

a vojevůdcem. Názorným se stává toto zprostředkující postavení v obrazu čtvrtého dějství, kde v přední části scény, v prostoru odpovědnosti, je vyložena listina k podpisu, v pozadí se koná banket, víno připravuje o rozum a velká otázka „kvůli čemu?“ se v něm utápí. Důstojníci se pohybují sem a tam mezi popředím a pozadím – jako se vůbec obvykle člověk pohybuje mezi vážností a lhostejností.

Ve třetím dílu, ve „Valdštejnově smrti“, se lhostejnost poznenáhlu zatlačuje, nehledíme-li k několika scénám, které rekapitulují dřívější situace a mají sloužit toliko jako fólie. Každý výstup, každé slovo má svou dramatickou funkci. Valdštejn skládá sám sobě účty a nechává své rozhodnutí jakoby projít všemi instancemi, které by mohly být povolány ke spolurozhodování. Jednou z nejnižších je jeho hrdost. Císař jej urazil, a to jej ponouká k tomu, aby urážku oplatil. Kdyby mělo zůstat jen při tom, nepřetostí by ani úroveň Butlera. Valdštejn však se ptá dále a dochází k instanci práva. Hraběnka Trčková mu namlouvá, že právo znamená také právo odvety. A císař se na Valdštejnovi dopustil veřejně bezpráví a rukama svého vojevůdce vykonal bezprávné skutky. K tomu, aby tuto myšlenku uznal, je Valdštejn připraven tím spíše, že bere v úvahu ještě další, podle své hierarchie hodnot vyšší instanci, totiž státní zájem, blaho lidstva. Císař je slabý a neschopen zjednat tísňnému Německu mír, zatímco Valdštejn, který má oporu v armádě, si může na tento úkol troufnout. A konečně se jeho pohled povznese i nad přítomnost a pokusí se vyčíst ortel světových dějin. A dějiny píší vítězové. Jako Julius Caesar stane jednou i Valdštejn před potomstvem pokryt slávou.

Touto argumentací krystalizuje realistický svět a temné pocity se tříbí v ostře vyhraněné pojmy. Astrologická víra pak korunuje ideu ovládající Valdštejnův život. Zdá se, že nic vyššího neexistuje. Max Piccolomini však otázku „kvůli čemu?“ žene ještě dále a odvolává se k instanci, která platí nade vším pozemským, k úsudku absolutní bytosti. Člověk sice žije, aby byl činný, aby se přičiňoval a prosazoval. Avšak cítí-li se být postaven před volbu mezi blahem smyslu a klidem duše, či dokonce jen před volbou mezi dalším pozemským životem a povinností, má se rozhodnout pro povinnost. Dále již tu není co zdůvodňovat. Kategorie

ký imperativ má své zdůvodnění sám v sobě a jednoznačně se prohlašuje za nejvyšší soudní instanci.

Básník stojí na straně Maxově a rád by řekl s prorokem: „Zjeveno je ti, člověče, co je dobré.“ Smysl Maxova rozhovoru s Valdštejnem odhalují slova Zákona, před nímž se musí odpovídat veškeré lidské jednání, tedy i Valdštejnův čin. Odkrývají idealistický svět, ze kterého celý děj vychází, Schillerův problém, na který se zaměřil již od prvního výstupu. Vše, co následuje a co básník z technických důvodů snad až příliš protahuje, je již jen vykonáním rozsudku.

Tato krátká úvaha ukazuje, že jediné neúprosná důslednost je s to proniknout k poslední otázce, která je přece v jádru otázkou první. Člověk může ve svém tázání kdykoliv ustát a uskrovnit se. Soldateska se vůbec nepouští do žádných otázek a je jí přítom bláze. Tím ovšem ztrácí důstojnost. Ale dokonce i Ijokasta vyzývá v „Králi Oidipovi“ svého manžela:

Již vzdej se výkladů otázky této!

/V. 1057/

Kdyby se jí podařilo potlačit otázku, pak by se otázka proměnila v úzkost, která stravuje život zvnitřku a vsmívá se zdánlivému slitování: Ijokasta sdílela osud Klytáimnéstřin. Neboť kdo je povolán k řešení problému, ten se mu beztretně nevyhne. Nenajde klid, dokud vše v myšlenkách neobjasní a neuvede činy na správnou míru – takový je dramatický hrdina, jehož pohyb vede k cíli, pokud možno k poslednímu cíli člověka.

