



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Katedra slovanských jazyků a literatur

Oddělení českého jazyka a literatury

Bakalářská práce

Komika v dramatu

Vypracoval(a): Lada Břendová

Vedoucí práce: PhDr. Milan Pokorný, Ph.D.

České Budějovice 2016

Poděkování

Touto cestou bych ráda poděkovala panu PhDr. Milanu Pokornému, Ph.D. za odborné vedení a cenné rady, které mi pomohly tuto práci zkompletovat. Rovněž bych chtěla srdečně poděkovat mému dědovi, který mě uvedl na prkna, která znamenají svět.

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

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

V Českých Budějovicích, 4. 1. 2016

.....

Lada Břendová

Anotace

Tato bakalářská práce se zabývá komikou obsaženou v dramatu. Jejím záměrem je podat ucelený obraz komiky. Teoretická část se zaměřuje na odborné publikace, které uvádějí do problematiky dramatického komična. Praktická část se následně zabývá teorií v divadelní hře Vest Pocket Revue autorů Jiřího Voskovce a Jana Wericha. Praktická část se rovněž zaměřuje na didaktickou stránku tématu, mj. se zabývá metodami a postupy při zavedení teoretických závěrů do praxe.

This bachelor's thesis deals with the comic contained in drama. The main purpose is to create a complete picture of comic. In the theory section the focus is on specialised publications introducing into the comic theatre. In the second section Voskovec and Werich play Vest Pocket Revue is analysed. In this section the didactical vision of drama is demonstrated considering not only professional methods but also the techniques introducing it into practice.

Obsah

1	ÚVOD	6
2	TEORETICKÁ ČÁST	7
2.1	Vladimír Borecký – Imaginace, hra a komika	7
2.1.1	Konfigurace komiky	7
2.1.2	Absurdní figura komiky v Čechách aneb historie české komiky	8
2.2	Vladimír Borecký – Teorie komiky	14
2.2.1	Uspořádání komiky	15
2.2.2	Smích a úsměv	15
2.2.3	Seskupení komiky	16
2.2.4	Strukturující rysy komiky	16
2.3	Zdeněk Hořínek – O divadelní komedii	19
2.3.1	Humor a komično	19
2.4	Umberto Eco – Meze interpretace	21
2.4.1	Jak interpretovat drama	21
2.5	Sigmund Freud – Vtip a jeho vztah k nevědomí	24
2.5.1	Vtip a druhy komična	24
2.6	Drama v didaktice	28
2.6.1	Dramatická výchova a výchovná dramatika	28
2.6.2	Teorie v praxi	30
3	PRAKTICKÁ ČÁST	31
3.1	Osobnosti V+W	31
3.2	Dějiny Osvobozeného divadla	32
3.3	Vest Pocket Revue	32
3.4	Dílo V+W	35
4	ZÁVĚR	40
4.1	Co je komické?	40
4.2	Dějiny smíchu	41
4.3	Umění komiky – komické umění	42
4.4	V+W	43
5	SEZNAM LITERATURY	44

1 ÚVOD

Hlavním tématem bakalářské práce je analýza teorie komiky. Tato práce je vedena snahou vyhledat a shrnout prvky komiky a komična vůbec. Prvky jsou systematickým výčtem názorů teoretiků pracujících v dané oblasti. Záměrem bakalářské práce je nastínit pojmy a prvky komiky, které autor při psaní divadelní hry nesmí opomenout, je-li záměrem divákův smích.

Teoretická část bakalářské práce se zabývá zpracováním odborných publikací, je řazena chronologicky, jednotlivě dle odborných knih. Jako první jsem zvolila knihu Vladimíra Boreckého *Imaginace, hra a komika*, kde autor uvádí do problematiky komična ve vztahu k divadlu. Knihu považuji za úvod do komična. Konkrétně jsem zpracovala kapitoly Konfigurace komiky a Absurdní figura komiky v Čechách. Další publikace *Teorie komiky* od téhož autora je odborným výtahem popisujícím terminologii komiky, vtipu, humoru, parodie, aj. Kniha od Zdeňka Hořínka *O divadelní komedii* popisuje humor a komično ve vztahu k Aristotelově *Poetice*. Z knihy Umberta Eca *Meze interpretace* jsem zvolila část pojednávající o interpretaci dramatu. Autor se zde vrací k aristotelskému dramatu. Poslední odborná publikace, které jsem věnovala pozornost, je kapitola Vtip a druhy komična z knihy Sigmunda Freuda *Vtip a jeho vztah k nevědomí*, která se odlišuje od předchozích publikací svým zaměřením, poněvadž se Freud zaměřoval především na psychologický aspekt. V těchto pasážích shrnuji závěry, k nimž dospěli citovaní odborníci. Jejich myšlenky parafrázuji, doslovné citace jsou příslušně označeny.

V neposlední řadě nesmím opomenout pedagogické zaměření mnou studovaného oboru, proto jsem do daného tématu připojila pojem didaktika. Poslední oddíl teoretické části se zaměřuje na možnosti uplatnění dramatiky v didaktice. Jsou zde popsány některé principy a metody výchovné dramatiky a dramatické výchovy, které lze zavést do praxe jako výchovné a vzdělávací pomůcky.

Praktická část je zaměřena na využití materiálů z teoretické části v díle *Vest Pocket Revue* tvůrců Jiřího Voskovce a Jana Wericha. Je rozbořem a použitím odborných termínů a pojmů v praxi. Praktická část obsahuje stručné životopisy umělců, vliv a spolupráci Osvobozeného divadla, tehdejší dobu a rozbor hry, kde je popsán vznik, inspirace i celková pospolitost.

Cílem samozřejmě není vybrat jednu správnou teorii z mnoha, ale ukázat různost názorů a dosáhnout uceleného obrazu komiky.

2 TEORETICKÁ ČÁST

2.1 *Vladimír Borecký – Imaginace, hra a komika*

Již Henri Bergson pojednává o souvislostech komiky s komickou obrazotvorností. Řada odborníků se shoduje na úzké vazbě panující mezi komikou a imaginací. Společným znakem hry, imaginace a komiky je takzvané zdvojování (duplikace, resp. reduplikace) mezi iluzí a realitou. Komika je tvořená právě těmito dublety, které jsou katalyzátorem humoru. Podstatným znakem těchto pojmů a zároveň také příčinou smíchu či údivu je inkongruence neboli nesourodost. Údiv vyvolá povznešení, smích je reakce na neřešitelnou inkongruenci.

Podstatu komiky nesmíme hledat ve fyzickém znázornění, ale v prožitcích. Odborníci se přiklánějí k názoru, že komika je krví imaginace. Obdobně pak teoretici zastupují názor, že komika má být oproštěna od kulturního vlivu, byly však vysloveny teze, že je nutné spojení kultury s komikou.

2.1.1 Konfigurace komiky

U komiky lze rozlišit primární a sekundární příčinu vzniku. Tyto příčiny lze nadále považovat za kritérium při rozlišení mezi reduktivními a restitutivními přístupy. Reduktivní výklad je zaměřen na vnější a sekundární komiku, je též součástí hlubší makroteorie humoru. Restitutivní teorie je naopak zaměřena na vnitřní stránku, zabývá se strukturujícími rysy komiky.

Dalšími rovinami, které je možno podrobit bližšímu výzkumu, je rovina rozlišující rysy podstatné a vedlejší. V teorii reduktivní jsou zastoupeny rysy splývající s komikou. V restitutivní teorii se ukazují jako podstatné čtyři hlavní body komiky: naivita, ironie, humor a absurdita, které jsou hlavní nedílnou součástí při porozumění komiky samotné.

Obsah a forma komiky spadají do oblasti vedlejších rysů. Obsah lze dále rozdělit na část animální, sexuální, sociální a kulturní. Animální část je zacílena na pól humanity a personifikaci zvířat. Zvíře samo o sobě není směšné, směšným se stává až po přidělení lidských vlastností a znaků. Sexuální část obsahuje rovinu zaměřenou na lidské pohlaví, zabývá se partnerskými a rodinnými vztahy. Sociální část se zabývá rovinou složenou z rodinných, partnerských a generačních vztahů, resp. konflikty sociální stratifikace. Ke kulturním částem spadá i etnická, kmenová a národnostní diferenciaci nebo také rozdíly náboženské. Souhrnně se obsahem komiky zabývají antropologická a sociologická studia. Pro bližší studium formy komiky se dále využívá rétoriky a poetiky.

Formu komiky je možno dělit od jednoduchých ke složitějším celkům:

1. neverbální: gagy, žerty
2. verbální: duchaplnost, slovní hříčky, anekdoty, vtipy, mystifikace, aj.
3. formy výtvarné: grotesky, karikatury, komiksy, aj.

2.1.2 Absurdní figura komiky v Čechách aneb historie české komiky

Za základ absurdní komiky v Čechách lze považovat dobu národního obrození, boj o národní identitu na přelomu XVIII. a XIX. století. První ironické práce se připisují autorům kolem sborníku *Paleček*, kteří se setkávali v hospodě U Karabinských na Malé Straně. Do tohoto okruhu spadají jména jako František Jaromír Rubeš, František Hajniš a Václav Filípek. „Humoristického vyladění dosahuje česká komika v realistické éře druhé poloviny XIX. století, a to v obou pólech naturalistické i romantické narace.“ (BORECKÝ, 2005, s. 194)

1. VELIKÁNI ČESKÉ ABSURDNÍ KOMIKY (1900–1918)

„Absurdní figura komiky se objevuje na počátku XX. století ve formě mystifikace, kterou humoristická senzibilita v takto vyhrocené formě doposud nepoznala.“ (BORECKÝ, 2005, s. 194) Tuto tematiku zpracovávali např. filozof Ladislav Klíma, grafik a spisovatel Josef Váchal a humorista Jaroslav Hašek, z nichž každý byl specifický tvorbou komické mystifikace založené na absurditě.

Haškova komika byla založena především na lidovém prostředí kabaretů, hospod a sentimentální zábavě, z čehož také vycházela nejznámější postava Haškova románu Josef Švejk. Důležitým znakem Haškových postav je inklinace humoru k absurditě. Základem úspěchu Haškova humoru je spontánní hravost a naivita přesahující lidské chápání. Haškova mystifikace se držela při zemi, banalita byla až filozoficky pojednána. Autorovo chápání komiky udalo směr komickému žánru na několik desítek let dopředu.

Ladislav Klíma svým přístupem navazuje na myšlenkový odkaz Schopenhauera a Nietzscheho. Filozof Ladislav Klíma je řazen k tzv. aristokratickým solitérům. Směrem, kterým se jeho práce udává, je ludibrismus – vše je považováno za náhodu a hru, absurditu zle balamutit pouze sobě vlastní mystifikací. Jeho teorie nejsou obsaženy jen v odborných publikacích, ale odrážejí se rovněž v jeho dramatech a románech.

Váchal naopak považuje mystifikaci za část mystiky. Zpracované poznatky se odrážejí od spiritismu, magie, křesťanské mystiky, ale také od okultních věd. Dá se říci,

že Váchalovo výtvarné zaměření se zrcadlí v jeho umělecké práci. Výchozím bodem je mu dynamismus imaginace. Váchal byl vzorem dadaistů a surrealistů.

Dalším velikánem osloveným absurdní komikou byl Arthur Breisky. Bohužel tento autor nemá následovníky vlastní teorie dandysmu, z tohoto důvodu je omezen pouze na vlastní interpretaci. Práce tohoto literáta je charakteristická přístupem tzv. blagérství; od slz přes pláč do neutuchajícího smíchu.

2. OBDOBÍ OD KONCE 1. SVĚTOVÉ VÁLKY DO KOMUNISTICKÉHO PUČE (1918–1948)

Do tohoto období spadá především okruh dadaistických autorů a umělců. Dále pak literáti, kteří byli členy Devětsilu či Surrealistické skupiny. Jsou zde osobnosti jako Jindřich Honzl, Richard Weiner, Jiří Voskovec a Jan Werich. Ve třicátých letech mělo velký význam umělecké hnutí recesse, které mělo vlastní pojetí absurdní senzibility. Zbyněk Vavřík, tehdejší člen Divadla satiry, uvedl, že po válce pronikaly na divadelní prkna vedle Bretonova surrealisticky černého humoru též prvky domácího hnutí recesse. Recesse nebyla jediným hnutím ovlivňující českou uměleckou scénu, byl zde rovněž patrný vliv dadaismu, surrealismu a mnoha jiných méně průbojných směrů.

Recesse byla hlavním hnutím, které objevilo vlastní absurditu dadaistické komiky. Problematikou hnutí se zabýval almanach z roku 1936. Recesisté viděli smysl komického v nesmyslu, snažili se vyjevit co nejvíce důsledků. Recesse se stavila proti tehdejšímu dadaistickému a surrealistickému myšlení. Mezi zástupce recessského hnutí patřil básník Josef Pánka. Rozvoj recesse pozastavil až nástup komunistické moci.

Dadaismus po první světové válce naráží v Čechách na nepochopení. České prostředí se přiklánělo spíše na stranu nacionalismu, který představoval například Richard Weiner. „/.../, Karel Juda vidí v dadaismu jen historický atavismus známý ze středověkých masopustních a karnevalových slavností bláznů, jejichž vývojové momenty později tematizoval Michail Bachtin.“ (BORECKÝ, 2005, s. 197) Dadaismus u nás nastupoval na scénu Osvobozeného divadla v Honzlově poetice, ale až v opožděné době a čistší podobě. Byl patrný v raných hrách Voskovce a Wericha. Osvobozené divadlo se však stále více přiklánělo k humoru sociálně-politické satiry.

