

Dvojitá forma cynismu a humor v myšlení Vratislava Effenbergera¹

Felix Borecký

Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, Praha

felix.borecky@fhs.cuni.cz

Abstract:

The Dual Form of Cynicism and Humor in the Thinking of Vratislav Effenberger

The study focuses on the concept of dual cynicism in the thinking of the Czech surrealist and aesthetician Vratislav Effenberger. Based on its analysis of this dichotomy, the second part of the study sets forth his views on humor. Cynicism is understood here as a concept that is key to understanding Effenberger's thought. It represents one's own initiatory impulse, thanks to which a person distances from reality. It can either degenerate into an insidious utilitarianism or, conversely, open the way to freedom, imagination, and knowledge. One of the forms in which a playfully cynical approach opens itself up is, for Effenberger, humor. And it is such humor that disrupts socially recognized conventions and uncovers their imaginative potential. This leads a person to creativity, freedom, and critical engagement towards the spiritual-social setting of modern society. The study shows that Effenberger's insights into cynicism, humour, and society can make an inspiring contribution to the understanding of the relevant topics, especially in the context of the tradition of philosophical pessimism and modern aesthetic theories.

Keywords: Vratislav Effenberger, utilitarian cynicism, liberatory cynicism, humor, consumer society, imagination

DOI: <https://doi.org/10.46854/fc.2025.1r.91>

1. Úvod

V předkládané studii se nejprve soustředíme na pojetí dvojího cynismu v myšlení českého surrealisty a estetika Vratislava Effenbergera. Na základě této dichotomie pak ve druhé části studie vyložíme jeho názory na humor. Domníváme se, že z perspektivy dvojího cynismu, která se Effenbergerovým

¹ Tato práce byla podpořena programem Univerzitní výzkumná centra Univerzity Karlovy č. UNCE/24/SSH/026.

dílem táhne jako jakási červená nit, by se ostatně dalo nahlížet i na jiná jeho témata, ať už by se týkala otázek úžeji spjatých s náhledy na umění a dějiny umění nebo, a zrovna tak, otázek širších, obecně filosofických a společensko-historických.

Nedá se nikterak zpochybnit, že Vratislav Effenberger je neoddelitelně spjatý se surrealistickým hnutím, s jeho okruhem témat a terminologií, s jeho tradicí, a že víc než estetikem či teoretikem umění chce především a výslovně být tvůrčím pokračovatelem této tradice. Z tohoto důvodu bude náš interpretační postup působit poněkud zvláštně. Nemáme totiž v úmyslu jeho úvahy o cynismu, humoru a společnosti nasvěcovat ani tak za pomoci autorit, na které se sám odvolával, tedy prostřednictvím surrealismu, případně koncepcí surrealismem uznávaných, nýbrž je klademe do souvislosti s myšlením, se kterým nebyly zatím spojovány; jedná se například o tradici filosofického pesimismu, Mukařovského teorii nezáměrnosti či Bergsonovu teorii komiky. Z námi zamýšlené metody však nutně neplyne, že bychom chtěli surrealismus kritizovat, spíš nás láká vyvést pozoruhodného autora z jeho komfortní zóny a zkoumat, zda jeho teorie obstojí na širším území.

2. Dvojitá forma cynismu

Osobnostní ustrojení Vratislava Effenbergera nalézá duchovní spřízněnost s myšlenkovou tradicí, již bychom mohli označit za pesimistickou, či za linii stojící „mimo dobro a zlo“. Tento náhled na svět je nepochybně silně ovlivněn pozdními romantiky zvláště z francouzského kulturního okruhu, tedy autory, jako jsou Baudelaire, Lautréamont, Jarry, Breton apod., významný podíl na něm má ale také osobnost básníka Karla Hynka. Časná smrt tohoto o dva roky mladšího přítele, s nímž v letech 1950–1952 Effenberger intenzivně spolupracoval a jenž ovlivnil jeho další tvůrčí směřování, jím hluboce otřásla a vedla jej k sepsání rozsáhlé studie „S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka“.²

Tento text z padesátých let je zajímavý z několika důvodů. Effenberger se zde totiž nevyrovnává jen s osobitostí básnického projevu Karla Hynka,³

2 Effenberger, V., S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka. In: Hynek, K., S vyloučením veřejnosti. Eds. J. Šulc – A. Nádvořníková. Praha, Torst 1998, s. 7–77.

