, jak na mě jednou taky takhle vyběh skrz štůry na

Archiv Kvítko

Informace na pavlači.

„Paní Machátková, prosím ťich, je to soukromá hádka, nebo se jeden může pítlat?“





Citovský

Něžná domovnice. „Tak mi, slečinko, dej náhon takovou, která by říká: »Vy sebranko ve třetím poschodí! Ešli se mi ti vaši jakani budou pořád vozit v baráku po klanáru, tak si mne ne-žádejte!«“

prádko. Von vám mi vynadali Vite, ve mně to vřelo — ale málo naplat, to sem si musila říct: takovejde mužskej je podpora života.“

Společenské formy ovšem tato někdejší la tuffiana (kuplička) nebo la guaiassa (štekna) zachovává co nejpečlivěji, a je na nich zvlášť jasně patrna stavovská čest, pro niž si kasat' nezadá s kapesním zlodějem.

Proto se může stát přednětém posněchu pro lidi z jiné vrstvy, která má už zas jiné konvenční projevy, na pč. květomluvu.

Pohled hlídá pohled a jak také ne, když společenský život se odehrává v saloně — jinnž je hokynářský krám, na bojišti-pavlači, v obytné kuchyni, kde jedním pohledem se přehlédne všechno. A zase autor vtípu vhodí

158



Citovský

Provokace. „Konkou se na ni! Já, paní, sneu noc, ale takovýhle klamání veřejnosti, to už, nhe, přerává všechno!!!“

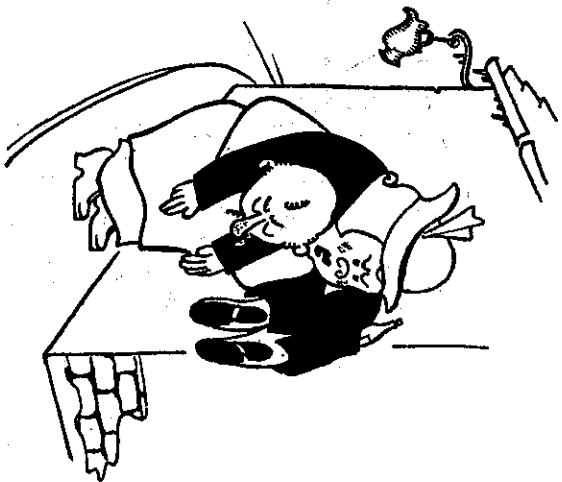
nezvyklý přednět do tohoto světa, aby vyjádřil jeho hlídání druhu druhem i — jeho renomismusu.

Nebot tyto postavy na obrázcích nejsou tak životně proto, že jsou chudé nebo staré, ale že bývaly jiné, mladé a chtivé života a že často leccos prožily, nežli sestoupily do svých domovníckých bytů v suterénu. Pavlačovým životem nežije každá žena, ale jen vybraní, „silní“ jedinci, kteří se za to čas od času octávají i před soudem pro drobné urážky na cti, lehká ublížení na těle a málo cenná poškozování cizího majetku.

Prala se sousedka sousedky: „Copak se stalo vaší Mariance, paní Motyčková?“

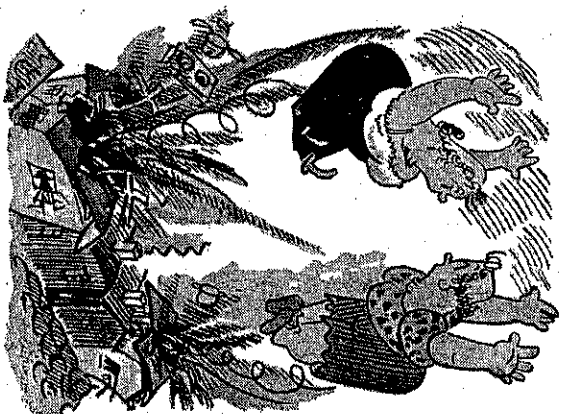
„Ale povážte tu smělu, paní Důdová, tuhle večer

159



Archiv Kvitko

Silvestrovské starosti: „To bude zase dobře, jestli domovnice pozná, že to není kožatina.“