4

Není však vyloučeno, že hrdinův pohyb dokonce přesáhne i cíl, takže otázka „kvůli čemu?“ nakonec zazní do prázdna. – Heinrich von Kleist si již jako mladý člověk nastínil svou vůdčí životní ideu.⁶⁵ Pravdu a ctnost označuje za poslední smysl života. Popisuje cestu, po níž člověk musí s absolutní jistotou dosáhnout tohoto cíle. Kleistovy dopisy

svědčí o tom, že si svůj život zařídil ve velkých i malých věcech s pruskou důsledností a s „nordickou bystrostí hypochondra“⁶⁶ podle svého rozvrhu a že každou hodinu, každý čin, ba každou myšlenku vztahoval k této jediné univerzální ideji. Brzy se však ukazuje, že po této zdánlivě tak jisté cestě nemůže jít, ne snad proto, že by se mu nedostávalo potřebného úsilí – spíše naopak, že totiž není ochoten ani k nejnepatrnějšímu kompromisu. Usilování o ctnost ztroskotává na nevyhnutelné kolizi povinností. Neví, zda má jednat jako důstojník či jako člověk. Usilování o pravdu naráží na Kantův poznatek, že není myslitelná pravda nezávislá na bytí člověka. A tak jej usilovné potýkání s jeho problémem vede k poznání, že tento problém je sám v sobě rozporný.

„Můj jediný, můj nejvyšší cíl se rozplynul; nyní již nemám cíle.“⁶⁷ „Rodina Schroffensteinova“ očividně ukazuje nepřístupnost pravdy, kterou stanovil Bůh, tajuplný Bůh, deus absconditus.

Avšak již v tomto prvním dramatu se otevírá vyšší svět, svět „citu“, jak jej Kleist nazývá, lásky, pro niž štěstí nespočívá v nerušeném vlastnění ctnosti ani v diskurzivním poznání, nýbrž ve spojení s milovanou bytostí. I tento ideál však básník s železnou důsledností rozbíjí. Spojení má být dokonalé. Platnost onoho „já v tobě a ty ve mně“, opěvovaného milostnými písněmi, se má vztahovat na celého člověka. Polibek a objetí se nemohou spokojit s dotykem těla. Penthesilea se vrhá na Achillea, rozsápe ho ve vášnivém úsilí lásky odstranit nesnesitelný protějšek. V „křehkém řádu tohoto světa“ dovedla vášeň sama sebe ad absurdum a dokázala, že štěstí lásky je nemožné. Kdyby byla bývala shovívavější, byla by se spokojila dostupným štěstím.

Takové události, jako ztroskotání pravdy v „Rodině Schroffensteinově“, ztroskotání lásky v „Penthesileji“, nazýváme tragickými. Tragično vzniká, zhroutí-li se to, oč v posledním a celkovém smyslu jde, na čem spočívá lidský život. Jinak vyjádřeno, tragično rozbíjí rámec jedincova světa či dokonce světa celého národa nebo stavu.

Takové užití tohoto slova je ovšem třeba ospravedlnit. Pochází z řečtiny a je charakteristické pro poezii tragiků Aischyla, Sofokla a Eurípida. Nelze si ovšem zastírat, že

mnohá jevištní díla těchto básníků, která se vesměs nazývají tragédiami, tragiku ve výše popsaném smyslu postrádají. Aischylova „Oresteia“, Sofoklův „Filoktétos“, Eurípidova „Ifigeneia na Tauridě“ nekončí tragicky. Na konci těchto her se naopak opět rozhodným způsobem upevňuje poměr mezi lidmi a bohy, ohrožovaný často v průběhu děje, takže nezůstávají žádné pochybnosti a každý ví, na čem je. Právě tak neodpovídá Aristotelova nauka o katarzi, ať je vykládán jakkoli, našemu výkladu pojmu tragična. Naše pojetí souvisí výhradně s Goethovými, Schellingovými, Hegelovými a Hebbelovými pokusy o interpretaci určité mezní situace, ve které se světový názor idealismu dostává do krize. Tato interpretace však zase postihuje jen jednu zvláštní možnost toho, co nazýváme tragickou krizí, a to právě tu, která vzniká z neřešitelného rozporu mezi svobodou a osudem. Od takového zúžení bychom se chtěli při novém vymezení pojmu tragična oprostít. Nenazýváme tedy tragickou jen krizi idealistického světa, nýbrž jakéhokoliv světa, jak antického, tak měšťanského, křesťanského i germánského. A nemějme na mysli pouhou krizi, nýbrž neodvolatelné zhroutení, smrtelné zoufalství, které již nevidí východiska. K pojmenování tohoto jevu potřebujeme určitěho výrazu. Jako jediné slovo s podobnou intencí se nabízí právě tento, v německém idealismu běžný výraz. Musíme se přitom smířit s rozparem se starší tradicí a být si vědomi toho, že ani zdaleka nelze označit jako tragické každé jevištní dílo, které se nazývá „tragédií“. To není ještě soud hodnotící: mnohá netragická, byť strastiplná a otřesná Shakespearova díla jsou nepochybně významnější než tragická „Rodina Schroffensteinova“. Schillerova pozdější dramata, v nichž se otázka posledního smyslu neklade, mají prokazatelné přednosti vůči tragickým „Loupežníkům“.