Surrealismus měl ve třicátých letech v Čechách velmi silné zastoupení. K teoriím skupiny se přidávali nejen jednotlivci, ale i skupiny, například Skupina 42 a skupina Ra. Hlavním tématem Surrealistické skupiny byla láska, sen, revoluce a poznání. Výtvarnou oblast zastupovali Jindřich Štýrský a Toyen, jejich práce byly

ovlivněny absurdním humorem. Mezi literáty ovlivněné dobou a dobovými směry lze řadit Vítězslava Nezvala a Karla Teigeho. Hlavním teoretikem byl Bohuslav Brouk, který ale nevolil specifický surrealistický přístup. Byl znám svým specifickým humorem a komikou, přidržoval se absurdity a sarkasmu. Dalším zástupcem byl Richard Weiner, který již ovlivněn předchozím obdobím, navazoval na absurdnější typ komiky.

Vyčnívající osobností, která se oprostila od dadaismu a surrealismu, byl básník Theodor Rosi Field. Vytvořil si vlastní osobitý jazyk, který vycházel z fonetického základu slov, využíval groteskní mystifikace, jazykových novotvarů a archaismů. Vytvořil v Čechách poetiku těžící z neologismů a z komiky jazyka, využíval též naivity. Field si zakládal na satirickém základu se silnými absurdními rysy.

3. SORELA (1945–1968)

Díky sociálním příslibům zakořenila v následujících letech v českých zemích bolševická ideologie. Sorela, viz. SOcialistický REalismus, se pevně uchytila nejen ve výtvarném umění, ale také v architektuře a literatuře. Mezi literáty se k ní hlásili i autoři surrealistického období – Vítězslav Nezval, Konstantin Biebl, František Halas a Vladimír Holan. V marxistickém duchu teoreticky pracovali např. Zdeněk Nejedlý, Václav Kopecký a Ladislav Štoll. Byla nastolena pevná pravidla podle vzoru sovětské literatury. Díky tomuto normování se stal socialistický realismus zdrojem permanentní ironizace, která způsobila odklon od tehdejší čisté absurdní komiky. Tento čas položil základy pro vznik polotajných společenství, která se jemně dotýkala absurdní komiky. Tyto znaky byly následně patrné v díle Bohumila Hrabala a Egona Bondyho. Absurdní komiku nalezneme též v explozionalismu, v kukuckismu, v paxismu nebo v tlapismu či dokonce ve vědeckém fekálismu.

Za zakladatele paxismu je považován Jan Lukeš, počátky paxismu jsou datovány již před rokem 1946. Hnutí se obracelo ke křesťanským ideálům, vzniklo po útoku na Hirošimu. Toto „politické hnutí“ mělo vyrovnat fašistickou pravici a extrémní bolševickou levici. „Paxismus paradoxně vykazuje silné teroristické a militaristické tendence, které zdůvodňuje pod heslem: *Odzbrojení ano, ale napřed odesenbákování!* jako nutnou prevenci před totalitou.“ (BORECKÝ, 2005, s. 202)

Na předešlé hnutí navazuje stejnými prvky explozionalismus Vladimíra Boudníka. Název byl dříve zamýšlen jako název pro umělecký proud, ale sám zakladatel byl jediným zástupcem a svými myšlenkami přesahoval až k jakémusi

filozofickému náhledu. Boudník se snažil čtenáře zahrnout spoluúčastí na tvorbě, vytvářel svá díla v prostředí měst a ulic.

Filozofové Zdeněk Vašíček, Milan Středa a Zdeněk Jičín se snažili o záznam tehdejší doby, stáli mimo učení marx-leninismu. Také Ladislav Klíma se snažil vyjádřit postoj proti této ideologii. Termín kukuckismus pochází z Vašíčkova díla *Doktor Kukuck*. Doktor je smyšlená postava, která sama sebe považuje za introvertního souveraina. Autor se k tvorbě nechal inspirovat Nietzscheho knihou *Tak pravil Zarathustra*. Sám Vašíček pojem kukuckismus nikdy nepoužíval, nesnažil se o založení svébytného hnutí. Vašíček se angažoval převážně v letech 1968, během následné normalizace byl bohužel perzekuován a odešel do ciziny, kde se zabýval esejistikou.

„Výchozí teze fekálismu zněla, že „všechno stojí za hovno“. Fekálismus reformuloval Marxův pohled na vývoj společenských formací, když vývojová stádia rozdělil od období, kdy jeden sral na všechny, přes období, kdy všichni srali na jednoho, až po současnou epochu, kdy všichni serou na všechno. Eschatologický výhled byl značně ponurý, protože hrozila přijít doba, kdy nebude na co srát, ba kdy nebude co srát, a konečně, kdy nebude čím srát.“ (BORECKÝ, 2005, s. 205–206) Učení otiskli fekálisté anonymně v samizdatové literatuře, která byla čtena převážně v padesátých letech.

Tlapismus byl považován za náboženské hnutí uctívající boha Lomikela, kult Fieldova boha, který vycházel z výjevu boha smíchu Velkého Tlapouna. Tlapoun je vyjevením boha s velkým počtem tlap, který je schopen šlápnout kamkoliv. Přes neskutečně velké množství tlap je bůh Tlapoun nezobrazitelný. „Tlapismus odlišil od běžného smíchu tlapání jako vyšší stupeň překonávající banální smích.“ (BORECKÝ, 2005, s. 206) Ve srovnání s jinými náboženskými analogiemi tlapisté dosahovali nekonečného doteku s absolutnem.

Mezi další významná hnutí tvořící vlastní pojetí absurdní komiky patří společenství šmidrů, somráků a křížovníků. Tato hnutí pramenila převážně ze společných zájmů a iniciativ uměleckých spolků. Dalšími známými teoretiky byli umělci ovlivnění patafyzickou a surrealistickou tradicí.

4. OBDOBÍ NORMALIZACE (1968–1989)

„V období po sovětské vojenské okupaci dochází k obnovení represivního bolševického režimu stalinského typu, k publikačním zásahům i k pronásledování jednotlivců.“ (BORECKÝ, 2005, s. 213) Avšak tato obnova se odrazila v absurdní

komice, která pokračovala v ironizaci tehdejší doby. Na tuto tradici také navázaly doposud působící skupiny a hnutí. Objevily se ale i zcela nové směry s novými ideologiemi.

Řada autorů byla nucena odejít do emigrace, mnozí pracovali v ilegalitě. Stále byl velmi silný vliv černého humoru a absurdní komiky, autoři opět navazovali na patafyziku. Za hlavní představitele a členy Surrealistické skupiny lze považovat Ladislava Nováka, manžele Švankmajerovy, Karla Šebka, Stanislava Dvorského, Martina Stejskala a další. Teze týkající se komiky a humoru byly zaznamenány ve sborníku *Proměny humoru*. Inscenovaly se tzv. interpretační hry, ve kterých se autoři zabývali otázkou absurdní komiky, respektive humorem. Vratislav Effenberger, hlavní představitel Surrealistické skupiny, se zabíral skutečným vlivem humoru na člověka. Stavil zde do opozice člověka a skutečnost, výsledkem byl humor jako aktivní a funkční spoiler. „Absolutní komika zůstává na úrovni instinktů a emocí, na biologické, resp. fyziologické úrovni, kde převažují smyslové hodnoty nad obraznými a významovými. Je charakterizována abstraktností a amorfností. Absurdní humor je založen na porušování racionálních významů a logických vztahů formou ironie, paradoxu a sarkasmu. Je situován, na rozdíl od absolutní komiky, do sféry konkrétna. Černý humor je absurdní humor s vyhrocenou tragikomickou podstatou. Má těžiště v imaginativním cynismu, od něhož přerostl sarkasmus absurdního humoru jako krev nového imaginativního objektu. Nepopírá racionalitu významových vztahů, ale pohlcuje ji.“ (BORECKÝ, 2005, s. 214)

Časem rozkvětu patafyziky v Čechách a na Slovensku byla osmdesátá léta. Mezi zástupce odpovídající za hnutí byli Ivo Medek Kopaninský a Eduard Vacek. Za hlavní práci kolem hnutí byl považován sborník *Pako*; zkratka: patafyzické kolefium.

Další skupina zabývající se komikou a humorem byla brněnská skupina Váteň a dále pak Křížovnická škola. V roce 1972 vznikla Římsologická společnost, která vycházela z Váchalova *Krvavého románu*. Jeho obsah byl blízký patafyzice, avšak sám autor se k hnutí nikdy nehlásil. Římsologové se stavěli proti patafyzice, jejich reakce vůči patafyzice byla snobská až povrchní. Hlavními teoretiky římsologie byli Julius Hůlka, Jakub Kaš a Vítězslav Čížek. V osmdesátých letech do Čech pronikla francouzská vlna banalýzy, která s patafyzikou měla řadu společných znaků. „Mezi hlavní představitele banalýzy patří Pierre Bazantay a Yves Helias, kteří vydávají v Rennes ústřední orgán *Cahiers de banalyse*.“ (BORECKÝ, 2005, s. 221) Příznivcem banalýzy v českém prostředí byl Martin Hybler. V tezích banalytici nabízeli interpretaci

banalytického vztahu ke světu. Banalýza není považována za hnutí, nemá vlastní ideologii jako například surrealismus.

5. OBDOBÍ PO PÁDU KOMUNISMU (PO ROCE 1989)

S pádem komunismu přichází návrat svobody slova, zrušení cenzury a celková obnova společnosti. Během komunismu byla potlačena absurdní komika, samotný obsah komiky byl silně omezen a zredukován. „Čtyřicet let potlačovaná absurdní komika emanovala především v publikaci časopisů a ve vydavatelské činnosti, které se snažily vyplnit mezery způsobené represivním tlakem totalitní cenzury.“ (BORECKÝ, 2005, s. 223) Časopisů, které se věnovaly absurdní komice, mystifikaci a černému humoru, bylo pomálu. Hlavními aktéry byl surrealistický Analog a undergroundový časopis Revolver revue. Patafyzici vydávali v časopise Clinamen a římsologové naopak vydávali časopis Hlas krve. V následujících letech se v oblasti absurdní komiky prolínaly doposud známá hnutí. Dozníval vliv a ideologie surrealistů, značný vliv měli i nadále patafyzikové a římsologové. Hlavní myšlenky skupin zůstaly. Obměňuje se pouze „repertoár“ umělců, tvůrců a teoretiků.

Vývoj absurdní komiky v Čechách došel do období, které se dá považovat za dovršené. Novými znaky, které přispěly ke svěžím obměnám, byla naivita a primitivismus. Těchto znaků bylo využito k obnově a pochopení nově tvořeného absurdního dramatu. Možnosti absurdního humoru nebyly doposud vyčerpány ani nikterak ohraničeny.

2.2 *Vladimír Borecký – Teorie komiky*

Dle Boreckého panuje v terminologii komiky značný chaos. Termíny jako komika, vtip, ironie, humor, parodie, žert, satira, směšnost, mystifikace či smích jsou často zaměňovány a komoleny. Sám Borecký k vysvětlení využívá odborných publikací, obecných slovníků, popřípadě slovníků estetických, nevyhýbá se ani slovníkům psychologickým. Nutno podotknout, že není vyloučena zaměnitelnost výkladů.

V základní orientaci komiky autor rozlišuje pojmy vztahující se k podstatným a vedlejším rysům, ať už se jedná o formální, nebo obsahovou stránku. Hlavní autorova myšlenka je upřena na komično jako celek. Komično považuje za výraz postoje ke světu. Podle autora je problematické zařazení smíchu. Smích je řadou teoretiků považován za pojem ústřední, od něhož je pojem komika odvozen. Borecký se zaměřuje na čtyři hlavní body: ironie, humor, absurdita a naivita

Ironie, z latinského *ironia*, odvozeného z řeckého *eironeia*, znamenala přetvářku. Později ve figurativním smyslu byla užívána pro specifitější způsob zkoumání a dotazování, umění říci něco, co ve skutečnosti nebylo vysloveno. Podstatou je říci opak toho, co je myšleno. Výsměch, pohrdání a žert jsou zakryty vážností, za okázalou chválou je zničující kritika. Zdomácnění pojmu spadá do totožného období jako zdomácnění pojmu komiky. Ironie má blízky vztah ke komice, není však nutností, vztah má ke vtipu i slovní hříčce. Využívá nejen komiky, absurdity či grotesknosti, ale také nevinnosti a naivity.

Naivita, z latinského slova *navitus*, a absurdita, z latinského *absurdus*, mají základy již ve XII. století. Naivita a absurdita se navzájem doplňují, vykazují zvláštní spříznění. Naivita znamená prostotu, nevinnost a jednoduchost, je jedním z prvků ironie a humoru. Theodor Lipps pojednává o komické dimenzi, která je doménou dětí, prostěáčků a primitivů. Freud jako příklady naivity uvádí dětské bezděčné výroky v kontextu se srozumitelností dospělých. Naivní komiku také doplňuje nesmysl neboli nonsens, tzn. nesmysl hraničící s absurditou. Dětská naivita je spojena s hravostí a ludismy – produkty nebo výtvořky hravosti s přízvukem komiky. Dětské spontánní a samoúčelné ludismy jsou kontrastem dospělých ludismů, orientovaných na umělecké, vědecké či filozofické směry, jsou nespontánní a specifické. Absurdita obsahuje rysy nevědomosti a nevinnosti. Osvobozuje se od ironického či humorného zaměření prostřednictvím naivity a nesmyslu. Nesmysl je záměrem; metaforou světa, avšak komická absurdita je obohacena o hravost a lehkovážnost.