Archiv Kvitko

„Čistila jste si snad sukni benzínem, paní?“ — „Ne — blázn.“

160

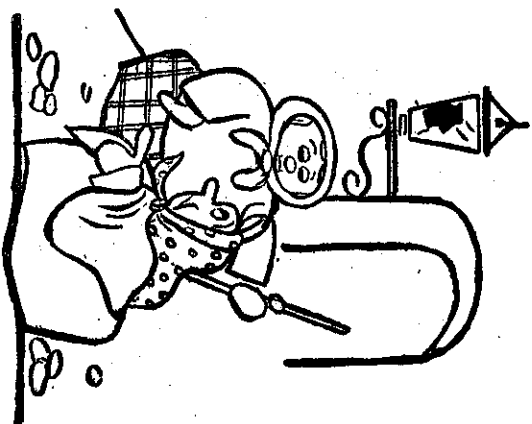
chodila s Josefem po mezi a vrazila si mezi lopatky tln.“
To je jejich posedlost řeči, převezené už ve vtip. Ale je až hysterie v jejich zálykavé potřebě mluvit, vypovídat se, slyšet sebe v přátelské rozmluvě nebo hádce, spouštět stavidla výmluvnosti kdekoliv se to udá, chrlit slova, slova, slova.

Tyto osobnosti malého světa, které určují tón veřejného mínění ulice, nejsou ovšem bez vtipu, jako nejsou bez živelnosti a beze zdraví.

Ale nejvíce barvitosti jim dodává jejich soudcovské postavení. Snad životní zkušenost, snad také omezený rozhled jim dávají záviděnnou suverenitu, aby pojednaly a rozhodly o všem, co vidí. Rozsuzují manželství, bohatství nebo chudobu, štěstí či neštěstí — a jsou

Čičovský

Dotaz: „Předstanejí si, paní Dymbuřáková, věra takhle z ničeho nic řeč céřinej Banoušák po prví: Táta!“ — „Dokl A komu, prosimich?“



Brčka: Smích — 11

161

jen zklamány tím, že jejich soud, opírající se o infomace jednoho dne, není zákonem. Vrtkavé ve své přízni jako štěňáta, vyjadřují tak vlastně svoji touhu žít v jiném životě, v jiném prostředí, s jinými lidmi, než kam až spadly. A proto má jejich křik vzdávající něco sebepehlušujícího.

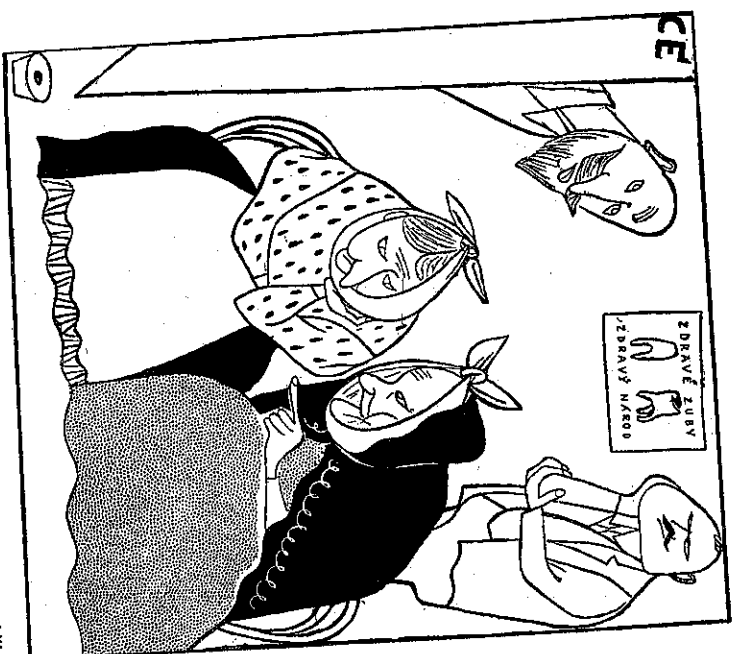
Jen jsou-li už docela u konce své dráhy, stávají se žvalavými babkami a svěťují si drobné starosti — jaké má i jejich poddaný lid v naší ulici.