A vůbec, takto chápáná tragika není v prvé řadě pojem dramaturgický, nýbrž patří do metafyziky. Skeptik, který ztroskotává na pravdě, který bere svou skepsi vážně, který v zoufalství skoncuje se svým nesmyslným životem; věřící, jehož zápas o Boha je jakoby zesměšněn strašlivou událostí, jakou bylo zemětřesení v Lisabonu v 18. století, takže se nedokáže orientovat; milenec, který, jako Werther, je přesvědčen o jedinečné hodnotě vášně a musí zakusit, že

jeho vášně zničí jeho samého i ostatní: ti všichni představují tragické postavy, které se dostávají do mezních situací, v nichž končí veškerá orientace, a tím v jádru i celý život. Jejich Bůh se rozplynul, a bez Boha nedokáže člověk skutečně lidsky existovat.

Není tedy tragické kterékoliv neštěstí, nýbrž takové, které člověka olupuje o jeho oporu, o poslední cíl, na kterém záleží, takže se od této chvíle jen beze smyslu potácí. To naznačuje i známá věta, že náhoda není tragická, že tragické dění musí vykazovat určitou nezbytnost. To souhlasí potud, že ojedinělá událost sotva dokáže otřást základy víry. Tragično totiž není čarou přes rozpočet libovolným přáním či nadějí, nýbrž rozrušuje spáry významových souvislostí světa. Jestliže ovšem určitá představa lidské existence, jako třeba představa racionalistická, vylučuje démonickou náhodu, jestliže se člověk utvrzuje ve víře, že se nemůže stát nic, co by odporovalo podobnému pojmání, jaké má on sám, pak je i náhoda tragická, a cihla, která spadne se střechy a rozbije hlavu velkého talentu, rozruší důsledného racionalistu neméně, než vyvedl z míry Kleista objev subjektivnosti pravdy.

Aby se tragično mohlo projevit jako opravdová katastrofa „světa“, musí být daný svět prozkoumán a pojímán jako univerzální řád. Má-li tragično účinně působit a vyzářovat svou smrtící moc, musí zasáhnout člověka, který žije svou ideou důsledně a který nepřipustí, aby se z její platnosti sebeméně slevilo. Oba předpoklady splňuje jen duch dramatický. Poznali jsme jej jako sílu, která pevně spojuje jednotlivosti a vztahuje je k poslednímu, rozhodnému problému. Epikovi schází důslednost. Jeho svět není pevně ustálený, proto se nemůže rozbít. Jeho zapomnětlivost ho chrání před každým poznáním, které by bylo smrtící. Zhroutlí-li se něco, nestrhává s sebou pád hned celou stavbu, jelikož její části jsou samostatné. Na vše fatální pohlíží s údivem a obrací se k věcem kolem sebe. Ještě méně je s to dojít poznání tragična básník lyrický, který přece vůbec nic nezpozoruje a promlouvá jen tehdy, dokud je zajedno s věcmi. Dramatický duch je však nebezpečí tragična vystaven stále. Ne snad proto, že by se muselo projevit vždy, když dovede své dílo do konce. Je docela možné, že mu

nakonec vyjde vše, co měl na mysli, a že ho to uspokojí jakožto vědomí stálosti dané struktury. Čím důsledněji však bude, čím důrazněji bude neustále klást otázku „kvůli čemu?“, tím dříve pronikne až k hranici neslučitelnosti. Neboť každá idea, každý svět je konečný. A jen před neznámým Bohem se všechno živé beze zbytku odhaluje. Tragična se tedy jeví jako sice nevyžadovaný, ale kdykoli možný výsledek dramatického stylu.

Tragično přepadá dramatického hrdinu ze zálohy. Hrdina hledí před sebe na svůj problém, na svého Boha či svou ideu. Co nemá nic společného s jeho ideou, ponechává stranou – jak již bylo naznačeno – a nedbá toho. Pak se však může stát, že to, co nechává stranou, se sice jeho ideje netýká, ale přesto není lhostejné, nýbrž nepřátelské. Tak princ z Homburgu, zcela upoután svým cílem, nedbá rozkazu polního maršála, přeslechne varování kurfiřta, přehlédne polohu předmostí na Rhyne. Tak Valdštejn důvěřuje svým hvězdám a nedbá nespolehlivosti svého nejbližšího okolí; je slepý s otevřenými očima. Vlastní nebezpečí vyrůstá z toho, co oba přehlédnou. Kurfiřtův rozsudek zničí Homburgovu ideu životní harmonie, jež se mu zdála být předurčena, zničí jeho romantický svět. Octaviova zrada zmaří sebezprozíravěji sestavený propočít, v němž se přece podle Valdštejnova názoru přihlédlo ke všem činitelům, od nálady vojáku až k Iovovu jasnozřivému „ano!“