Slovo anglického původu je nejmladší komickou konfigurací. Jeho podstatu je možné zaznamenat i v italském jazyce (ital. umore) v době renesance a baroka. Anglický překlad je překladem z latiny (lat. humor) a jeho ekvivalenty jsou pojmy vlhkost, mok, vláha a tekutina. Označoval humorální šťávy lidského těla, respektive temperamenty. V době alžbětinské (XVI. stol.) došlo k sémantickému posunu výrazu. Humor označoval rozmar, vrtoch či náladu, avšak uchoval si význam povahy nebo náтуры. V XVIII. století francouzská akademie rozlišila pojem l'humour ve smyslu komiky a l'humeur ve smyslu lidského temperamentu. Základním motivem zůstává výsměch sobě samému, zaměřením na sebe však ztrácí ironii. V první řadě jde o reflektování vlastní směšnosti. Rozlišení pojmů humoru a komiky došlo až na konci XIX. století.

2.2.1 Uspořádání komiky

Hlavním pojmem zůstává komika. Přestože je překládána jako směšnost, není takto zcela vždy míněna. Toto slovo převzaly evropské jazyky pomocí latiny z řeckého slova komikos. Významově spadá ke komedii (lat. comoedia, řec. komodia), která vývojem času přešla ve výraz směšný. Ve francouzštině je ale slovo komedie historicky starší než obdobné slovo komický.

„Komika je pojem starší než humor, nikoliv však než ironie, absurdita či naivita.“ (BORECKÝ, 2000, s. 27) Počátky komedie spadají již do starého Řecka, kde jsou tyto prvky vázány k tragédii a komedii, mezi kterými panuje polarita směšnosti a vážnosti. Nutno dále poznamenat, že Řecko bylo kolébkou nejen komedie, ale také komického eposu a menippské satiry.

V amerických studiích je komika pokládána za jakési původní označení spadající do starověku a středověku, z nichž vyšel v době renesance „moderní“ humor. „Jsou to především ontogenetické důvody, které nás vedly k rozhodnutí ponechat v taxonomii vůdčí rodové postavení termínu komika a podřadit mu humor společně s naivitou, absurditou a ironií jako jeho mody.“ (BORECKÝ, 2000, s. 27)

2.2.2 Smích a úsměv

Úsměv a smích jsou považovány za doprovod komiky, ale nejsou vždy nutné. Spadají pod znaky nejvyššího stupně lidského charakteru, které nás odlišují od zvířat. V psychické rovině je výrazem šťastného a veselého emocionálního naladění.

Pláč, běžný pro lidské bytosti, nemají zvířata možnost vyjádřit. Nicméně existují podobné způsoby, jimiž zvířata smutek vyjadřují. V případě smíchu, fyziologického

projevu emocionálně zabarveného veselí a komické nálady, nemají zvířata analogický způsob jednání. Také proto je dítě schopno smíchu až v šestém týdnu života, i když bezprostředně po narození pláče. Smíchu můžeme dosáhnout nejen mechanicky (lechtání, šimrání), chemicky (intoxikace), ale také – a především – komikou.

2.2.3 Seskupení komiky

Prolínáním a překrýváním naivity, ironie, humoru a absurdity můžeme stanovit rozlišující kritérium psychologického vztahu komiky a subjektu.

Naivita představuje komickou nevědomost. Subjekt vytvářející komiku bezděčně a nevědomě se stává centrem smíchu pro druhé, jimž je komika zřejmá. Sám autor naivitu popisuje: „Jsem k smíchu, aniž bych si toho byl vědom.“ (BORECKÝ, 2000, s. 40) Vědomá *ironie* se zaměřuje ve vyhrocené formě proti předmětu, jehož cílem je úšklebek, výsměch, posměch či pošklebek. Z ironie vylučujeme sebeironii, která má již ráz humoru. „Je mi k smíchu druhý, jsem schopen se vysmívat druhým, nikoli však sobě. Hlavním bodem je sebeidentifikace, nikoli však identifikace s druhými.“ (BORECKÝ, 2000, s. 40) *Humor* představuje ironický výsměch, napřed je vztažen na vlastní osobu (sebereflexe) a až sekundárně se vysmívá sebevýsměchem. Základním tématem humoru je tedy výsměch sobě samému, zaměřením na sebe ztrácí ironii. Člověk je schopen reflektovat vlastní směšnost – prostá sebeidentifikace. *Absurdita* je překročením sebevýsměchu, není však nevědomá, opírá se o nadhled absurdity světa. V absurditě převažuje autenticita.

Tyto čtyři pojmy se v konkrétní komice kombinují. Komické konfigurace jsou projevem a výrazem redukováného smíchu. Smích ve své původní podobě představuje referenční rámec, který často vybočuje z komiky, ale částečně se k ní vrací a čerpá z ní. Propojení absurdity a naivity je spojeno s grotesknem, které je převážně spíše „smíchové“ než komické a tvoří vztah se „smíchovým“ základem kultury.

2.2.4 Strukturující rysy komiky

Další část publikace se zaměřuje na makroteorii komiky. Vladimír Borecký rozlišuje komiku na tři základní makroteorie. Makroteorie vysvětluje příčiny vzniku komična. Teorie byly převzaty rovněž teoretickou Ivanou Gajgušovou a znějí následovně:

Teorie superiority neboli převaha a nadřazenost vychází ze základu komiky, je získána převahou nad druhými, kteří jsou zesměšněni či zneváženi. Výsledkem této reakce je následný projev agrese, pohrdání či dokonce zesměšnění. Henri Bergson uvádí

příklad: Muž jdoucí po ulici upadne, je příčinou smíchu. Muž, který by si místo náhlého zakopnutí znenadání sedl na zem, by k smíchu nebyl. Komická je zde tedy nedobrovolnost, nešikovnost. Teorie superiority je často zdrojem kritiky, poněvadž tato komika není bezprostředně automatická komika.

Teorie inkongruence je považována za teorii kontrastu a konfliktu, spojení něčeho neharmonického a nepatřičného. Henri Bergson zastává názor, že teorie inkongruence může být též vyvolána střetem dvou logik. Posměchem je tedy absurdita uskutečněná v konkrétní dané situaci. Absurdita je přirozeně vysvětlena. Hlavním teoretikem této skutečnosti byl Artur Schopenhauer.

Teorie relaxace je znakem svobody a nadbytečné energie. Jedním z předních badatelů v této oblasti byl například Sigmund Freud.

„Makroteorie *inkongruence* (ambivalence, kontrastu, konfliktu) vidí zdroj komiky v nesourodosti věcí, představ či myšlenek a slov, které vedou ke komickému výsledku, na nějž reagujeme smíchem. Makroteorie *superiority* (převahy, nadřazenosti) a makroteorie relaxace (svobody, uvolnění) však pracují spíše s důsledky komiky, než s její příčinou. Komické může vyvolat náš pocit nadřazenosti nad zesměšněním, nebo může vyvolat pocit svobody a uvolnění, ale vlastní superiorita nebo relaxace se nezdá být příčinou komiky.“ (BORECKÝ, 2000, s. 139)

Řada badatelů vytvořila teorie, které nelze jednoduše zařadit pod makroteorie. Teorie k popisu komiky využívá i prvky ostatních tezí. Pro porozumění komice je účinnější zaměřit se na příčinu, která otvírá komické ladění. Avšak nehovoříme o příčinách, nýbrž o strukturujících rysech komiky, které se na tvorbě komiky podílejí. Nejpodstatnější z nich je smysl komiky, reduplikace, sociálně-kulturní kontext, svoboda, náhoda, ludismus, descendance a obecně celý svět komiky.

Dle autora problém smyslu komiky naráží na paradox. *Smysl komiky* zpravidla spočívá v nesmyslu. Jsou vedeny spory, zda je možné, aby v nesmyslu panoval smysl. *Reduplikace* neboli zdvojování v imaginaci si zakládá na bipolárních inkongruentních opozicích. Zdvojování nese latentní konflikt zakládající na nesourodosti binárních prvků. „Působí násilně, nepřirozeně, přepjatě a vyvolává komický efekt, ať již v modu naivity, ironie, humoru nebo absurdity.“ (BORECKÝ, 2000, s. 143) *Kulturní kontext* je důležitou součástí komiky. Obsah komiky se vždy vztahuje k reálným sociálním a kulturním skutečnostem (společenské postavení, třídní řazení, rasové, národnosti a etické rozdíly, aj.) tvořící referenční rámec komiky. *Svoboda* je součástí strukturujících

rysů komiky, hra je nezávislá sféra. Potencionální erupce smíchu jsou cestou k vysvobození z každodennosti. Uvolnění a relaxace jsou výsledkem svobodného smíchu. Teoretici zdůrazňují moment *náhody* a *překvapení* jako jednu z hlavních příčin komiky. Komika samotná působí plasticky, je náhodná a neočekávaná. Opakovat nelze, komika by pozbyla plastičnosti. Náhodnost a překvapivost jsou důležitou zásadou. Nelze se smát stejnou intenzitou, nelze očekávat stejný smích u opakované situace. *Degradace* a *znevážení* společenských norem a hodnot je součástí analogie komiky, v tom tkví vyladění či prožitek ze hry. „Zvlášť v lidové komice či v karnevalových formách komiky je pokleslost jedním z významných rysů komiky.“ (BORECKÝ, 2000, s. 145) *Komických světů* je neskutečně mnoho, ale lze mezi nimi rozlišit rysy důvěrné nebo blízké. Svět komiky je považován za určitý ventil, který můžeme považovat za uvolnění panující ve světě vážnosti a všednosti.

Vyčleněním strukturujících rysů komiky jsme se pokusili o vystavení pestřejšího obrazu komiky jako celku. „K problematice původu komiky je třeba dodat poznámku o určité afinitě komiky nejen ve hře, ale také k imaginaci.“ (BORECKÝ, 2000, s. 145)

2.3 Zdeněk Hořínek – O divadelní komedii

2.3.1 Humor a komično

Na počátku komedie stojí Aristotelův výměr, podle něhož „komedie /.../ jest napodobením lidí sice horších, ale ne z hlediska každé špatnosti, nýbrž jenom z hlediska směšnosti, a směšné jest částí ošklivého. Neboť směšné jest druh zvrácenosti a znešvaření, prosté bolesti a nezáhubné /.../“ (ARISTOTELES, Poetika, s. 31) Na první pohled Aristoteles redukuje komično, zužuje ho na výsměch zvrácených jevů. Výsledkem je komično ochuzené o pozitivnost. Moderní komedie groteskní, absurdní a tragikomická koriguje s Aristotelovým vymezením a spadá tedy do druhu „zvrácenosti a znešvaření“. „Problém objektivity a subjektivity komična nelze řešit jinak než pochopením dialektického napětí mezi objektivitou potencionální komičnosti a subjektivitou aktuálního vnímání.“ (HOŘÍNEK, 2003, s. 204)

„Aristotelův výměr implikuje objektivní charakter oné směšnosti, která je látkou komedie (zvrácenost, znešvaření, znamená nutně určitou odchylku od společensky platné normy), i pocit subjektivní převahy u vnímatele komického zpodobnění (aby se mohl smát, musí si tuto odchylku od normy uvědomit a z hlediska normy ji odsoudit). Dilema objektivity nebo subjektivity komična se stane jedním z trvalých a klíčových problémů jeho teorie.“ (HOŘÍNEK, 2003, s. 201) Filozofové a estetikové hledají základ komična většinou v rozporech, podstata komična je však hledána především v objektivním charakteru.

Psychologové se zabývají převážně subjektivní stránkou. Hlavním představitelem zastupující tuto teorii je Marcel Pagnol. „Rozpor mezi ošklivým a krásným, nicotným a vznešeným, obrazem a idejí atd. sám o sobě může být stejně dobře vážný, ne-li tragický, jako komický. Samotná objektivní pozornost komično vyložit nedokáže.“ (HOŘÍNEK, 2003, s. 202)

Thomas Hobbes praví: „Náhlý záchvat samolibosti je vášeň, která způsobuje ty pohyby lícních svalů, kterým říkáme smích. Je vzbuzena buď nějakým nenadálým vlastním úspěchem, který nás potěší, nebo tušením nějaké vazby u bližšího, jejíž pozorování nám zalichotí. Napadá hlavně ty, kdo si uvědomují své skrovné přednosti a proto se udržují v dobré míře vyhledáváním nedokonalosti u jiných. A proto smích nad vadami bližních je jen známka vlastní malomyslnosti.“ (HOBBS, 1941, s. 99–100) Subjektivistický smích má negativní aspekt a egoistickou motivaci. Z této premisy také vychází Charles Baudelaire, který tvrdí, že smích pramení z nadřazenosti, pýchy a

poblouznění. „Neznám věru blázny postižené pokorou. Všimněte si, že smích je jedním z nejčastějších a nejobvyklejších projevů šílenství.“ (BAUDELAIRE, 1968, s. 231–232)

Na základě všech apologií a adorací smíchu, humoru a komična je důležité si uvědomit, že lidé jsou schopni se smát z různých příčin. Smějí se objevitelům, lidem myšlenkově odvážným, sobeckým či nezištně ušlechtilým. Na příčinu smíchu navazuje druh smíchu. Smích může být nejen dobromyslný, zlomyslný, chorý i zdravý, ale také altruistický či egoistický. Komično po stránce estetické má společenský charakter. Společnost jako existující jev působí rozporuplně, potencionálně a komicky. Dispozice směšnosti jsou relativní a rozmanité. Každý člověk má specifický smysl pro humor. Dílo, vytvořeno za účelem pobavit, musí dbát na široký okruh diváků. Musí uvažovat o vnímání jako o intersubjektivitě. Adekvátního ohlasu lze dosáhnout adekvátním předvedením určitých jevů pro určité publikum. „Dispozice pro komický zážitek může být u vnímatele blokována, je-li zasažen v něčem, co považuje za podstatnou složku své osobnosti nebo svého společenského postavení: je-li citelně napadeno jeho nejvlastnější přesvědčení, jeho povolání a životní cíl, jeho příslušnost stavovská, politická nebo jinak skupinová.“ (HOŘÍNEK, 2003, s. 204–205) Člověk je schopen smát se nejen druhým, ale i sám sobě. Ale pouze jen do té míry, dokud není ohrožena jeho vlastní integrita.