A to je „nejposlednější ze všech výstupů“ těchto retoricko-kuplířských povah. Kuplířství. Ano, početné dohazovačství nebo sprosté nahánění přechodných milenců — ale to se nebere vážně, jako nějaká ta nehoda vlastní dcery. To jen tak jde život.

Kuplířka a štěkna Zerbina má mužského dvojníka tam, kde se ho nejmíně nadá: mezi mocnými a bohatými tohoto světa. Zerbina byla náhodou, vášněmi a osudem sehnána až do nejspodnější městské spodiny, kdežto Rastignacové, kteří přišli dobyt měst, vyšplhali se pozlomených srdcích svých přátel až do kanceláří centrálních ředitelů a presidentů bank, akciových společností, průmyslových koncernů a správních jejich rad.

Kuplířství s penězi nahradí Zerbino kuplířství s divkami, její vášně dát se slyšet a její exhibicionismus slov je nahrazován — *bráškáním*. K tomu není potřeba falešných karet, ale znalosti kursů, lidí, jejich dobrých i zločinných sklouň. — To všechno jsou barvy a trumfy, jimiž se rozehrávají staviskády.

V Radostech a hrách čteme tato slova: „Dopřávali jsme noclehu kočičce. Děti ji zahrnovaly znepekujíji-



„...ale kdyby pan doktor šel, abych se sikhla — tak to není!“
 Archiv NOUŽ., Praha

cím mazlením. Zazu ji chytí kolem těla a odnáší ji, šep-taje tichounce: Toxicó, toxicó. Hlas se poněnáhu rozechvívá, mění se ve vzlykot, mazlení se zesiluje, mění se; čelísti se svírají, hrozné psstíky chystají se tisknout, štípat, trnat. Dost!“
 Ale toto kruté dítě si nevymyslilo svoje zlo. Stejným způsobem bude kruté k sobě, stejně sáhne po měsíci

jako po ohni. Nevyzná se dosud ve vztazích, neochutnalo dosud smrt, kterou může zavinit ve vši nevině. Není špatné, je jen nevědomé.

Sledujte však, jak dří hráč-bankéř, hráč-advokát svého partnera. Ani zde neschází přátelský úvod, laskavá slova, oko zamžené účastným soucítěním, ale když dojde ke hře, když zájem už veřejně se srazil se zájmem, také zde přátelské objetí se zvolna stupňuje ve stisk, který tísni, dusí, rdousí, zabíjí — pro nějakou výhru, vyjádřenou peníženem, který snad žádná strana nikdy neuvídí a který opravdu nemá jinou cenu než cenu jetonu, hrací známky.

Kde asi začínaly svou dráhu tyto mužské Zerbinny, nežli zestárlý v hodnostech?

V podkrovi a nájemních pokojících chudých studentů, kterým bída vynucovala zlé a dobyvačné plány, nebo v nějaké rodinné katastrofě, která kdysi rozdrtila srdce a obrátila člověka — ke hře? Ke hře, v níž všechno je za peníze, lásky, děti i stýky, ke hře, která se stupňuje ve štvanci, v dýchavičný úprk ke smrti, tomu podivnému faktu, na který se nedá působit žádnou hrou, žádnou mocí, žádným vlivem.

HARLEKYN A KOLOMBINA Z PERIFERIE

*Ovšem, že tent žena horší (než muž),
otrok pak bytá náber špatný,
ARISTOTELES O LIDSKÝCH POVAHÁCH*

Snad od svého prapočátku užívá komedie směšnosti, které pramení ze vzpoury sluhy proti pánovi, ze sluhovských posměšků i vtípností, ze zvláštního postavení sluhy-šáška. Není podstatné, že jde právě o sluhu, to má význam naněvyšší potud, že je to člověk, který je se svým pánem ustavičně a zná jej proto zblízka, může být tedy posměch či šleh o něco určitější, nejvýznamnější však je, že paria kritizuje člena vyšší kasty, že její paroduje, že cestou nezávazného posměšku a často jen vtípu útočí na hrady společenské konvence. Diderotův proslulý fatalista Jaques, který zesměšňuje svým ironickým slulým fatalista Jaques, který zesměšňuje svým ironickým fatalismem každý vrchnostenský rozběh svého pána, Beaumarchaisův buťický Figaro, Grimelshausenův sluha-pán Simplex zcela stejně jako Shakespeareův clown Prubík, jako hubatý a prohnaný Terenciův Coviello v Trasonovi i se svými rolničkami, tancem a sprostitými poznami, jako otroci Plautovi a ještě starší, podvádějící své pány.