Homburg je ukvapený – to je zjevné každému. Ale i Valdštejn je ukvapený, i když vystupuje jako váhavec. Neboť ukvapenost je příznakem každé lidské univerzální ideje. Duch spěje k poslednímu cíli a předbíhá nevyčerpatelné bohatství živých možností. Zaclání si vše, co se vyniká významu, o který mu právě jde. Tak se theodicea povznáší k představě nejlepšího možného světa a nebere vážně utrpení a zlo. Tak se člověk hnaný vášní přenáší přes požadavek společnosti, zatímco naopak spořádaný občan nechápe řeč všestravující vášně. Žádný bůh, k němuž člověk dokáže upnout svůj život, není tak veliký a široký, aby proto nemuseli být jiní bozi vylučování a jiní zrazování. Antický svět se uzavírá tím, že vylučuje niternost. Svět asketického křesťanství není práv smyslům, a ty se mstí vzpourou. Všude platí:

Sloužím-li jednomu,
druhé mi schází...⁶⁸

A čím věrnější je služba, čím důsledněji se jí člověk oddá, tím méně může uniknout kletbě, že mu to „druhé schází“. Kolsavému se však nevede lépe, neboť se provinuje vůči všemu a toliko zastírá svou konečnost. Konečnost je vina daná již samou povahou člověka, a každou skutečnou vinu předem zakládá.⁶⁹

Otázka tragické viny, tak jak bývá často kladena v estetice, budí podezření, že je spíše určena k uklidňování stran tragična než k odhalování tragické možnosti vložené do člověka samého. Vytváří zdání, jako by „nevinná hra“ byla jen osudem jednotlivců postižených obzvláště démonickým neštěstím. Vina však začíná již před skutkem a odpovědným, rozhodným jednáním se jen stává zjevnou. I snilek se ukvapuje, ba právě on způsobem nejméně rozmyslným. Přesto se jeho vina neprojevuje ve zjevných katastrofách. Kdo by mohl být ukvapenější než romantický člověk, jakého představuje princ z Homburgu v prvním dějství? Schlegelové, Tieck a Novalis však tragičnu nejsou vystaveni nikdy. Aby se tragično projevilo, musí být idea uskutečňována v přítomnosti. Oidipús, který by snil o spravedlnosti s rukama v klíně, by nikdy neobjevil tragický rozpor mezi lidským právem a bohy. Jeho pathos jej však nutí, aby to vyzkoušel. Činem dospívá ke strašlivému poznání, podobně jako Homburgovi umožňují nabýt poznání až následky bitvy u Fehrbellinu. Činem se prověřuje úsudek. Vysloví-li se proti němu přítomnost, uplatní-li se něco, co bylo přehlédnuto, je dramatické dění tragické. Tragický člověk má odvahu přijmout vinu, která tkví již v samé povaze člověka.

Nesmíme nikdy zapomenout, že při tom všem musí jít o to poslední a nejvyšší, s čím je člověk podstatně svázán. Valdštejn, kterého obelhaly hvězdy, přestal být Valdštejnem. Při Octaviově zradě si snad ještě může namlouvat, že se to stalo „navzdory znamení hvězd a osudu“. Jeho důsledný duch však již nenalézá klidu, a když se před ním v temnotě zablýští vrahovo kopí, když definitivně prohlédne celou šalbu, je vlastně mrtev dříve, než jej kopí zasáhne. Rov-

něž tak mistr Antonín v Hebbelově „Marii Magdaléně“ přestává být sám sebou, když je před jeho zraky potupena měšťanská ctnost. „Nechápe již svět“. Nač bude moci ještě pomýšlet a co bude moci ještě udělat?

Naznačují tím smrtící moc tragična, již Goethe vycítil⁷⁰ a jež byla dosvědčena Kleistovou smrtí. Jen duch neúprosně důsledný zakusí tragično – avšak právě neúprosně důsledného ducha musí tragično zahubit. Končí v šílenství nebo sebevraždou, pokud úrava nerozestře nad jeho duší šetrný příkrov soumraku. Proto se v básnictví nedostává nikdy ke slovu tragično ve své ryzi bezprostřední podobě. Ten, kdo by je dokázal takto vyjádřit, je již vzdálen životních sfér srozumitelných jinému člověku. Srozumitelnost se zakládá na společenství omezeného světa. Rámec tohoto světa je však právě v tragickém zoufalství prolomen.

Nejvíce se snad ryzi tragice přibližuje „Rodina Schrockensteinova“ se závěrečným Janovým pronikavým smíchem, který přímo vyvolává obavy z vypuknutí šílenství i u básníka a který ledově ovane diváka jako dech životu nepřátelských sfér. Právě proto je Kleistova prvotina umělecky téměř neúnosné dílo. Později zobrazil Kleist ztroskotání pravdy nebo lásky z vyššího hlediska. V „Alkmeně“, v posledních posuncích a slovech Penthesileiných, ve svitu Homburgovy druhé měsíčné noci je vyslovena možnost omilostněného stavu, jež Boží nevyzpytatelná libovůle může jednou člověku dopřát, možnost, již měl Kleist na zřeteli po celý svůj život a nad níž si sám zoufal teprve v posledních dnech života. Ve Valdštejnovi předvádí Schiller tragédii realismu. Sám však zde již opustil jeho půdu, na níž stál jako mladý básník, a shlíží na osud svého hrdiny z výšin kantovské svobody. To znamená, že básník je s to rozbit rámeč světa, poněvadž se mu život opět spojuje v širším světě. To je smysl procesu, který estetika odnepaměti nazývá „smířením“. Když princ z Homburgu umírá smrtí romantika, je usmířován pohledem na svět, v němž již není protikladu mezi diskurzivním poznáním a intuicí. I když Valdštejn sám smíření nedosáhne, dosahuje ho svědek jeho osudu, dovedený básníkem na stanovisko idealismu, jakmile zmizí pod nohama základy pozemského doufání a plánování. S téměř pedantickou zřetelností předvedl Hebbel zlom