Skutečné jádro komičnosti je skryto v technologii a psychologii, v postoji člověka ke světu. Člověk je považován nejen za tvůrce komických děl, ale zároveň za konzumenta uměleckých výtvorů. Když pomineme výklad teorií, kde je humor považován pouze za součást komična, jde o takové stanovisko, které v nás vyvolává smích. Středem hodnocení není pouze subjekt a objekt, ale též hodnotící norma. Norma je v teorii komiky považována za měřítko odchylky, označení pro zvrácenost, poruchu, znešvaření, deformaci či nedostatečnost.

„Komedie hájí přirozená práva života a stíhá posměchem všechny projevy, které život poškozují, mrzačí, ochromují a ohrožují. /.../: manifestuje smysl skrze nesmysl, řád skrze neřád, plnost skrze částečnost.“ (HOŘÍNEK, 2003, s. 215) Přijetím dovršujeme poznání humoristického postoje, přijímáme lidský úděl ve světě. Přijímáme jej a je nám k smíchu. Toto přijetí je znázorněním naší osobní zainteresovanosti a nadčasovosti. Osvobozující nadhled získáme uvolněním, zbavíme se vnitřního tlaku. Jsme humoristicky nazírající subjekt. „Humor jako postoj k světu je v tomto smyslu jednak kritické poznání /.../, jednak bytostná záruka lidské integrity.“ (HOŘÍNEK, 2003, s. 216)

2.4 Umberto Eco – Meze interpretace

2.4.1 Jak interpretovat drama

Autor se zde zabývá převážně Aristotelovou *Poetikou* a konkrétně tragédií a komedií. Pro znázornění uvedl Borgesovu povídku *Averroesovo hledání*. Averroes, vlastním jménem Abúl-l-Valíd Muhammad ibn Ahmad ibn Muhammad ib Rušd, byl odborníkem na Aristotela a zajímal se především o Aristotelovu *Poetiku*. V ní se také Averroes setkává s pojmy tragédie a komedie, které mu nejsou známy. Pro jeho muslimský původ mu bylo divadlo neznámým jevem. Drama je jím popsáno jako něco „předváděného“ či „představovaného“. Místo vyprávění je příběh přímo ukazován. Tím Averroes tragédii a komedii shrne do chvalozpěvného diskursu.

„Známe totiž Sofokla, Gilberta a Sullivana, /.../. Tudíž se automaticky domníváme, že základní mystérium (divadelního) představení spočívá v náhlé epinafii podnapilosti.“ (ECO, 2004, s. 113)

Takto uvedená podnapilost ztrácí skutečnou přirozenost. Stává se sémiotickým nástrojem; znakem zastupujícím ohled či schopnost – přítomnost podnapilosti odkazuje na nepřítomné. Výsledkem tohoto znázornění není obecně opilec, neexistuje rozdíl mezi podnapilou osobou a slovem opilec. Fyzická přítomnost osoby na jevišti je znázorněním několika možností její interpretace. Další možností je interpretovat fyzickou osobu s náhledem na konvence a sofistikovanost divadelního představení, do kterého lze zakomponovat sémiotická média – slova.

Tento znak, opilec, byl vybrán ze středu dalších fyzických těl a byl ukázán, ostendován. „Ostenze je jedním z rozmanitých způsobů označování, spočívajícím v od-uvědomění daného objektu tak, aby mohl zastupovat celou třídu. Ostenze je zároveň tím nejzákladnějším příkladem představení.“ (ECO, 2004, s. 114) Představování označuje gesto, tímto gestem dělám cosi, co je v divadle považované za vrcholnou podobu. Nastíním utopii, projekt, návrh či příkaz; zdůrazňuji povinnost, zrcadlím budoucnost. Představení, které je vizuální a behaviorální, je doprovázeno verbálním metajazykovým sdělením založeného na věcnosti.

Představitel, v našem případě opět opilec, je nucen dodržet seznam základních charakteristik, které ho znázorňují a zvýrazňují. Tímto seznamem je myšlen obecně vzhled, postoj a chování daného objektu. Musí být dodržen základní výčet, který je dán společenským kódem a ikonografickou konvencí. Při volbě je dodržena sémiotika objektu. Tuto volbu můžeme přirovnat k volbě správného slova. „Slovo je znak, ale

nikterak neskrývá svou znakovou kvalitu. Konvenčně přijímáme fakt, že prostřednictvím slov někdo mluví o realitě, ale nesměšujeme slova s věcmi (vyjma případů mentální choroby). V divadle dochází ke „čtvercové semióze“. U slov zastupuje fonický objekt jiné objekty utvářené z jiné látky. Při inscenování je objekt, zprvu rozpoznáný jako reálný objekt, nahlížen jako znak, jenž má odkazovat k jinému objektu (anebo třídě objektů), jehož konstituční materiál je stejný jako konstituční materiál znázorňujícího objektu.“ (ECO, 2004, s. 115) Pokud je člověk znakem, jehož rysy jsou v rozporu s konvencí, nabývají převážně spíše nepřímé reprezentativní důležitosti. Základním bodem je jeho přijetí publikem, publikum přijímá konvence inscenace, které ohraničují prostor, jsou signifikantní.

Důležité je správně odlišit přirozené a nezamýšlené znaky. Na jedné straně je vystavěna falešná nebo přirozená událost za konkrétním účelem. Na straně druhé mohou nekontrolovatelně vytvořit něco, co bylo pokládáno za cílené, ale též smím záměrně produkovat to, co je pokládáno za nezáměrné. Například výběr anglických slov rodilým Francouzem. Zvolení jazyka je považováno za akt záměrný, avšak způsob vyslovování je aktem nezáměrným.

„Elementární mechanismy lidské interakce a mechanismy dramatické fikce jsou totožné.“ (ECO, 2004, s. 117) Příkladem může být herec, který záměrně mluví anglicky s francouzským přízvukem. Mnozí badatelé jsou přesvědčeni, že divadelní hra může být totožná s každodenním životem. Z toho důvodu se okruh estetiků a kritiků vždy domníval, že divadelní představení jsou skutečné výjevy ze života. Divadlo dokáže imitovat život; ba dokonce je společenský život utvořen jako jedno velké představení. Z toho důvody panuje mezi divadlem a skutečným životem vzájemná spojitost.

Každé dramatické představení obsahuje zpravidla dva řečové akty. První je proveden hercem, jedná se o performativní výpověď – JÁ hraji. Herec mluví pravdu. Oznamuje, že nyní bude následovat čistá lež. Druhým aktem je myšlená pseudovýpověď. Subjekt výpovědi závisí na postavě, nikoli na herci. Herec vstupuje do možného světa představení, světa lží. Postava ztvárňující roli na divadelních prknech zastupuje mnoho kategorií. Ale také zároveň představuje ironii autonomie. Mezi narativním textem a divadelním představením je rozdíl. U vyprávění se očekává od autora pravda. Co se týká literárního textu, přibližuje se vyprávění spíše divadlu.

Dalším odvětvím, které je nedílnou součástí divadelního umění, je filozofie. Postava/herce není pouhým znázorněním, není řečnickou figurou, je ideologickou abstrakcí, je vyobrazením ctnosti a hříchu, umírněnosti a neumírněnosti. Vše je

založeno na společenském kontextu. Publikum musí spojit jevištní scénu s prožívanou skutečností. „Sémiotika uvádění na scénu je konstitutivně rovněž sémiotikou produkce ideologií.“ (ECO, 2004, s. 121)

Hlavním tvůrcem divadla je skutečnost. Skutečnost, která je znázorněna, je všem známa. Problém inscenace se prolíná s mnoha dalšími sémiotickými pojmy, jako jsou například proxemika nebo kinetika. Je nutné si uvědomit, že tyto zmíněné body lze aplikovat na sémiotiku nejen divadla, ale také filmu, malířství, sochařství a architektury. Divadlo obohacené o mnohé rysy, které jej odlišují od ostatních forem umění, je přiblížením k podobě každodenní konverzace. U divadla se vyžaduje vždy zpětná vazba, reakce posluchače.

Sémiotika divadla obsahuje jedinečné a charakteristické rysy představitele. Hlavním představitelem je člověk se svými konvenčně rozpoznatelnými vlastnostmi. Jednou ze součástí divadelní inscenace je prostředí. Divadelní představení začíná dříve, než je zdvihnuta opona.

2.5 Sigmund Freud – Vtip a jeho vztah k nevědomí

Freudova publikace pojednávající o vtipu je naprosto odlišná od jiných hlavních autorových děl. Překlad z německého originálu byl velmi svízelný z důvodu složitosti a propracovanosti Freudova myšlení. Kniha je shrnutím Freudových tezí a studií zabývajících se vtipem a jeho vztahem k nevědomí. Kniha je dělena do tří částí; na část analytickou, syntetickou a teoretickou. Jednotlivé části obsahují podkategorie blíže určující dané téma.

2.5.1 Vtip a druhy komična

Vtip bývá považován za poddruh komiky, avšak obsahuje natolik zajímavostí, které nelze přímo shrnout pod pojem vtip. Vtip úzce spolupracuje s komičnem a naopak. Jsou to sice zdaleka odlišné pojmy, ale bez vzájemného prolínání by nebylo ani jednoho z nich.

Komično má jiné sociální chování než vtip. Komično může obsahovat pouze dvě osoby: první, která komiku nalézá, a druhou, u které je komično nalezeno. Třetí osoba je osobou přijímací, je ovlivněna komičnem, nikterak nezasahuje. Pro vtip je tato třetí osoba nepostradatelná, jejím úkolem je dokončit proces, který je zakončen slastí. Při tvoření vtipu je komika nalezena nejprve u osob, dále pak přenosem u objektů a v poslední řadě v daných poměrech. Vtip je zdrojem slasti, kterou je třeba odhalit; nikoliv cizí osoby, nýbrž vlastní myšlenkové procesy v sobě ukrývají slast. Jak již bylo zmíněno, vtip a komično spolu úzce souvisí. Vtip má také vlastnost objevit v komičnu zdroj komiky, který je za daných okolností nepřístupný. Zároveň je nutno podotknout, že ve vztahu komična a vtipu slouží komično vtipu jako fasáda, nahrazuje slast, kterou nelze učinit jinou než známou metodou. Podstata komiky není nic jiného než jen to, co je nám vyobrazeno vtipem. Vtip patří do komična, obsahuje některé nezměněné či modifikující rysy.

Kategorie obsažena ve vtipu a v komičnu se nazývá kategorií *naivní*. „Podobně jako komično bývá naivní obecně „objevováno“, nikoliv „děláno“ jako vtip. /.../ Naivní se musí odehrát bez našeho přičinění /.../“ (FREUD, 2005, s. 175) Naivita vzniká pokaždé, když se nedbá zábran. Pro tvůrce je nutná absence zábrany; je-li toto zajištěno, smějeme se místo toho, abychom se rozčilovali. Je nutno brát v potaz psychický stav tvůrce. Je nutná empatie a vcítění se do jeho role, tyto pocity jsou nutné pro naše vnitřní vybití. Podmínkou pro působení naivity je tedy osoba postrádající zábranu, osoba není naivní, nýbrž drzá. Tato osoba nám tedy není k smíchu, vzbuzuje v nás rozhořčení. „Ke

srovnání s vtipem jsou naivní promluvy přirozeně vhodnější než naivní jednání, neboť promluvy, a nikoliv jednání jsou obvyklými výrazovými formami vtipu.“ (FREUD, 2005, s. 175) „Se vtipem se naivní (promluva) shoduje v doslovném znění a obsahu, provádí zneužití slov, nesmysl či necudný vtip.“ (FREUD, 2005, s. 177) Naivní osoba se domnívá, že využila normálním a nekomplikovaným způsobem svých myšlenkových pochodů a výrazových prostředků, a neví nic o nějakém vedlejším záměru. Postrádá zisk slasti. Rys naivity je schopný rozeznat pouze třetí posluchač, což také souvisí s povahou posluchače. Naivita, se kterou se setkáváme, může mít buď povahu vtipu nebo může obsahovat vlastní povahu obscénnosti či může mít pohoršující charakter, což bude platit pouze tehdy, pokud dotyčný vtip nebude vyjádřen jako promluva. Na vtip je také nutno nahlížet z více úhlů pohledu. Je nutné brát zřetel na pohled tvůrce i na náš sugestivní pohled, mluvíme tedy o vcítění se do duševního procesu. Vcítění spočívá ve vniku vlastní skutečné domněnky nebo také v mechanizaci a psychizaci procesu komična. „Vcítění, snaha porozumět není zřejmě ničím jiným než „komickým půjčováním“, které hraje roli při analýze komična od do Jeana Paula; „srovnání“ duševního procesu jiného člověka s vlastním odpovídá „psychologickému kontrastu“ /.../“ (FREUD, 2005, s. 180)

Komično vzniká jako jev nezáměrný, je obsažen uvnitř lidských sociálních vztahů. Jeho znaky můžeme nalézt v pohybech, podobách a charakterových rysech těchto osob. Odrazem může být také povahová charakteristika či charakteristika duševních vlastností jedince. Středem komična mohou být zvířata, předměty nebo neživé objekty. Jednou z vlastností komiky je její schopnost oddělit se od osob. Musí být rozpoznán základ, který se jeví jako komický. Tímto způsobem jsme schopni získat takzvanou situační komiku. Na základě této podmínky existuje možnost učinit věci komické zavedením do určité příznačné situace. Následně je komik schopen učinit komickým sebe i ostatní. Při „zkomičnění“ jedince využívá prostředků, jako jsou napodobování, převlek, karikatura, odhalení, uvedení do komické situace, parodie, travestie aj. Při použití těchto prostředků je nutno brát ohled na to, aby případně nedošlo k tendenci agresivní komiky. Komik je schopen komikou zbavit objekt autority nebo úcty. Avšak tato vlastnost není smyslem komična vzniklého spontánně.