Někde uprostřed této dlouhé cesty stojí Harlekýn, jemuž by také nebylo snadno zapřít svůj otrocký původ, strýčce přiběhů a katastrof ve sklenici vody, někde jen loutka, někde už malý čert s rýmou podle Dostojevského, někdo, kdo při vši své směšnosti doráží na hrady společenských předělů a vyzná se v umění zlehčovat, on i jeho příbuzní Troffaldino nebo Columbina; zlehčovat pány, panstvo, majetek, měšťanství, rod a urozenost.

Nese v sobě zdravotní bystrost a vtip neuvadlých společenských vrstev, raznočinců, kteří vystupují na světlo z tak zvané spodiny.



Il. Setebalio

Luxus. „Konkejme se, dneska mám postel s prostěradlem.“

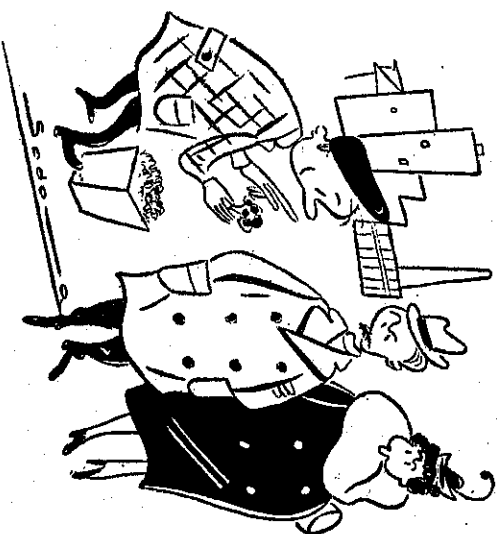
Sodoma

Houževnatý obchodník.

„Milostpane, kupte lámeé ky-tičku fialek!“

„Nekoujím nic.“

„Milostpane, tak bych tu měl ornášik.“



V situacích je neovladatelně bohatý — snad proto, že žádná situace, ani vězení, tresty či posměch shora se ho nemožno dotknout, on sám však vždycky smíchem jen získává. Třebá jen situace, kdy se mu nakládají nehmotné rány holi (obrázek na straně 166).

Úskočný je jako liška. Ale není to právě úskočnost zločince, abychom nevykládali nesprávně to slovo, spíš sitelhbité zvážení situace, na jejíž novost je potřeba nové odpovědi. Kdo s koho. Je to tím, že Harlekýn je všechno spíš nežli snob, že se nedá ukolébat ve slepý a cívející obdiv žádnou poctou ani žádným penízem, že je v něm nerudné nebo obhroublé zdraví. Je to volný člověk.

Vidí svět ne s pračí perspektivy doktorova objektivismu, který je stejně učený jako neživotný, ale z žabí

perspektivy zásadní nevázanosti a neúcty, jakéhosi zdánlivého cynismu, který však není ničím jiným než metódou nihil admirandi, neobdivování se ničemu.

Touto cestou kráčí po staletí. Z roku 1684 je *Harlekýn citáť na měsíci*, kde pan Harlekýn sestupuje s nebe a narlíká, jaký psí život je sloužit kometě, která má ocas dvě stě mil. Protože když jí ponese vlečku, až paní kometa půjde k obědu, budu mít před sebou ještě dvě stě mil a nepřijdu nikdy večs k jídlu.

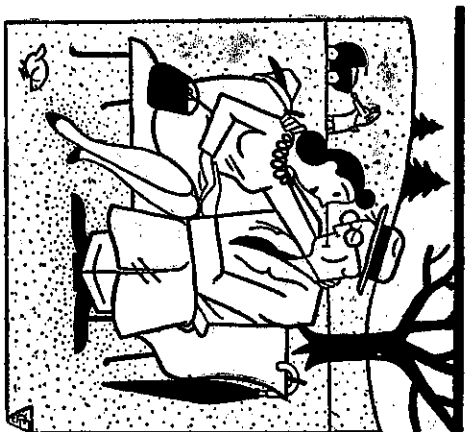
Doktor (se rozhodne dát Harlekýnovi otázku): A co je nového u protinožců?