užšího a vytvoření širšího rámce, když převádí měšťanský svět v „Marii Magdaléně“, svět orientálního despotismu v „Herodovi a Mariamně“ a germánský svět v „Nibelunzích“ pokaždé ve svět křesťanský. V Sofoklově „Králi Oidipovi“ však nabýváme dojmu, že básník odmítá nárok na právo, tuto novou víru, a setrvává s tvrdošjnou věrností ve víře svých otců.

Ve smíření nalézají básník i publikum uklidnění. Bylo by však docela možné, aby zde znovu nasadil další postup, aby i další svět byl opět zproblematizován, stejně jako tomu bylo u světa předchozího. Nelze tu dohlédnout konce. Neboť člověk, ať se namáhá sebevíc, nikdy nepřesáhne hranice konečného – a přitom v těchto konečných hranicích nikdy nebude spokojen. A tak je to vlastně pro něho štěstí, že i síly jeho ducha mají své meze, že zemdlí a přestane se tázat, že nezůstává bdělý, nýbrž usíná, a že denně se mu od přírody dostává daru zapomnění, tolik potřebného k životu.

5

Člověk je však tvor houževnatý, a tentýž úděl konečnosti, který ho ohrožuje tragickým zoufalstvím, mu otvírá nečekané východisko do blaženého prostoru komična. Jestliže jsme o tragičnu prohlásili, že rozbíjí rámec určitého světa, pak o komičnu platí, že z rámce určitého světa vypadává a existuje svým samozřejmým, neproblematickým způsobem mimo tento rámec.⁷¹

Toto vypadávání z rámce se nejzřetelněji projevuje třeba v oněch komediálních zvyklostech, které se udržely od Aristofana až podnes: že totiž určitá postava najednou místo ke svému partnerovi či k ideálnímu svědkovi mluví k publiku samému, vyzývá je k příspěvku proti samému sokovi anebo ustrašeně sděluje orchestru nějaké tajemství. V parabázi antické komedie byl tento postup sankcionován a stal se natolik samozřejmým, že je již očekáván, takže již nevyvolává smích.

Z rámce však vypadává i aristofanovský fallos a pupek, obrovský červený nos či ucho odstavající jako lžice. Rámec zde tvoří funkční vztah organického celku, který máme na

mysli, když pozorujeme lidské tělo. Jisté apriorní očekávání je zde zklamáváno, určitý rozvrh náhle nedochází realizace.

Totéž platí o těch zvukových jevech jazyka, které budí náš smích. Čteme-li v Nestroyově parodii „Judita“ šokující verše:

Aber sehr frugal speist der Holofernes,
Nur ein Huhn mit Salat und ein Schnitzel, ein kälbernes ...

Je naše pozornost odváděna od významové souvislosti za vlasy přitaženým a nadmíru dotěrným rýmem. Místo aby-
chom setrvali v napětí, do něhož nás uvádí záměr věty, jakoby unikáme a kocháme se bezúčelnou hrou hlásek. Běžným lyrickým rýmům se nesmějeme, protože zde jemný souzvuk pouze vede mysl ke splyvání a souznění, nevypadává však ze sítě významových souvislostí. Právě tak není komický ani takt, který nenápadně člení slova verše, je jím však takový takt, který na sebe upozorňuje a vysmívá se snaze dobrat se nějakého smyslu, jak je to v Schillerově baladě „Der Gang nach dem Eisenhammer“ nebo ve verších Wilhelma Busche.

Vše, co vypadává z rámce, musí umět potěšit a postačit si samo. Herec, který neovládá svou roli a ohlíží se, zda mu někdo pomůže, sám o sobě komický není, nýbrž pohoršuje. Hrba se dospělý člověk nebude smát, protože si umí představit utrpení, jež tato znetvořenina působí. Fallos, pupek a zadek naproti tomu mohou být sebevíc anomálně zvětšené, jejich hypertrofie jako by naznačovala toliko přehnané požitkářství. Zdá se nám být jasné, že člověk pozůstávající převážně z břicha to má lehčí než my a je nanejvýš pozoruhodným příkladem. Překrnutí nás rovněž odvádí od významové souvislosti. Nevyvolává však smích, pokud nevede, jak v případě nadměrně zřetelného rýmu či taktu, k něčemu, co si stačí samo a co lichotí bezstarostnému způsobu života.