Při specifitějším zaměření komiky, konkrétně pohybu, si můžeme povšimnout, že tohoto prvku využívá především pantomima – nejprimitivnější jevištní projev. Divák se směje pohybům, které jsou směšné, přílišné a bezúčelné. „Stejně jsou pro nás komické i u dospělých další takto asociované pohyby nebo rovněž jen příliš

vystupňovaná gesta. Ryzími případy tohoto druhu komiky jsou pohyby, které provádí kuželkář, poté co odhodil kouli, pokud sleduje její dráhu, jako kdyby ji mohl ještě dodatečně regulovat. Stejně tak jsou komické všechny grimasy přehánějící normální výraz hnutí mysli, a to i tehdy, jestliže nastávají bezděčně jako u osob trpících tancem svatého Víta (chorea sv. Víta); obdobně se budou jevit vášnivé pohyby moderního dirigenta každému nemuzikálnímu člověku, jenž nedovede chápat jejich nezbytnost.“ (FREUD, 2005, s. 181) Z komiky pohybu vybočují tělesné formy a obličejové rysy. Hákovitý nos, vytřeštěné oči, odstávající uši nebo hrb působí v představě pohyblivěji, než ve skutečnosti jsou.

Při výkladu nezaujaté osoby lze snadno spatřit, že se řečník nespokojí s výkladem. Jeho řeč je obohacena o expresivní pohyby, obsah je doprovázen představovou mimikou. Spojuje slovní znázornění s mimikou. Nevyjadřují se afekty, nýbrž skutečný obsah. Potřeba této mimiky je převážně vzbuzena až obsahem daného výkladu, anebo vzniká až při samovolném myšlení autora – výraz citového hnutí.

Pro tvorbu komiky je nutno vydat značné úsilí nebo také impuls a energii, ať už se jedná o pohybové průpravy či použité jazykové prostředky. Autor je nucen vydat ze sebe značnou dávku duševního procesu. Jak již bylo zmíněno, komik doplňuje vlastní scénu nejen o pohyby, ale také o duševní procesy. Je nucen být stále zaměřen na posluchače, který projev přijímá, ale také musí vědět, kde je jeho cíl. Měl by být schopen určit si sílu a trvání energie k dosažení předem daného cíle. Distančuje se od posluchače, je sám. Sám se snaží dosáhnout cíle bez vlivu okolí. Nesmysl a hloupost působí komicky, ale ne zdaleka vždy ve všech případech; rozdílné charaktery nebo odlišné situace. Nesmíme zapomenout zohlednit, že vždy závisí na podmínkách komických událostí, které jsou řazeny do souvislostí.

„Komično, objeňované v intelektuálních a duševních vlastnostech někoho druhého, je zjevně opět výsledkem porovnání mezi jím a mým JÁ, avšak kupodivu výsledkem porovnání, které ponejvíce podává protikladný výsledek vzhledem k případu komického pohybu nebo jednání.“ (FREUD, 2005, s. 185) Účinek je tedy závislý na rozdílnosti mezi reží a obsazením – „vcítění se“ kontra „JÁ“. Hlavním centrem našeho vědomí pro rozlišení těchto dvou působících efektů se lze opřít o subjektivní vývoj a myšlenkovou činnost.

Shrnutím můžeme říci, že komický nám přijde ten člověk, který ve srovnání s námi vykoná větší fyzický výkon a pro duševní výkon si zachová energii s menším rozsahem. Hlavním výdajem je tedy výdaj fyzický. Tyto výdaje v nás vznikají pomocí

tzv. vcítění, vcítění se do druhého nebo také objevení vztahu v našich vlastních duševních procesech. Tento vztah je tedy posléze možno nazvat situací, situační komikou. Osoba, která hraje určitou roli, není srovnatelná s naším JÁ, čerpá z rozdílnosti těchto výdajů a spolupracuje s vnějšími vlivy, které posléze tvoří danou situaci.

Komika je získána pomocí vnějšího světa. Vnější svět zahrnuje nejen duševní procesy, ale také potřeby společnosti, popřípadě tělesné potřeby jedince. Komické situace shledáváme pouze tehdy, kdy jsme schopni se vcítit. Vzorem „správné“ komiky je tedy soulad znázornění pohybů (mimiky) a vcítění (myšlení).

2.6 Drama v didaktice

2.6.1 Dramatická výchova a výchovná dramatika

Dramatická výchova je estetická výchova přesahující až do oblasti personálního, sociálního a etického rozvoje, vycházející z principu dramatu a divadla. Dramatická výchova se skládá ze dvou navzájem propojených principů. Jedním z nich je slovo dramatičnost, které je odvozeno od slova drama. Dramatičnost předurčuje jednající postavu řešící v dané situaci dané problémy. Postava je nucena k nějaké bezprostřední aktivitě, je nucena řešit situaci. Dramatičnost se prolíná do každodenní existence. Druhým principem je pojem divadelnost. Tím se míní, že lidé jsou nuceni záměrně vytvářet smyšlené postavy – role. Divadelnost je jakékoli ukazované či předváděné jednání. Učební činnost tedy vzniká spojením těchto dvou principů. Situace jsou smyšlené a problémové. Dramatická výchova obsahuje didaktický princip, který díky sociálnímu a osobnostnímu rozvoji odlišuje dramatickou výchovu od dalších systémů. Dramatika a divadelní výchova zahrnuje nejen divadlo hrané dětmi, ale také dramatickou výchovu a divadlo ve výchově. Dramatická výchova pracuje jednak s dramatickými strukturami (situace, logika příběhu aj.), s jednotlivými dramatickými hrami a s pomocnými průpravnými technikami. Divadlo ve spolupráci s dětmi je systém založený na práci s dospělými. Žáci nejenže sledují, ale mají rovněž prostor k vlastní diskusi.

Řada teoretiků chápe dramatickou výchovu zcela odlišně, avšak základ je stejný. Například Eva Machková chápe dramatickou výchovu takto: „Dramatická výchova je učení zkušeností, tj. jednáním, osobním, nezprostředkovaným poznáváním sociálních vztahů a dějů, přesahujících aktuální reálnou praxi zúčastněného jedince. Je založena na prozkoumávání, poznávání a chápání mezilidských vztahů, situací a vnitřního života lidí současnosti i minulosti, reálných i fantazií vytvořených. Toto prozkoumávání a poznávání se děje ve fiktivní situaci prostřednictvím hry v roli, dramatického jednání v situaci. Je to proces, který může, ale nemusí vyústit v produkt (představení). Cíle dramatické výchovy jsou pedagogické, prostředky dramatické.“ (MACHKOVÁ, 1998, s. 32)

Podle Josefa Valenty je dramatická výchova „systém osobnostně sociálního učení, v němž se navozují specifické situace, jejichž prostřednictvím se ožívují procesy socializace, které v tomto případě nejsou „životně náhodnými“ procesy, ale procesy naplánovanými učitelem.“ (VALENTA, 1997, s. 27)

Marie Pavlovská dramatickou výchovu vymezuje jako „pedagogickou disciplínu, která v procesu učení klade důraz na jednání a aktivitu, využívá přímého prožitku a vlastní zkušenosti v jednání, úzce souvisí s dramatickým uměním, neboť využívá jeho prostředků a postupů k splnění svých cílů, tzn. vychovat člověka tvořivého, vnímavého, citlivého, empatického, schopného kontaktu a slovní i mimoslovní komunikace, člověka kulturního, člověka, který se umí orientovat v běžných i méně běžných životních situacích a mezilidských vztazích, který se umí rozhodovat a jednat svobodně a zároveň zodpovědně.“ (PAVLOVSKÁ, In: Svobodová a kol., 2007, s. 91)

Dramatická výchova je součástí esteticko-výchovných předmětů spolu s literární, hudební, tělesnou a výtvarnou výchovou. Při práci využívá postupů a prostředků divadelního umění, např. jednání postav, napětí, atd. Učitel vyžaduje činnost žáků, rovněž pracuje s jejich prožitky a vztahy. Vychází zde z dětské napodobivé hry („jako“), celá součást dění se stává nějakým či něčím jiným – vstupuje se do situací reálného života. S dramatickou výchovou se děti mohou setkat již v mateřské školce, využívá se spolupráce, výukových metod a pedagogických principů.

Cílem dramatické výchovy je rozvíjet osobnost žáka, působit na něj, rozvíjet osobnost po všech stránkách. Cíle dramatické výchovy se odrážejí od vlastností, které je škola schopna žákovi poskytnout. Cíle jsou propojeny a hierarchizovány dle obecných cílů dané školy, ať už se jedná o plán výuky či o formy zpracování. Dramatická výchova má rozvíjet komunikativní dovednosti, obrazotvornost a tvořivost, kritické myšlení, sebekontrolu a sebepoznání a také estetický rozvoj, rozhled v umění a kultuře.

Výukové metody pro rozvoj osobnosti jako takové se dají dělit podle konkrétnějšího a specifičtějšího určení. Pro každou část osobnosti jsou vhodné specifické postupy. Osobnosti se dají rozdělit do dvou odlišných oblastí: do oblasti osobnostního a sociálního rozvoje. K osobnostnímu rozvoji patří především uvolnění a relaxace, rytmické cvičení, orientace v prostoru, fantazie a představivost, logické myšlení a řečové dovednosti. Zde jde především o poznání sebe sama. Pro sociální rozvoj jsou typické dramatické hry a improvizace. Sociální komunikace má za úkol prohlubovat důvěru a formovat kolektiv.

Valenta v rámci dramatické výchovy uvádí několik možných způsobů; například dramatickou výchovu jako modelování a řešení konfliktů, dramatickou výchovu jako metodu divadla, dramatickou výchovu jako dramatickou hru nebo dramatickou výchovu jako hru v roli. Avšak záleží především na osobnosti učitele, které metody si pro

dosažení cíle zvolí. Nejčastěji využívanými metodami bývá výklad, rozhovor, beseda, skupinová práce, aj. V pojetí metody dramatické výchovy volí valná většina metodu divadla. Ústředním pojmem dramatické výchovy je hra v roli a fikce, tj. proces, při kterém se člověk stává někým nebo něčím jiným.

2.6.2 Teorie v praxi

Hlavním cílem je děti vtáhnout do děje, přimět je, aby se začaly o danou tematiku zajímat. Dokázat, aby se děti sžily s rolí, pochopit myšlenkové pochody, důvod jednání a právě prožívané pocity. Jelikož se jedná převážně o školní výuku, dotýkají se témata učebních osnov, tzn. děti dosáhnou vědomostí dle daných osnov. Po dokončení jsou tedy děti obeznámeny s propojením výuky s metodou učení. Do výuky jsou zapojeny i aktivizující metody a zábavné hravé metody. Dopřejeme tak dětem vlastní zkušenosti z poznané látky a touhu poznat něco nového.

Jako nejčastěji využívanou metodu jsem zvolila metodu rozhovoru v rámci asociačního kruhu. Hlavním cílem asociačního kruhu je propojení a vcítění se, dovednost projevit svůj názor a akceptovat názory ostatních. Mezi hlavní postupy při rozhovoru se preferují postupy volného vysvětlování, srovnání a heuristických rozhovorů. Všechny tyto postupy jsou zavedeny v běžném hromadném vyučování. Téma aktivuje učitel, navozuje rozhovor na dané téma. Vhodně kladenými otázkami probouzí v dětech zájem. Při realizaci se děti převážně aktivně zapojují a obohacují debatu o vlastní zážitky a zkušenosti.