Harlekýn: Tohle (čte): Ti lidé tam by hrozně rádi věděli, jestli to jsou oni nebo my, kdo chodí hlavou dolů a nohama nahoru.

Harlekýn z periferie má fantasií k vtipu, která by se mohla zdát jen hrubou — kdyby neznamenalala zároveň bystrost bleskurychlého posířehu. Tento Harlekýn někdy je flink, někdy sluha, netouží však po vnější svobodě a na jeho uspokojení ničeho neubírají ani rány holí, baštonády, které dostává jako kdysi T roffaldino, ani vězení. Jeho čest je jiná než druhých lidí. Není naprosto netyřavkovitá, ba kriminál je samozřejmou nutností, se kterou se prostě počítá. Jeho partnerka Kolombina nakládá stejným způsobem — jako on se ctí — se svou láskou.

Kolombina. Její jméno máme dnes obestřeno rokokovým a novoromantickým závojem, ale ona je někdejší la servetta a la soubretta, služka nebo milienka bohatých, která velmi přesně rozlišuje lásku za peníze a lás-

168



Archiv Kvítko

Nemožnost. „Stejno, doveďla byste z lásky i umřít?“ — „Hilupáček, já z ní žiju!“

ku z lásky. Je to „holka neznámá“ z periferie odhrnováčky.

Dvojice dravá a pošetílá zároveň, vystupující v obřázkových vípěch hned v trestaneckém obleku, hned v etef kvádrn, v situacích u loupené kasy i v nejsoukromějším soukromí, na pavlačí v rodné ulici velkoměsta nebo v salonu a v postojích livrejovaného služebnictva. Jsou to lidé, kteří opravdu dovedou všechno a všeho se chápou s nadáním mládí, s bezprostřední samozřejmostí. Nesvádějí sny otcům jako v antické a latinské komedii, ale buší svým posměchem na brány uznanych společenských pravd, ptají se jako na novinku na vše, v co pevně věří svět v domech s teplým ložem; zneuctují konvenci. Myslíte na vznešenou rodinu a obřad, který v ní znamená večere?

169



Svoboda

Vznesená rodina. „Kde seš tak dlouho, flovoče?“
 — „Ale, máš, isme dnes dlouhou večer!“ — „?“
 — „No jo, stará upekla jezevíčka!“

Harlekýnova rodina je pravidelně líhni humoru, který tryská z jejího neostyšného pozorování světa. Nejčastěji pak se rodí ze společenských rozdílů. Pán — sluha. Člověk ulice a panstvo za sklem restaurace. Trestanec a dozorce. Služka a paní. Obecně možno říci, že periferie a její pepičtví působí jako lučavka na všechno, co si lepší společnost konvenčně zidealisovala.

V roli Harlekýna může vystupovat však také humoristický časopis, který má kritický a soudcovský postoj. Vezmeme si odtud příklad s filmem:
 V dílsledku všeobecné krize oznamuje se v průmyslu

170

pro výrobu limonád fuse firem „Dr. F. Zátka“ a „C-B, filmová společnost“.

Velkoměsto má ovšem ještě jiné Pepíky — ty, kteří nejsou z nejnižších, ale z nejobhatších vrstev. Malí synové velkých otců, snad se zděděnou peněží obratností, žijící svůj život, havlem ozdobení, na cizí účet. Dokonce i v erotice, protože nuda může být tak velká, že vede k homosexualitě.

To jsou rytíři smutných postav, odsouzení k záhubě duše i — to cítí palčivěji — jmení. Živoucí mrtvolky, opak výbojných postav z předměstí a dobyvatelů z venkova. Jsou zajímaví tím, jak dovedou ztráct osobnost, jak z mladíka, který dost sliboval, sestupují k úloze velkoměstské figurky nebo něčeho ještě matnějšho, co se uplatní podnikatelsky v českém filmu. Ve srovnání se svým otcem, který byl třeba spekulantem s realitami, stavitelem nebo čímkoli jiným a který nashromáždil peníze dravou energií, jež v něm sálala dnem i nocí, jsou tyto děti svých rodičů den ze dne neurčitější, bezvýznamnější, všednější, vracejí se a klesají nezadržitelně do kotle „obvyklosty“, jež jmenně není uváděno v novinách.