Teorie směšného dráždí i unavuje estetiku odjakživa. Skeptikové s oblibou poukazují na neslučitelnost jednotlivých pokusů o vysvětlení. Přesně vzato to však s touto záležitostí není vůbec tak zlé. Každý z vykladačů dovede přinejmenším objasnit své vlastní příklady. A tím přispívá

i k výkladu celého fenoménu směšnosti. Zde, kde jde o vztah k dramatickému stylu, není místa na přezkoumávání téměř nedohledného množství literatury. Několika odkazy objasníme poněkud příliš stručnou tezi.

Kant v „Kritice soudnosti“ praví:

„Smích je afekt z náhle proměny napjatého očekávání v nic.“

To, co Kant nazývá „očekáváním“, odpovídá aprioritě „světa“, „předběžné osnově“, tomu, v čem je člověk při všem poznávání, při všem požívání „před sebou samým“. Toto očekávání se však nerozplývá v nic – to by pak bylo zklamání –, nýbrž prostě odpadá, poněvadž se zjevuje cosi mnohem bezprostřednějšího, nesložitějšího.

Sigmund Freud vysvětloval libost smíchu „úsporou energie“.⁷²

Friedrich Theodor Vischer se snaží blíže vymezit toto „očekávání“ tvrzením, že je vyvoláváno „ohlašující se vznešeností, pojímanou ve víceméně pathetickém vzletu.“⁷³ Ruší se „bezvýznamností věci, náležející výhradně nižšímu jevo- věmu světu, věci, která se, bytí předtím skryta, nyní zaplete tomuto vznešenu najednou pod nohy a přivodí jeho pád“.

Tím je však očekávání vymezeno nepochybně příliš úzce. Tak se sice vysvětlí komičnost „Dona Quijota“ a všeho, co se jí podobá; u mnoha Enšpíglových kousků naopak očekávání není vznešené, nýbrž nanejvýš prostě rozumové. Vischer si tedy všimá pouze možnosti – byť obzvláště vydatné – že smích vzniká úsporou *vznešeného*.

Schopenhauer vykládá smích z „vnímání inkongruence myšleného vzhledem k nazíranému“. V druhém díle „Světa jako vůle a představy“ čteme tyto věty:

„U onoho náhle se projevujícího rozporu mezi nazíráním a myšlením zůstává nazírané vždy nepochybně v právu; neboť vůbec nepodléhá omylu, nepotřebuje vnějšího ověření, nýbrž se hájí samo. Jeho konflikt s myšlením pochází venkoncem z toho, že myšlení se svými abstraktními pojmy není s to sestoupit až k nekonečné rozmanitosti a nuancovanosti názorného. Toto vítězství názorného poznání nad myšlením nás těší, neboť nazírání je původní, od zvířecí přirozenosti neoddělitelný způsob poznávání, v němž se pro-

javuje vše, co skýtá vůli bezprostřední uspokojení: je mě-
llem přítomnosti, požitku a bezstarostnosti: také není spja-
to s žádnou námahou. O myšlení platí opak: je to umocně-
né poznání, jehož praktické užívání si stále žádá určité,
často značné námahy; a právě jeho pojmy to bývají, které
tak často kladou odpor uspokojování našich bezprostředních
tužeb, představující jakožto médium minulosti, budoucnosti
a vážnosti chatrný vehikl našich obav, naší lítosti a všech
našich starostí.“

Cetné příklady podpirají přesvědčivost tohoto výkladu. Poměr obou rovin, mezi nimiž dochází ke smíchu, „výška pádu“, jak to nazveme, je tu vyjádřena nedostizným způ-
sobem. Problematické zůstávají pouze oba pojmy „myšlení“
a „nazírání“. Ne každé rozvrhování je myšlení. I přání,
myslová zvidavost, skličující pocit strachu rozvrhují. Obje-
vili se ve „Snu noci svatojanské“ najednou Klubkova oslí
hlava, nemysleli jsme vůbec nic, nýbrž teskně romantická
lesní nálada se zde znenadání ocitá tváří v tvář nejmata-
telnější tělesnosti. Ano, již sám zřetel na souvislost orga-
nického celku, kterému se břich a fallos jeví komickými,
představuje rozvrhující *nazírání*. Smích pak vzniká při kaž-
dé formě rozvrhu, která se ukáže jako nepřiměřená, nepřimě-
řená ve smyslu příliš velkého rozpětí. Jsme zbavování
napětí vyvolaného tím, co tvoří – všeobecněji, než to vy-
jadřuje Schopenhauer – nejvlastnější jádro člověka, jsme
zbavování úsilí po syntéze, jež podle schématu „předstih-
ování“ a „navrácení se k...“ teprve umožňuje jakoukoliv
zkušenost, jakékoliv poznání. Ne vždy přitom klesáme hned
až na rovinu zvířecí. Z rámce vznešenosti vypadává již
všechno každodenní a střízlivé a působí směšně jako třeba
u Kellera douška o obchodních drobnostech v závěru šrou-
bovaně stylizovaných milostných psaní Viggioho Störtelera,
která by se nevyjímala směšně v prostém obchodním dopi-
se. Od každodenního lze pak sestoupit k prostoduchému
nebo ohroublému. Podstatné je jen to, že faktický život
si žádá menšího vzepětí sil než život ideálně rozložený, že
úsilí, které se snaží potvrdit určitý rozvrh, se náhle ukáže
být přehnané. Při vyslovení jména John Kabys-Hlávka se
přeorientujeme od anglosaského nimbu k dobře známému,
bujně rostoucímu plodu naší zahrady. V případě kostřce