3 Je důležité zdůraznit, že Hynkův a Effenbergerův tvůrčí přístup i celkový „habitus“ se lišily. Effenberger si nicméně uvědomoval imaginativní sílu Hynkovy poezie, a třebaže nezapadala do teoretických bretonovsko-teigovských premis, snažil se ji v této studii co nejpřiléhavěji pojmenovat a vystihnout. Jak sám ukázal, Hynkova vazba k surrealismu byla velice komplikovaná; nad psychickým automatismem, který mu zůstal cizí, u něj vítězí logika a konstrukce (srov. Effenberger, V., S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka, c.d., s. 38); hravá invence a uličnická fantazie nejsou nahodilé, Hynkovi vždy záležel na tom, aby „soukolí básně přesně zapadalo“ (tamtéž, s. 42), aby se jeho básně podobaly hodinovému stroju (srov. tamtéž, s. 25). K Effenbergerovým pádným argumentům lze ostatně dodat, že hynkovské filiace

ale velmi přesně popisuje i dějinně-politické podmínky, jež determinují jeho generaci, tedy tvůrce narozené ve dvacátých letech minulého století a vstupující do literatury na přelomu let čtyřicátých a padesátých. Zaměřuje se na formy nátlaku, jimž v této konkrétní době čelí básníci, a rozlišuje dva jejich druhy.⁴ Básník musí zaprvé vzdorovat *nátlakům politickým*, které se po r. 1948 mění v „jednoznačné usměrnění“. Básník, který jim podlehne, degraduje funkci umělecké tvorby na funkci propagační a náborovou a generuje díla jen hluboce podprůměrná a servilní. Zadruhé je vystaven *nátlakům souvisejícím s vnitřními problémy samého umění*. I když autor orientuje svou tvorbu podle dosavadních vývojových tendencí světového umění, je v této době těžší než kdy dřív, aby se vyvaroval epigonství.⁵ Soustředěné studium, trpělivost a riziko totiž v prostředí, které uznává jen servilní angažovanost, ztrácejí aktuálnost, a tím i smysl.

Oběma typům nátlaků se dá podle Effenbergera čelit jediné *úrokem do neoficiální kultury*; proti nátlakům politickým jediné rezignací na všechny publikační možnosti, proti tlakům naléhajícím na držení kroku se stávajícím uměleckým vývojem jde pak jediné „uvěřit poezii v daleko větším rozsahu, než jak se jí věřilo doposud, podrobit ji zkouškám daleko těžším a pronikavějším“.⁶ Takový úrok nemá být, jak Effenberger přesvědčivě argumentuje, motivován „morální pozicí“, ale především pocitem vnitřní svobody a vědomím, že se mimo tyto tlaky dá takřkajíc volněji dýchat. Podrobit se, byť i jednomu z obou nátlaků, bylo pro Karla Hynka nemožné, podobně nemožné, jako je u některých druhů zvířat „přirozenou neschopností podrobit se diktátu klece“.⁷ Úmyslné odnětí veřejnosti by ale mělo být, jak vyplývá z textu, v němž se již plnokrevně projevuje Effenbergerova typická neústupnost, přirozeným rozhodnutím každého pravého básníka.

Řekli jsme, že tato *vyločenost* otevírá básníkovi *pole svobody*. V čem přesně se tato svoboda tedy projevuje? Básník není díky vyločenosti tolik svázán ohledy na vládnoucí normy a hodnoty, ať už estetické, nebo mimoestetické

bychom našli spíš než u surrealistů u takového Raymonda Queneaua, Borise Viana či autorů literární skupiny Oulipo. (Viz např. studie romanisty Jiřího Pelána, který tyto umělecké směry se surrealismem bravurně komparuje. Srov. Pelán, J., *Kapitoly z francouzské a italské literatury*. Praha, Torst 2000, s. 107–150.) Ať je to s Hynkovou příbuzností s programovým surrealismem ovšem jakkoli, konfrontace jeho básnického zjevu se surrealistickými východisky představuje pro Effenbergera živnou půdu a stojí, jak se domníváme, v základu effenbergerovského stylu. Dalo by se s jistou dávkou spekulativnosti říci, že Effenbergerův zájem o konkrétno, specifický typ komiky, sklon k nelitostnému karikování a provokaci apod., by bez určujícího setkání s Karlem Hynkem nenabýly ty typicky effenbergerovské kontury, které známe z jeho filmových scénářů, esejů a dalších děl.