„Lidé jako jednotlivci,“ píše Chesterton, „mohou se zdát více méně rozumnými tvory, když jedí, spí a vymýšlejí plány. Ale lidstvo jako celek jest méně, mysltické, vrtkavé a rozmarné. Lidé jsou lidmi, ale lidstvo je ženou.“

Pepíci ze zlaté mládeže se také zdánlivě mohou podobat lidem, jsou-li každý o samotě. Ale oni nemínají samotu, rádi se shromáždí, tato bohatá chátka, nabý-

171

vají Zerbiniiny pomlouváčné povahy i jiných nemužných vlastností, taví se ve velkoměstské nic, v luzu horší než je ta pavlačová.

Jak daleko mají k pravému Harlekýnovi a k dravému Figarovvi!

EPILOG

„Ctit novou existenci, vidět ji, znamená být ujštěn, že sdílíme svoje dojmy s mnoha zdravými a solidními duchy, což samo již uštětjuje člověku muka satirického zápalu a hořké touhy rozdávat těžké rány,“ praví Meredith. A přece „muka satirického zápalu“, jež nejsou bez trní, nejsou ani bez lásky. V každém člověku je vtělená schopnost všech vin stejně jako všech ctností, a síla komická byla dána člověku Stvořitelem věrojatně proto, aby jí bojoval za pravdu, za čest, za mravní ideál.“ Komedie nevrhá žádného zneucívajícího světla na život,“ říká Meredith jinde, a opravdu humor se svou očistnou silou může pohoršovat jen filistra nebo špatného člověka.

Nejen velký tragik Michelangelo, ale i velký humorista Cervantes mohl si říkat větu, která platí obecně o lidech obrazotvorných: „Jdu cestou nešlápanou sám a sám.“

Jevišťe je vesmír, který mluví.

Dnešní člověk, přesto, že na svých strojích vzlétá do vesmíru, že našel čísla pro lety hvězd, vymyslí si oči

pro nesmírné malé životy, neznavil se neklidu, který řecký člověk pocítoval před bezvarou neukončeností, před tím, co nazýval *ἀταραξία*, před chaosem, který předchází řád, lidský řád. Jinými slovy, neznavil se neklidu z vesmíru.

Plamenná prasíla divadla tkví v jeho nadskutečnosti, která se však neplouží kdesi mimo nás, ale která tvoří své symboly z našich nervů, naší krve, našeho myšlení i konání. Je to vesmír, který silné ruce připoutávají k prometheovské skále jevištního tvaru a činí z něho to, co se nazývá dramatem: příkladný osud. Z oidi povství svoji Oidipa, z ničivosti životadáných vášní Romea, z „toho, co svět se nazývá“ — Peklo, Očistec a Ráj, vesmír, probodený poznáním. Mnohem víc než o Franklinovi platí o Dantovi či jiném básníku ono slavné eripuit fulmen coelo, protože strhnout s takovou drsností do své dlaně mnohost života a nezměnitost Boží, bolest poznání lidského a nadlidského mohl jen tento Dante, jemuž vesmír se přetvořil k pekelnému a nebekému podobenství člověka.

Jevišťe je vesmír — příměr.

Snad je to osobitý český znak, že náš člověk v době, kdy se chvěl svět, obracel se do vlastního nitra, přemýšlel o „Trojím lidu“ a „síti vítry pravé“, toužil vstoupit do zcela duchovního světa, aby tam znovu prožil pravý český obsah světa; nebo do divadla, které rostlo právě tím, že nehrálo své kusy na „zespřostředění vkusu obecnstva“, jak horlil Havlíček, ale že bylo místem uměleckého i mravního průboje a od dob probuzeneckých stávalo v čele nových a nových uměleckých gene-

rací jako místo duchovní avantgardy. Snad proto Dante se svou Božskou komedií je nám stejně blízký jako Sofoklova Antigona a jako Hilbertova Pěst. Jevišťe není v Čechách místem, kde divadelnickými efekty se má podvádět obecnstvo, ale místem schillerovských Eriní (neboť to je smysl divadla jako školy života a mravů) a místem antických Mus — současně a v jednom. Je místem, kde se rází velká měřítká, kde jsou lidé uváděni ve styk s vesmírem, aby se rozžhavili a stmelili v jedinou národní bytost. (I ve vyrovnávání těch dvou ideálů, estetického s mravním, je osobitě naše nota.)