3 PRAKTICKÁ ČÁST

3.1 Osobnosti V+W

„Naše umění spočívalo v našem neumění!“

Jiří Voskovec se narodil 19. června 1905 v Sázavě do umělecky založené rodiny. Vyrůstal v intelektuálním a uměleckém prostředí. Jeho otec, Vilém Wachsman, byl důstojníkem hudby v carské armádě, díky čemuž byl Jiří zasvěcen do oblasti historie a divadla. Z matčiny strany měl Jiří Voskovec částečně česko-francouzský původ. Jeho matka Jiřina Pinkasová se narodila ve Vaux-de-Cerany u Paříže, byla dcerou slavného českého malíře Soběslava Pinkase. V mládí Voskovec tíhl převážně k loutkovému divadlu Matěje Kopeckého. Umělecké základy mu však vštípil až malíř Josef Šíma, který se ho také ujal při studiu ve Francii. Navštěvovali spolu muzea a Šíma ho seznamoval s moderním uměním. Byl pro něj autoritou, navzájem vše sdíleli stejným pohledem. Jejich vztah bylo přátelstvím mezi mužem a chlapcem, které se vyvíjelo a rostlo po dobu šedesáti let.

Jan Werich, narozen 5. ledna 1905, byl ze zcela jiného prostředí než kolega Voskovec. Pocházel z rodiny středního stavu. Oproti Voskovcovi měl Werich daleko více zkušeností s lidmi, přišel častěji do kontaktu se životem na ulici. Werich, sám autor povídek a pohádek, velmi významně hodnotil práci mistrů, zvláště pak Čechova. Z domácích autorů mu byli blízcí Hašek, bratři Čapkovi a Aškenazy. Byl velkým fanouškem umění, vlastnil originály s autorským věnováním, například od Jana Zrzavého nebo od přítele, malíře a loutkáře Jiřího Trnky. Werichova tvorba tíhla převážně k psaní povídek, jeho vzorem byl Chesterton. Povídka jménem *Muž*, která nesklidila mnoho úspěchu, však položila základ pro hru v Osvobozeném divadle – Vest Pocket Revue.

Oba chlapci se setkali prvně coby školáci, stýkali se však až na gymnáziu v Křemencově ulici. Oba měli zájem o filmy a knihy s dobrodružnou tematikou a exotikou. Oblíbenou četbou byly knihy od Julese Vernea, Karla Maye, Alexandra Dumase a Charlese Dickense. Z české četby pak obdivovali klasiky jako Aloise Jiráska a Jana Nerudu. Jejich pevné vztahy panovaly na základě souhry názorů a životních pocitů. Doplnovali se. Werich byl tím věčně popleteným a bezprostřednějším, Voskovec naopak zdrženlivějším a ukázněnějším. Jiří byl považován za hlavního organizátora a stylistu, Jan upřednostňoval spíše představivost. Spolu tvořili klaunské masky, duety a nerozlučný celek. Byli nerozluční jak na scéně, tak i v životě.

S koncem války přicestoval zpět do země nejen mír, ale také nový pohled na svět, nové filmy a hudba. Nejpřínosnějším tématem pro dvojici mladíků byla americká komedie, zvláště pak Charlie Chaplin. Prvními filmy byly však imitace Chaplina od Billiho Westa, jehož filmy se hrály v Československu dříve než Chaplinovy. Filmy byly atraktivní díky své dynamice, byly rychlejší a nabitější událostmi než celá řada jiných evropských filmů. Hlavním tématem byla střelba, jízda na koni a rychlá auta. V Praze započala doba velkého kulturního rozkvětu. O tento rozkvět se zasloužil především tehdejší politický odboj složený z národní elity v čele s T. G. Masarykem. Budování státu proniklo nejen do ekonomiky a právního systému, ale také do kultury a vzdělanosti. Inspirátorem českého vlastenectví byly západní mocnosti, po vzoru demokracie a svobody. Otevřely se okolní světy a přišla nová kultura, zvláště pak film a hudba. Pro V+W měla největší přínos nemá americká filmografie.

3.2 *Dějiny Osvobozeného divadla*

Počátek Osvobozeného divadla se datuje 15. května 1923, kdy skupina studentů „Volné sdružení posluchačů dramatické konzervatoře pražské“ zahrála komedii *Kithairon*. Hra byla režírována a napsána Jiřím Frejkou. V říjnu 1925 přijala skupina název Osvobozené divadlo, dle překladu Tairovovy knihy *Das entfesselte Theater*, kterou Frejka obdivoval, avšak název divadla není přesný, poněvadž doslovný překlad *entfesselte* znamená „odpoutané“, nikoli „osvobozené“. Osvobozené divadlo se stalo známé neortodoxním dramatickým pojetím a Frejka známým populárním režisérem. Se skupinou se přidal do Devětsilu, ale vymanil se z jejich idejí a tvořil vlastním způsobem. Po rozpuštění Osvobozeného divadla se k Frejkově skupině připojilo Divadlo Da-Da. Mezi nejvýznamnější hudební skladatele Osvobozeného divadla patřil Jaroslav Ježek. Byl znám nespoutanou klavírní improvizací na jakémkoliv téma a v jakémkoliv formě. Frejkova spolupráce končí v letech 1927 rozpadem Osvobozeného divadla. Frejka zastával názor apolitického divadla, čímž se také rozcházel s názory jeho následovníka Jindřicha Honzla. Jindřich Honzl měl být v budoucnu důležitou osobou při spolupráci divadla s Voskovcem a Werichem. V té době byl Honzl považován za mistra futuristického divadla. Zdrojem Honzlovy tvorby bylo lidové divadlo, považoval ho za vzor novosti, emotivní síly a jevištní vynalézavosti.

3.3 *Vest Pocket Revue*

Premiéra a zároveň derniéra se uskutečnila 19. dubna 1927 pod záštitou absolventského klubu dijonského lycea. Hra obsahovala devatenáct obrazů, obrazy byly

děleny podle francouzského způsobu, příchodem nové postavy začíná nová scéna. Obrazy byly tříděny do tří aktů s dvěma přestávkami. Stavba Vest Pocket Revue měla typický revuální formát. Obrazy byly uzavřené celky, které v případě potřeby mohly být odehrány samostatně, dohromady tvořily jednoduchou syžetovou linii. Rytmem představení byly zápletky a putování hlavních figur. Dělení do obrazů umožnilo autorům flexibilní práci, vkládali nový materiál nebo naopak vylučovali zastaralé prvky.

„Jednoho únorového večera byla zakoupena u pana Nepraše v menší obci východních Čech láhev rumu za 24 Kč. /.../ Na dně prázdné láhve byla nalezena Vest Pocket Revue.“ (SCHONBERG, 1992, s. 47) Tato divadelní hra odstartovala kariéru komické dvojice Jiřího Voskovce a Jana Wericha. Počátky Vestpocketky mají pramálo společného s divadlem. Hra byla výsledkem redakční spolupráce Voskovce a Wericha. Týmová práce při psaní jen potvrdila jejich vzájemné souznění. Při pravidelných schůzkách bavili sebe i ostatní improvizovanými dialogy na různá témata, soukromé rozhovory byly založeny na absurdním dialogu. Jejich nejznámějším absurdním dialogem byl prodej neexistující hrobky, který položil základ improvizaci před oponou. Dialogy byly založeny na nepsaném pravidlu, že když jeden začne, druhý se musí připojit a improvizovat. Dalším posunem vpřed bylo rozhodnutí o zhudebnění absurdního dialogu o hrobce. Odjeli z Prahy s plánem dokončit sny a vize jejich tvorby. Na Brázdě, v letním sídle Voskovcových rodičů, chtěli rovněž pracovat na textu revue. V zimě roku 1927 se oba umělci shodli na zrealizování dosavadních literárních plánů. Zde v letním sídle se podařilo stvořit znaky první české moderní revue: jednotlivé skeče, charakteristiku postav, anglický název Vest Pocket Revue – kapesní revue, revue z kapsičky u vesty, s podtitulem Tu- i cizozemské radovánky. Putování hrdinů po celém světě je snad znakem světoběžnictví a v tehdejší době i poetismu. Je možné též polemizovat, zda základ nevznikl již v povídce Jana Wericha *Muž*. Nesní jasné kolik času strávili společně na Brázdě, ale zbytek revue byla nakonec napsána v Praze po kavárnách.

Součástí Vestpocketky byla rovněž hudba, která hrála důležitou roli. Na jejím výběru se podíleli Voskovec s Werichem a Josef Kyselka s Karlem Šromem, kteří byli důležitými osobnostmi poválečné divadelní hudební scény před příchodem Jaroslava Ježka. Hudební doprovod Vest Pocket Revue byl velmi pestrý a stylově rozmanitý. Převažoval především foxtrot a blues, autoři ozvláštnili hudbu taktéž příměsí operních árií a melodií. Vestpocketka byla založena na dokonalé souhře herců a orchestru, toto propojení bylo základním předpokladem úspěchu představení.

V hlavním příběhu vystupovaly pouze tři postavy, které se střetávaly při svém putování. Sami autoři ztvárňovali osobně několik postav zároveň. Charakteristika postav se posléze stala pravidelnou součástí her i divadelních programů. Klíčové postavy a jejich jména vznikly na základě okolností, které autory ovlivňovaly. Jména hlavních hrdinů byla přejata od skutečně žijících osob, vzhled převzali z němých Chaplinových filmů. Hra představovala parodii, jak si suchozemští Češi představují cestování, plavbu, moře a mořeplavce. Hra měla zesměšnit konstruktivismus v sociálních vztazích, tak jak si to představovali členové skupiny Devětsil. Terčem humoru byli usedlí pánové, maloměšťácci a úředníci, kteří se oslovovali „pane kolego“ a působili nabubřele a hloupě. Tento jazyk také využívali komici ke ztvárnění vlastních rolí, oslovovali se „vážený pane“ či „pane kolego“. Nedílnou součástí garderoby byly paruky, jejich užití podporovalo rozrůzněnost osobností aktérů a zároveň zpevňovala charakteristiku hlavních postav. Právě Vestpocketka odstartovala tendence V+W k výběru pečlivě promyšlených a propracovaných kostýmů. Postavy Ruky a Housky byly veskrze klaunské. Klauniády vyplynuly ze zájmu avantgardy o cirkusové prostředí. U V+W se datoval již pobytem Voskovce ve Francii, kdy měl možnost navštívit představení bratrů Fratellini vystupujících v cirkusu Medrano. Byl z klaunů natolik nadšený, že svým nadšením nakazil i Wericha. Výběr klaunů jako klíčových postav nebyl čistě náhodný. Klauni byli vždy a všude, za války i v době míru. Činnost klaunů byla rozmanitá, používali jazyk nesmyslu, který byl naší komické dvojici velmi blízký.

Úspěch Vest Pocket Revue spočíval v kombinaci několika nepředvídatelných okolností. Při tvorbě autoři nemysleli na nic, na sebe ani na publikum. Záměrem bylo dělat legraci, humor. Seskupili věci, které se jim osobně zdály směšné, vyvarovali se satiry, fórů a švejkovin. Cílem bylo stvořit prudkou a zábavnou komedii. Kombinovali několik jednotlivých komických prvků a žánrů, stejně tak neintelektuální a čisté divadelní prvky s prvky kultivovanými a komediálními, které si však vyžadovaly intelektuální vyspělost publika. Herci využívali afektovaného a klackovitého jazyka mládeže, onikali, aniž by věděli o kom je řeč. Předscéna, kterou zinscenovali V+W na prvním představení VPR, byla nepřipravená. Z důvodu rozpadu kulis byli herci nuceni k „moři tlachání“. Předscény tedy vznikly z pohnutky pomocného režiséra, který křikl, aby zatím něco „kecali“.

Vestpocketka byla nástrojem „bezpředmětné komiky“, neoznačovali ji za satiru. Jiří s Janem si „lebedili“ v živlu absurdních fikcí a dalekosáhlých nedorozumění. Komické hrátky byly nedorozuměním, které si sami autoři zavinili. Vestpocketku

popsali jako koketku s veselou povahou, která nikdy nebere nic vážně, často se raduje a tropí šprýmy jen tak, protože může.

Publikum tvořené Uměleckou besedou a generací devětsiláků ocenilo studentský a svěží humor novopečených dramatiků. Scény byly složené z karikovaných postav parodujících sentimentální operu a využívajících slovní ekvilibristiku studentského prostředí. Byly stavěny proti stereotypní scholastice a byly výsměchem novinářským frázím. Autoři znázorňovali nacionální rétoriku a používali scénickou iluzi ortodoxních -ismů a poetismů. V+W se smáli všemu, co je obklopovalo, smáli se lidem i sobě samým. Na tomto byla založena komika Vestpocketky, na poetistickém ideálu a na obecně srozumitelném divadle. Divadlo bouralo hranice mezi divadlem a filmem. VPR byla jednoduchá, jednoduchost se rovnala úrovni cirkusových klauniád. Scény byly střídány rychle podle vzoru filmového plátna, byla to nenucená a šibalská improvizace masek. Neštěstím nebyly spadlé kulisy ani krátké kuplety v hudebních vložkách.

Studentské představení amatérských herců se stalo senzací. Publikum si žádalo opakování. V+W byli nuceni požádat licencované divadelní spolky o záštitu a poskytnutí prostor. Pod křídla si je vzal Frejka a pokračování revue se odehrálo v divadle Da-Da za přítomnosti velkého počtu divadelních kritiků. Jednání s Frejkou nemělo dlouhé trvání, následná spolupráce tíhla k jinému dramatickému umění. Honzl zastával přednosti revuální formy, proto byla následující spolupráce nevyhnutelná. V+W převzali od Honzla řadu scénografických prvků. Následná spolupráce s Honzlem v roce 1927 svedla dvojici „klaunů dramatiků“ pod křídla Osvobozeného divadla.