Shakespearova Pompeia dochází k zvratu římské důstojnosti rovnou k nejnevážnější části těla, na které nicméně však musí sedět každý, ať už se tváří jakkoliv.

Není vždy snadné analyzovat příklady komického účinku, a nežádá se cosi v člověku brání proti tomuto fenoménu a jeho výkladu. Vždy je třeba se tázat, od čeho a k čemu nás smích uvolňuje. Nevelkou výšku pádu vykazuje komedie racionalistického období. Jako hrdina vystupuje zdravý nemocný, hypochondr, lakomec, to znamená člověk, který zbytečně ztěžuje život jiným i sobě. Tellheimův sublimní pojem cti v „Míně z Barnhelmu“ představuje poslední, velice již zjemnělou variantu. Smích zde vychází z jakési přepjaté vážnosti a vyúsťuje v samozřejmou jistotu rozumného života, který nemusí usilovat o to, aby byl správný a příjemný, a nekončí tedy ještě v nížinách, nýbrž na rovině, která slouží jako místo pobytu příjemnému všednímu dni dobré společnosti. Z té roviny však třeba zase vychází smích v Goethově frašce „Boží, hrdinové a Wieland“, aby vyústil v drsnou prostotu Hérakleovy vitality. Ani zde není výška pádu příliš velká. Sahá sice až k základům elementární smyslovosti (kterou arcí Goethe odkrývá jen šetrně), ale nenasazuje příliš vysoko. Z výšin nejpompéznějších nároků klesá napětí v německé barokní komedii až k surové obscénnosti. Například „Horribilicribrifax“, veselohra, které se dnes téměř děsíme, ale též antická komedie – jmenuji „Lysistratu“, kde nejvážnější otázka „válka nebo mír“, blaho vlastní obce, vyúsťuje v pohlavní ukojení, takže vilný politik rád obětuje státnické úvahy, jen aby dosáhl nejbližšího cíle, k němuž ho neodolatelně žene pud.

Jemnocitnější čtenář se zeptá, jak je možno přiznávat takovým výtvarům úroveň velkého básnického díla. Nicméně ve smíchu vyvolaném komikou je obsažen nesmírný triumf a nezvratná pravda. Člověk si znovu uvědomuje meze své konečnosti, nyní však takovým způsobem, že nemůže než této konečnosti přitakat. Plánuje, rozvrhne, promýšlí a vztahuje. Je stále v předstihu před sebou a snaží se shrnout celek života z *jednoho* hlediska. Právě proto ale zůstává stále za sebou, a podobně jako tragično přepadá jej ze zálohy i komično, nikoliv však proto, aby ho zničilo,

nýbrž aby ho jakoby zastavilo voláním: Stůj! Nač také? Sosias v „Amphytrionu“ shledává i ty nejsubtilnější úvahy o povaze identity zbytečnými a cosi v nás mu dává za pravdu, jakýsi vzdor života, který se nedá připravit o své nejvlastnější právo a blaženě odmítá jakékoliv zdůvodňování.

Mohlo by snad být nyní jasné, nakolik patří komično k dramatickému stylu. Komik napíná, aby zbavoval napětí. Tváří se, jako by chtěl hodně vysoko, aby v okamžiku, kdy vynakládáme námahu, nám tuto námahu ušetřil a předložil něco, co beze všeho ručí samo za sebe. „Nač?“ – „Nač také!“ – to je rytmička, v níž se zde pohybuje naše chápání. Problém, pathos se vždy znovu sám sebou ruší. Jednota dramatického díla se tím ovšem ohrožuje. Cílevědomost se přerušuje. Aristofanés v „Žabách“ začíná hned směšným efektem. Posluchač očekává děj a chystá se dávat pozor. Místo toho se objeví Dionýsos s otrokem Xanthiou, který se ho ptá, zda má říci podle zvyklostí autorů komedií něco obhroublého. Toto neotesané mluvení a jednání činí jakékoliv předvídaní od počátku zbytečným. Navíc obsahuje polemiku s básníkovými konkurenty. Vypadává z rámce iluze dřívce, než se tento rámeček mohl pořádně vytvořit. Leč tím se dále nedostaneme. Ocitli jsme se na slepé koleji a musíme být znovu uvedeni do určité dějové souvislosti. A tak to pokračuje ve stálém antagonismu dramatického napětí a komického uvolňování. I novější komičtí básníci se toho přidržují. Připomínám jen scénu v Raimundově „Démantu krále duchů“. Eduard, sympatický hrdina, je v tísní. Očekáváme rozhodnutí, ať již dobré či špatné. Konečně dojde za velkých příprav k zapřísahání ducha jeho otce. Duch se zjeví a vyřkne slova:

Ich bin dein Vater Zephisus und habe dir nichts zu sagen
als dieses

a hned zase zmizí. Nic z toho nevzejde, anebo spíše to, co z toho vzejde, je zvuková hříčka, kterou se přirozeně naše hravost pobaví natolik, že se můžeme zatím vzdát kýženého rozhodnutí. Tak dopadneme bezpočtukrát, kde jde, v rozporu s dramatickým účelem, o něco zásadně bezúčelného, nepochybně však nanejvýš uspokojujícího.

Čím více bude básník inklinovat ke komičnu, tím spíše se vynasnaží vyvolávat dramatické napětí jen jako východisko smíchu a bude se rozptylovat v samých směšných detailech. Aristofanés, Plautus, Shakespeare ve svých nejjadrnějších hrách, Molière ve fraškách, Gryphius, Raimund si zde vedou zcela bezuzdně. Avšak znovu a znovu je komedie reformována z hledisek vysoké literatury. Pak se uplatní onen typ komedie, ve kterém vytrvá jednotné napětí a směšnost zazní jen slabě na okraji děje, typ, který uskutečňuje v německém jazyce nejryzeji „Mína z Barnhelmu“. Jediná svého druhu je však Kleistova komedie „Rozbitý džbán“. Forma soudu zaručuje od počátku až do konce dramatický švih. Soudce sám je viníkem, a proto se horlivě snaží odvrátit pozornost od toho, na čem záleží. Komičnost jeho odboček a vytáček přechází v odpor, který musí soudní rada Walter zlomit. Odpor sám zase stupňuje napětí, takže jedno nahrává druhému. Je to nejduchaplnější hra, jakou kdy zosnovala mysl dramatického básníka, stejně dokonalá ve sféře komična, jako je dokonalý „Král Oidipús“ v oblasti tragické.

Nebudeme se tedy pozastavovat nad tím, že Kleist, z největších dramatiků ten nejtragičtější, je zároveň nejkomičtější. Má-li Sókratův výrok na konci Platónova „Symposia“, že tragik musí být také komikem, vyjadřovat něco opravdu závažného, pak musí znamenat toto: Tragik může svou záležitost dovést až ke zhoubnému konci jen tehdy, když místo do propasti nicoty dopadne nakonec na půdu komična a když nad troskami jeho světa zazní smích toho, kdo ví, že duch bez těla je neskutečný, ale že tělo se bez ducha obejít může a že si v elementárních radostech života samo dovede postačit.

o základu druhových pojmů poetiky

Úkolem prvních tří oddílů knihy bylo odlišit poetické druhy a propracovat každý samostatně. Tento úkol se dal splnit jen neúchylnou ideací, to znamená, že u básnických děl se přihlíželo k lyrickým, epickým a dramatickým rysům se zřetelem na apriorně pojaté ideje. Bylo by nashadě porovnat tento postup s Goethovou typologií. V dopise Sömmeringovi z 28. srpna 1796 čteme:

„Idea o předmětech zkušenosti je jakoby orgánem, kterého používám, abych zkušenost pochopil, abych si ji přivlastil.“

Orgán se nevytváří ze zkušenosti, zato však *na* ni a *skrze* ni, tak jako je oko vytvářeno a vybavováno skrze světlo pro světlo, orel skrze vzduch pro vzduch. Idea prarostliny je orgánem k pochopení rozmanitosti rostlinné říše, idea ontologického typu umožňuje zjednat si přehled o zvířecí říši. Ve smyslu podobného a priori bychom rovněž chtěli uplatnit ideu lyrická, epična a dramatická.

Avšak poměr jednotlivého básnického díla vůči druhové ideji je jiný než poměr jednotlivé rostliny k prarostlině, jednotlivého zvířete k typu zvířete. Žádná jednotlivá rostlina sice nepředstavuje v ryzí podobě typ rostliny. Právě tak jako ve skutečnosti neexistuje „prarostlina“, neexistuje ani ryze lyrické, ryze epické či ryze dramatické dílo. U rostliny to však jen znamená, že každá jednotlivá rostlina je určována a podmínována tisícerymi nahodilostmi. Avšak i při této podmíněnosti není rostlina ničím jiným než rostlinou. Červená barva, vroubkované listy jsou pro odlišení od zvířat indiferentní a nepřidružují ji zvířecí či anorganické říši, nýbrž představují typ v individualizované podobě. Naproti tomu lyrická báseň – právě proto, že je básně – nemůže být výlučně lyrická. Podílí se rozdílnou měrou a způsobem na všech druhových ideách, a pouze *převaha*