Jevišťe je zrcadlová síň člověka, která má podivnou sílu: může jej zmenšit do směšnosti komedie, ale může mu také dát vyrůst nad osobnost, do nadskutečnosti vesmíru. A jestliže po dobách starby Národního divadla se u nás často zapomíná na monumentální úkoly takřka všech umění, jestliže příliš často jsme si libovali ve zmenšování a zešosátčění, připustíme na chvíli, že je také možné umění velkého duchovního řádu. Jeho divadelnost? Jistě tu není nasnadě levný úspěch, ale proto ten nebyla postavena také česká divadla, divadelnost, tot pro nás především velká sociální pravdivost spírituálního divadla, jak ji cítili skuteční dramatičtí básníci, jak srovně vane ze Sofokla, jiskří ze Shakespeara, volá ze Schillera, hoří z Hilberta — a jak oratorně nám zní z Danta a hořkým úsměvem z Cervantesa.

Česká touha poznat nám zní. To nekonečné tázání: což vím? naráží v komedii na zvětšené měřítko, na amor fati, na metafysickou zvědavost. V ponurém, směšném a zas vykoupeném koloběhu postav, mučených dote-

OBSAH

<i>Místo prologu</i> - - - - -	5
<i>O smích, charakteru a mase</i> - - - - -	12
<i>Humor je výtvor společenský</i> - - - - -	18
<i>Maskaráda komedie a její hra</i> - - - - -	26
<i>Metoda vitru je metodou děje</i> - - - - -	40
<i>Opilec, absurdita, dada a zvířecí přirovnání v hu-</i> <i>moru</i> - - - - -	63
<i>Zvířecí přirovnání</i> - - - - -	79
<i>Moderní Isabella a její partner</i> - - - - -	87
<i>Il Capitano Finfimbombo</i> - - - - -	100
<i>Sykant</i> - - - - -	108
<i>Intelektuál trochu podle Čechova</i> - - - - -	114
<i>Šat bláznovský</i> - - - - -	120
<i>Dotore</i> - - - - -	129
<i>Dotore</i> - - - - -	138
<i>Pačomirovic rodina</i> - - - - -	138
<i>Zerbina</i> - - - - -	156
<i>Harlekýn a Kolombina z periferie</i> - - - - -	165
<i>Epilog</i> - - - - -	173

kem, pohledem nebo i jen zvukem humoristova slova objevují se nám na této popelém sypané cestě perspektivy, které mají sílu spalovat v nás všechno slabé a obnažit v nás božskost či nejlubší lidskost, které nám dávají poznat sebe — ale zároveň svou vysokou drahou a nejnaučivějším planutím nás učí pevnému vzpřímení, činnému gestu, čistotě srdce moderního českého člověka.

Komedie je nástrojem léčivého poznání.

„Ano, at nám jen dramatikové píší veselohry. Ale at jsou to veselohry, ve kterých se objeví největší hrozby doby, překonávané nejlepšími jejími schopnostmi. At je v nich zrcadlo význačných dobrych povah hluboce zachycených, životní zkušenost bohaté a plodně nasbíráná, odvážná chut k řešení nejprozřuklejších, nejzvláštnějších dnešních otázek. Máme-li být veselí, at jsme veselí zmoudřením, rozmožněným poznáním, povzbuzenou a oživenou silou.“ (Jindřich Vodák.)

JIRÍ FREJKA: SMÍCH A DIVADELNÍ MASKA

Typologické poznámky o vzniku postav pro soudobou komedii děl
arte. S dokladovými kresbami různých autorů. Psáno roku 1940-1941.
Všlo za redakce dr. Vl. Millera roku 1942 nákladem Jos. R. Vilínka
v Praze. Písmem Garamond vytiskla knihtiskárna Jos. R. Vilínka
v Praze. I. vydání.

64

556742101,6