Po nečekaném úspěchu se autoři rozhodli pro následné pokračování, náčrt hlavních postav zůstal po dobu následujících her podobný. Do dalších inscenací se prolíná karmínově nalíčená ústa a pomalovaný obličej. Werich v jednom rozhovoru řekl, že chodí s českými obličejí, americkými oděvy a mezinárodní tmou pod kloboukem. Bohužel se dopustili chyby. To, co bylo dříve spontánní a komické, chtěli promyslet a dopsat. Druhá Vestpocketka měla být bohatší a pestřejší, prošpikována tancem a hudbou, ale vymaněna z dosavadní syžetové komedie. Propracované forbíny však nesplnily toužebný ohlas.

3.4 Dílo V+W

Výsledky Werichovy „práce“ jsou přirozené, není patrný dojem záměrnosti, působí až prostodušným dojmem. Divadelní zpracování je zlehka odříkaná myšlenka. Do divadla vnášel řadu vlastních zkušeností, do života naopak vložil poetiku divadla.

Toto prolínání se odrazilo ve společné práci, kterou tento autor tvořil se svým spolupracovníkem, kolegou a přítelem Jiřím Voskovcem. Spolupráce těchto divadelních komiků započala ve společné zálibě, kterou našli ve filmu. Mezi hlavní oblíbence a iniciátory patřili ironický Buster Keaton, Douglas Fairbanks, Harold Lloyd, Ben Turpin a další komici němé americké grotesky. Hlavním zdrojem inspirace byl ale král komiků Charles Spencer Chaplin, který jim byl s jeho „smíchem skrze slzy“ nejbližší.

Voskovec s Werichem spolu navštěvovali divadlo devětsilců Na Slupi, kde Werich často upoutal svým specifickým burácivým smíchem. Do Devětsilu Voskovec přispíval obrazovými básněmi, recenzemi a kolážemi. Voskovec, který se zajímal o avantgardní umění, přispíval též do Studentského časopisu, jeho články se týkaly moderního umění, kubismu a futurismu. Byl prvním literátem, který přinesl informace o italských futuristech. V krátkém teoretickém článku *Fotogenie a Suprarealita* z léta 1925 poukazuje Voskovec zejména na vlastní zájem o optiku a film. Suprarealita hrála později v dramatické tvorbě V+W důležitou úlohu. Suprarealita byla produktem fotografického procesu (optická recenze skutečnosti), poněvadž zcela závisela na vlastnostech objektu a fotoaparátu. Werich se povětšinu času stranil akcí Devětsilu, ale tvořil filmové recenze do časopisu Gentleman a do Přerodu. Následné návštěvy Národní kavárny byly jediným a posléze i posledním kontaktem se skupinou Devětsil. Duchovně se shodli, avšak nechuť k jakémukoliv omezení a dogmatu způsobila vzdálení od umělecké skupiny. Spor vyústil Voskovcovou spoluprací s němým filmem, jehož osnova neodpovídala estetickým zásadám tehdejší avantgardy.

Oba umělci neshledali tehdejší „vážné“ divadlo za zajímavé. Přesto v mladých letech navštěvovali divadlo ve Smíchovské aréně, kde se následně nechali inspirovat pro vznik hudební revue. V této době bylo také v oblibě Divadlo Vlasty Buriana, které se stalo zvláštním kontrastem jejich divadelní kariéry. Přestože využívali stejných prostředků převážně improvizaci, byli rozdílní ohledně hereckého ztvárnění. Werich postavám často vštěpoval své vlastní osobnostní prozření na rozdíl od Buriana, který se snažil proniknout do jádra postav.

Autoři si psali role sami pro sebe, role šité na míru. Dva kolegové – dva klauni, kteří jsou sami přesvědčeni o své genialitě, ale vykazují jen blbost hraničící s vtipností. Režie se svědomitě ujali oba: „blázniví chlapi“ (Foolish Fellows), využívali americké šlágry a vložky. Voskovec a Werich se postavili do rolí klaunů – básníků. Zničili principy tehdejšího divadla, byli odpůrci umělecké rutiny. Podle mnoha kritiků a teoretiků položili základy moderního divadla. Werichovi a Voskovcovi lichotil názor,

že jsou považováni za předchůdce absurdního divadla. Sami však tvrdili, že chtěli pouze pobavit sebe a ostatní. Tvrdilo se například, že Vest Pocket Revue byla vědomou manifestací poetismu, ale poetismus vycházel z lidí, ne naopak.

Klaunství Voskovce a Wericha spočívalo v kombinaci řemeslné zručnosti a poetické vynalézavosti. Nebyli schopni předstírat ani uměle tvořit: mistr klaun dovede vytvořit komedii v nejčistší a nejpřirozenější podobě. O čistotě a přirozenosti humoru popisuje několik článků Voskovce a Wericha. Nejlepší článek pojednávající o daném tématu se jmenoval *Humor na scéně a jeho chemie*. Cirkusovní klauni a filmoví komici byli pro V+W moderními hrdiny. Jejich hlavním posláním bylo přinést lidem humor. Hlavní složkou jejich humoru byla neokázalost, spontánnost a neúcta k autoritě. Tehdejší hrdinové němých filmů byli idealizováni a milováni. Překračovali jazykové i kulturní bariery, které tvořili základnu pro díla V+W. Nová dynamika herectví představovala konflikt mezi člověkem a nově objeveným světem techniky. Voskovec ani Werich se nemohli spoléhat na filmové triky, měli možnost využít pouze divadelních prken, rozhodli se tedy využít nejstaršího nástroje divadelních klaunů – SLOVA. Werich byl toho názoru, že dávno před námi bylo SLOVO, které bylo na počátku všeho, stalo se rekvizitou klaunů. Díky absurditě klauniád se stalo nekonečným samo o sobě. Tyto základy položil již Vlasta Burian, avšak jako sólista byl předurčen k vedení monologu. Například slovo ve Vestpocketce samo o sobě přináší zamyšlení, bez potřeby gesta a grimas. Řeč byla pojata převážně filologicky a filozoficky. Parodují konvenční řeč ze společnosti snobů, ale i prostých lidí. Slovní hra kombinována „sémantickou klauniádou“. Dalším významným tvůrčím prvkem byl pojem SUTA. SUTA nelze definovat, jedná se pouze o pocity a atmosféru. SUTA je zkratka, neskrývá nic tajuplného. „SUTA jest zkratka Supra Realita a Supra Realita jest KDYŽ“ (SCHONBERG, 1992, s. 59) Nemá nic společného se surrealismem, nevznikla z důvodu zjištění vědecko-intelektuálního. Jedná se o pozorování věcí. Všímání si věcí, které zůstávají skryty, tyto věci jsou objeveny pouze dětským pohledem. Mezi další tvůrčí prvky komické dvojice patří bezpochyby HOVADISMUS nebo HOVADNOSTI. Tento pojem používali převážně ve spojení s krásou. Docílili tak něčeho, co bylo krásné a zároveň hovadné. Jedná se o dvoudomost ošklivosti a krásy, smysl schovávající se v srdci nesmyslu. V menší míře byl hovadismus obsažen taktéž ve Vest Pocket Revue. Prvky hovadismu jsou v plné míře patrné až v pozdějších hrách V+W. Hlavními znaky hovadismu byla neangažovanost, apolitičnost a letmost postav, kterým chyběl psychologický vývoj. Chtěli docílit znevážení vážného.

Počínaje Vestpocketkou používali Voskovec a Werich klaunské masky, což jim dávalo svobodu jednání a shodovalo se s Honzlovou „osvobozenou“ estetikou a s jeho okřídleným termínem „inspirovanost“. Klauni, kteří nebyli s tím, co se dělo na scéně spojeni (nebo jen málo), si mohli říkat na proscénium před zataženou oponou všechno, co uznali za vhodné, přičemž komentovali nejvíc aktuální problémy. Později se forbíny staly nejcharakterističtější a z uměleckého hlediska nejcenějším rysem inscenací Voskovcových a Werichových her. „V hrách napsaných po Vestpocketce se autoři, podlehnuvši svodům obecně uznávaného syžetu a charakterních rolí (vždyť to pro ně byla léta učednická, nezbytná a konec konců plodná; vníkali do tajů řemesla, trénovali se v splétání jevištní zápletky), do značné míry připravovali o možnost dělat to, k čemu je určovala sama podstata jejich talentu – improvizovat, odbíhat od tématu, zakecávat se (jako Švejk), vymýšlet slovní hříčky, pohrávat si s homonymy, předponami a rýmy jako stoprocentní filologové. Na rozdíl od cirkusové klauniády byla ta jejich, divadelní, převážně slovní.“ (INOV, 1992, s. 40) Ztvárňovali jedovaté karikatury, hrubost a tupost národa byla vyzdvížena nad realitu. Využívali citátů, frází a slov, obecně celou rovinou českého jazyka. Pro zachycení reality a skutečnosti kolem sebe využívali klauni složitost a pestrost zmatku slov. Voskovec s Werichem využili pro inscenaci i neživých předmětů a rekvizit, avšak slova byla hlavní zbraní a pomohla navýšit divadelní hodnotu.

Zprvu Jana s Jiřím zajímalo pojetí divadla jako nezacílená hra na divadlo, nehráli klasicky. Hráli divadlo společně s diváky, nerozlišovali rozdíl mezi herci a publikem. Společně zamotávali skutečnost, vysmívali se všemu i sami sobě. Hry stavěli proti nudě, měšťáctví a šedivosti denního života, do popředí stavěli automatismus myšlení a bezvýznamnou plynulost řeči, ohňostroj nápadů a vodopád slov. Werich byl toho názoru, že od směšnosti k vtipnosti je kus cesty. Směšným může být každý, ale vtipným jen ten chytrý. To, co bylo považováno za slovní hříčku, nesměla být jen hříčka slov, ale hříčka vtipů. Vždy záleželo na tom, co je za povrchem věci. Jan pátral po příčinách lidského smíchu, sám uvažoval napsat knihu o druzích humoru. Jedna z jeho vlastních definic uvádí, že humor je „optimismus zrozený kritikou“. Werich ovládal umění využívat smích ke kritice hlouposti, nadutosti, krutosti, podvodu, hrubosti, atd. Tedy umění, ve kterém je člověk schopný smát se sám sobě. Za základ umění pokládal Werich lidové umění, bez lidové tvorby by nevznikli ani velikáni jako Chaplin. Voskovec tvrdil, že bezpředmětný humor neexistuje. Humor může být ironický, lehký, pivní, intelektuální, lidový, krutý a kdovíjaký, ale nikdy ne bezpředmětný. Humor musí

odrážet rysy lidské skutečnosti. I když má smích k pláči blízko, je těžší člověka rozesmát než rozplakat. Humor byl pro Voskovce a Wericha klubkem nití skládající se ze složitého mechanismu smíchu, pauz, zabarvení hlasu a tempa řeči.

Při psaní her využívali rovněž tehdejší silné domény – hudby. Sám Werich tíhl k černošské hudbě a džezu, ale také ke starým klasikům. Byl si ale jist, že se v hudbě nevyzná, nejkrásnější hudbou mu byl lidský smích. Černošská hudba zapůsobila též na Jaroslava Ježka, dlouholetého hudebního skladatele a přítele komické dvojice. Při psaní písňových textů se ukázala stránka Werichova básnického a komického já. Lyrika byla obohacena o osobitý humor, humor byl naopak zušlechťován lyrikou. Čistý zpěv byl střídán s recitály, přičemž balady, anekdoty, písně a hesla byly oživeny a zpestřeny citoslovci strachu, smutku, úžasu, zvukomalebnými slovy a skřeky. Texty písní byly reprodukovány živým zvukem hovorového jazyka.

Další inspirací v oblasti divadla byl film. Ve 20. letech byla uspořádána přehlídka zahraničního zvukového filmu. Jan s Jiřím se nechali inspirovat a následně pak využili zvukových efektů, avšak pojetí zvukového aparátu pojali ironicky. Parodovali použití mikrofonů a reproduktorů. Parodie razila hesla jako „Směj se třeba sám sobě, ale směj se!“, čímž si také utahovali z dadaistické poezie. Nápad vlastního filmu se zrodil ve třicátých letech, kdy se jejich autorská tvorba postupně začala zbavovat zbytků diletantismu. Divadelníci, kteří neměli s filmem zkušenosti, se snažili do filmu *Pudr a benzín* vložit vše z dosavadních divadelních zkušeností. Herci ze sebe doslova „ždíkali“ humor. Ve filmu měli opět možnost vrátit se k idolům z raných her. Ve zvukovém filmu více vynikl humor. Zvuk více vyzdvihl komické nehody, honičky či gagy. Nikdy se však nesmáli ani neusmáli, dokonce ani vlastním vtipům a kouskům. Film *Peníze nebo život* byl více ucelenější, ale bohužel ani ten nesklidil mnoho úspěchu. Filmům se vytýkala divadelnost a těžkopádnost. Nikdy se nedokázali oprostít od divadelních postupů.

4 ZÁVĚR

Odborné definice komiky, humoru nebo smíchu jsou velmi svízelné. Většina definic smíchu vychází z fyziologie, samy o sobě nám však příčinu smíchu odborně neobjasní. Prvním bodem je problematičnost vymezení, co je vlastně humorné, komické či směšné. Druhým bodem je „neveselá“ skutečnost samotné analýzy smíchu a komična – sám velký myslitel a filozof Umberto Eco připomíná, že žádný z autorů, kteří o komice pojednávali, nebyli nikdy komickými autory. Aristoteles, Kant ani Hegel nebyli veselými autory, nemluvě o Freudovi.

Jedním z hlavních teoretiků komiky byl Henri Bergson. Autor ve svých textech *O smíchu* pojednává o pochopení smíchu. Chceme-li smích pochopit, musíme do jeho přirozeného prostředí – do společnosti. Smích musí odpovídat potřebám člověka ve společnosti, musí mít sociologický význam. Nepatrně apeloval na propojení sociologie a (teorie) smíchu. Za nejvýznamnějšího českého myslitele lze považovat filozofa Vladimíra Boreckého, který se rovněž přikláněl k výzkumu sociologie a komiky jako propojené a související jednotky. Ve své knize *Teorie komiky* pojednává o polaritě humanity vůči animalitě. Komika zde polarizuje pohlavní rozlišení člověka, kulturní tematiku a celkově celou sociální problematiku.

4.1 Co je komické?

Pojmy pojednávající humor v běžném jazykovém úzu jsou velmi křehké. Smích není jediným podstatným pojmem, není fyziologickou odpovědí na komiku. Smích nebo úsměv může vyvolat i jiná příčina, od pocitu štěstí až po bezstarostnost, naopak ne vždy je komika komická. Z hlediska odbornosti je nutné alespoň základní vymezení, aby byl patrný myslitelův záměr. Například Sigmund Freud se zabýval vtipem a jeho vztahem k nevědomí, lingvisté a sémiotici se věnovali rozborům anekdot a vtipů. Filozofové od Aristotela přes Kanta až po Bergsona se věnovali smíchu nebo komice. Nejobsáhlejším pojmem je tedy komika, která byla přejata z antiky do všech jazyků. Znamenala tedy vše, co se týkalo komedie. Patřily sem nejen komické eposy, menippské satiry, ale také komika karnevalová.

Komika je nadřazeným termínem pro ironii, humor, absurditu či vtip. Humor je nejmladším označením, do kontaktu s komikou přišel až v XVII. století v Anglii. Do té doby humor označoval tělní šťávy. Postupně byly tyto tekutiny přejaty jako označení pro lidskou národu, dnes jsou definice humoru spjaty s recipientem (národem, skupinou), proto se mluví o britském nebo českém humoru.

Nejpodstatnějším problémem je objevení podstaty komiky. Do této problematiky spadá rovněž prostředí, ve kterém smích vzniká. Základní tezi s touto problematikou zpracoval Stendhal, který ve svém textu *O smíchu* napsal: „Jsou tedy dvě podmínky komična: jasnost a nepředvídanost – a jediné dvě zábrany smíchu: soucit a rozhořčení.“ (STENDHAL, 1958, s. 8) Obdobně Bergson tvrdil, že „komično vzniká tam, kde skupina lidí upře pozornost na jednoho z nich, umlčí cit a nechá působit jen rozum.“ (BERGSON, 2012, s. 17–18)

Teorii komiky lze řadit do tří kategorií – superiority, inkongruence a relaxace. Prvními zastánci teorie superiority byli Platon a Aristoteles. V rámci sociologie se teorií superiority zabývaly výzkumy sexismu a rasismus ve vtipech. Teorie inkongruence má základ v nesourodosti, nepředvídatelnosti a překvapivosti prvků. Vladimír Borecký se ve vztahu s inkongruencí zabýval dvěma pojmy – údivem a smíchem. „Údiv vede k povznesení, k hledání filosofického, morálního nebo náboženského řešení inkongruence. Smích je pokleslou reakcí na neřešitelnost inkongruence.“ (BORECKÝ, 2005, s. 147) Poslední teorií je teorie relaxace, zde se klade důraz na uvolnění nadbytečné energie a osvobození vnitřní svobody. Zástupci relaxace jsou převážně zastánci psychoanalytické teorie. Prvním představitelem této teorie byl Herbert Spencer, ze kterého čerpal i Freud. Všechny tyto teorie mají bohužel malý rozsah. Žádná z nich není schopna pokrýt celou sféru komična.

4.2 Dějiny smíchu

První zmínky komiky spadají do období antiky, kdy nejen že vznikala komedie, ale byl i filozoficky popsán smích. Hlavními a doposud hojně citovanými představiteli byli Platon, Aristoteles a Sokrates, kteří jsou rovněž prvními objeviteli superiority a inkongruence. Sokrates byl navíc významným průkopníkem v dějinách ironie. Dle některých myslitelů byly v antice položeny tři základní věci důležité pro budoucnost komiky. Hippokratovy poznámky, které pojednávaly o důležitosti lidského veselí; smích léčí. Aristotelův výrok, že smích je pouze lidskou vlastností. Lúkiánův popis postavy Menippa, který se smál nejen na zemi, ale i v záhrobí – znak svobodného ducha.

Další vývojová stádia komiky nebyla nikterak úspěšná. Středověk vývoj komiky poněkud zadržel. Smích byl sice stále lidskou vlastností, avšak nepocházel od Boha ale od ďábla. Vážná křesťanská témata se komiky a smíchu zdržovala. „Křesťanství ve své fascinaci utrpením si /.../ drželo odstup od smíchu a komiky. Ke každoročním tématům

disputací na Sorbonně patřila téze *Kristus se nikdy nesmál.*“ (BORECKÝ, 2000, s. 52) Smích byl v počátcích křesťanství odsouzen a zapuzen. Avšak smíchová kultura byla nemírně silná, neboť smích je součástí lidských povah a nelze ho zcela potlačit. Smích si zachoval vlastní kulturu navzdory kultuře feudálů. Smích středověku měl charakter všelidový – smáli se všichni, univerzální – byl mířen na vše, a ambivalentní – probíhal v konkrétních časech. Smích zesměšňující vše, negující vše vážné. Hlavním smíchem středověku byl smích karnevalový, jehož spojitost s komikou lze lehce zpochybnit. Karneval neměl pevná pravidla, smíchový řád byl nesourodý, karneval býval přirovnán k vypuštění páry. Smích středověku tedy částečně zastupuje všechny tři kategorie komiky – inkongruenci, superioritu a relaxaci. Dějiny komiky by bez smíchu středověku nebyly úplné, byly by chápány špatně. Smíchová kultura se odrazila nejen v divadelních hrách, ale i v literatuře, měla vliv i na následující lidovou kulturu. Byla zdrojem pro pozdější díla, například pro *Tristana Shandyho* od Lawrence Sterna.

4.3 Umění komiky – komické umění

Postavení komiky v umění je poněkud nestálé. Komika má společné rysy s uměním, je společenského a tělesného rázu. Středověký smích se bez nezbytných vlastností rovná dnešnímu pojetí smíchu jako takovému, avšak obsahuje některé časem připojené vlastnosti jako je tělesnost, obžerství a vulgarita. V dobách, kdy smích nepostrádal nic ze své funkce, byla doceněna jeho konečná pozice v umění. Smích má hluboký význam pro svět, je podstatným ztvárněním pravdy, univerzálním pohledem na svět. Svět je viděn jinak, ale není vidět do hloubky. Středověký smích měl následně patrný vliv na Gogola, Prousta a Kafku. Karnevalový smích byl důležitý i ve výtvarném umění, inspiroval s jím například Albrecht Dürer. Sváteční smích byl základem pro mnoho obrazů Hieronyma Bosche nebo Pietra Bruegela. Naopak lidovou kulturu ztvárnili surrealisté, kteří využívali nejen grotesknost, ale i psychoanalýzu.

Ve vztahu umění a komiky panuje částečné zjemňování mravů, například hlasitý spontánní smích může být považován za cosi nepatřičného nebo exotického. Tento smích obsahuje dvě roviny; první rovina je pokleslá, plná výsměchu a znevážení, v druhé rovině panuje svoboda ducha. Tyto prvky jsou shodné s komikou.

Komika obsahuje velké množství druhů, ve formální struktuře se pohybují nejmenší útvary od gagů, vtipů, žertů nebo anekdot, až k fraškám, groteskám a komediím. Vymezení jednotlivých pojmů konkrétněji je poněkud problematické, obtížnost panuje i v samotné hierarchizaci pojmů. Hierarchizací komiky se zabýval

psycholog Vladimír Borecký, který vycházel z Kierkegaarda. Vybíral ze tří základních konfigurací – ironie, humoru a absurdity, ke kterým přidal následně ještě naivitu. Hierarchie Boreckého je vedena od naivity, stojící na posledním místě, přes ironii a humor až k absurditě, dokonale odráží postavení komiky v umění. Naivita a ironie zaujímá místo v populární kultuře, humor a absurdita je ve vysokém umění. Naivita se objevuje například i v televizních pořadech, kde si účastníci neuvědomují svou směšnost. Ironie je nedílnou součástí filmového zpracování, standardních parodií nebo bláznivých komedií. Zesměšňující vtipy jsou sice vhodné pro výzkum superiority, avšak samotné vtipy do umění nespadají. Vtipy jsou charakteristické nadřazeností a zesměšněním, z toho důvody nejsou schopny plnit funkci umění. Na straně druhé jsou nedílnou součástí vysokého umění absurdní dramata a romány, ať již vyvolají smích, nebo pláč.

4.4 V+W

Voskovec a Werich patřili mezi autory, kteří byli svou originalitou celosvětově známi. Náměty čerpali z běžného života a zároveň poukazovali na dobové politické problémy. Díky jedinečnému spojení těchto pohledů jsou nedílnou součástí dějin evropského divadla. Osvobozené divadlo, ve kterém oba působili, mělo nejen charakter literární, ale zároveň bylo velmi populární pro svou hereckou, výtvarnou a hudební složku. Voskovec s Werichem dokázali precizně propojit všechny tyto složky ve fungující mechanismus. Jejich hry zrcadlily aktuální problémy komickou i satirickou formou.

Komika dramatu V+W spočívala v řešení nejjednodušších úkolů, ve vynaložení velké námahy nad malicherné překážky, v přemítání nad nejhlubokomyslnější otázkou, která byla již dávno zřejmá, zkrátka obraceli logiku a tradiční dramatiku vzhůru nohama. Stali se šprýmaři, kteří byli buďto zapojeni do scény, nebo vystoupili na předscény, kde „poklábosili“ o věcech, které zdaleka nesouvisely s probíhajícím dějem. Autoři nezapomínali na diváka, nepřetržitě mu dávali ochutnat způsob, jak umění hrát, podtrhávali nohy klasické jevištní akci.

5 SEZNAM LITERATURY

ARISTOTELÉS,. *Poetika: řecko-česky*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2008, 289 s. Knihovna antické tradice. ISBN 978–80–7298–131–1.

BAUDELAIRE, Charles a Jan VLADISLAV (ed.). *Úvahy o některých současnících*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1968, 663 s., obr. příl. Paměti, korespondence, dokumenty (Odeon).

BERGSON, Henri. *Smích*. Praha: Naše vojsko, 2012, 189 s. ISBN 978–80–206–1249–6.

BORECKÝ, Vladimír. *Imaginace, hra a komika*. 2., rozš. a opr. vyd., (v Tritonu 1.). V Praze: Triton, 2005, 347 s. ISBN 80–7254–503–5.

BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. Vyd. 1. Praha: Hynek, 2000, 210 s. Dílna (Hynek). ISBN 80–86202–65–8.

ECO, Umberto. *Meze interpretace*. 1. české vyd. Praha: Karolinum, 2004, 330 s. ISBN 80–246–0740–9.

FREUD, Sigmund. *Vtip a jeho vztah k nevědomí*. V Psychoanalytickém nakladatelství vyd. 1. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2005, 251 s. ISBN 80–86123–21–9.

HOBBS, Thomas. *Leviathan neboli o podstatě, zřízení a moci státu církevního a občanského*. Praha, 1941. Knihovna politických klasiků.

HOŘÍNEK, Zdeněk a Jan DVOŘÁK (ed.). *O divadelní komedii*. V tomto souboru vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2003, 263 s. Edice komedie. ISBN 80–86102–31–9.

INOV, Igor' Vladimirovič. *Jak to všechno bylo, pane Werichu?*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1992, 264 s. ISBN 80–7066–539–4.

MACHKOVÁ, Eva. *Úvod do studia dramatické výchovy*. 2., upr. vyd. Praha: NIPOS, 2007, 199 s. ISBN 978–80–7068–207–4.

PAVLOVSKÁ, M. *Dramatická výchova*. Brno: Cerm, 1998, s. 9–10. ISBN 80–7204–071–5.

SCHONBERG, Michal. *Osvobozené*. 1. vyd. v tomto překladu a v tomto rozsahu. Praha: Odeon, 1992, 402 s., fot. příl. Klub čtenářů (Odeon). ISBN 80–207–0415–9.

STENDHAL, . *O smíchu: úvahy o umění a společnosti*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1958, 129 s. Otázky a názory (Československý spisovatel).

VALENTA, J. *Metody a techniky dramatické výchovy*. upr. vyd. Praha: Agentura Strom, 1998. 279 s. ISBN 80–86106–02–0.

VALENTA, J. *Kapitoly z teorie výchovné dramatiky. Hraní rolí ve výchově a vyučování. Dramatická výchova a rozvoj sebevědomí*. Praha: ISV, rok neuveden. ISBN 80–85866–06–4.