4 Effenberger, V., S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka, c.d., s. 13–17.

5 O tomto epigonství Effenberger hovoří jako o „bruslení mezi kuželkami nepřiznaných vzorů“. Tamtéž, s. 13.

6 Tamtéž, s. 14.

7 Tamtéž, s. 15.

(etické, ideologické, ekonomické atp.); neustupuje momentální poptávce, nýbrž se vyjadřuje, jak Effenberger píše, „svými vlastními prostředky, svým způsobem vidění, svou znakovostí“.⁸ Teprve za pomoci takového odstupu se může zrodit svěbytný básnický jazyk, který „cítí rozpory“, „konfrontuje živého člověka se systémem znaků“, a tím „ozřejmuje vztahy a vazby, které unikají jinému pohledu“. Síla díla tvořeného v této osvobozenosti spočívá v subverzi: „v inspirující podvratnosti proti omezujícím a znečišťujícím jevům života“.

Vyloučenost z veřejnosti chápe Effenberger doslova jako nutnost podmiňující udržení básnickovy vnitřní svrchovanosti. Kdyby podlehl oněm výše zmíněným nátlakům, kdyby se nechal vehnat do podbízení se vnějším okolnostem, pak by zradil „autenticitu a charakter svého citění a myšlení“, došlo by k „naprostému zhroucení a charakterové deformaci, která je u umělce symptomem zhroucení tvůrčích sil“.⁹ Prostřednictvím vyloučení z veřejnosti, která představuje leitmotiv celé hynkovské studie, Effenberger dospívá k *formulaci dvojího cynismu*.

V padesátých letech už není možné, aby básník zároveň vycházel ze svého vnitřního přesvědčení a při tom se přizpůsoboval vnějším směrnicím. I kdyby si nasazoval ty nejrůžovější brýle, nemůže už věřit optimistickým iluzím o revolučním převratu hodnot, tak jak to bylo možné v předválečných letech.¹⁰ Veřejné angažování a svoboda se dostaly do příkrého protikladu a předstírat, že je lze spojit, dokáže jedině *prospěchářský cynik*, tedy někdo, kdo normám a hodnotám vládnoucího řádu dávno nevěří a pouze navenek maskuje, že jim je oddán. Uchyluje se k pokrytectví, které mu přináší nějaké výhody; ať už podíl na moci, prestiž či materiální a jiný užitek. Effenbergerova kritika míří explicitně na Vítězslava Nezvala a S. K. Neumanna, kteří náležejí k nejokatějším reprezentantům tohoto oportunního cynismu.¹¹ Do tohoto typu by se nicméně dal zařadit vlastně každý, kdo se s tehdejšími systémem spolčoval.

Proti tomuto zchytalému cynismu staví Effenberger cynismus, který bychom mohli označit za *hravý* či *osvobodivý*. Stejně jako ten první charakterizuje i cynismus druhého typu ztráta víry v závaznost vládnoucích norem a hodnot. Cynikové obou typů znesvěcují to, co je společensky zapovězené. Rozdíl je jen v tom, že zatímco první cynik se takto nelítostně vyjadřuje jen

8 Tamtéž, s. 16.

9 Tamtéž, s. 73.

10 V textu „S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka“ (c.d.) Effenberger zmiňuje na s. 76 období Devětsílu. Vztah „optimistického“ meziválečného surrealismu a toho poválečného s ohledem na postoje Vratislava Effenbergera pečlivě rozebírá Šimon Svěrák. Viz Svěrák, Š., *Úvod do myšlení Vratislava Effenbergera. Dialektika vzniku pojmu ideových modelů*. Disertační práce. Praha, Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta 2021, např. s. 49–54 a s. 137–139.

11 Effenberger, V., S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka, c.d., s. 72.

v dobře strážném soukromí, kdežto na veřejnosti ferventně podlézá zavedeným pořádkům, druhý svou necitelnost čerpá z perspektivy dobrovolně zastávaného vyloučení z veřejnosti a integruje ji do svého básnického výrazu, jehož prostřednictvím – a v tom je mezi oběma cynismy ten klíčový rozdíl – upozorňuje na krize a hanebnosti stávající společnosti.

Effenberger přitom klade velký důraz na to, že vedle kritiky jiných nešvarů je obzvláště výsostným úkolem hravého cynismu poukazovat na cynismus prvního typu.¹² V této souvislosti ocitujeme přímo Vratislava Effenbergera: „Je tedy cynismus úporný a cynismus provokativní, cynismus nabřesklého idiotství a cynismus přese vše hlubokého lidského vědomí, cynismus vulgární a omezený a cynismus, jímž se bouří nitro romantického básníka, cynismus, který charakterizuje své nositele, a cynismus, jímž básníci charakterizují svou dobu. Budou-li změněny podmínky, z nichž se vyvinul první, druhý zmizí jako zrcadlový odraz prvního. Druhý prozrazuje to, co první lstivě ukrývá.“¹³

3. Dvojitá forma cynismu a filosofická tradice

K odlišení dvojího cynismu Vratislav Effenberger dospívá, jak dokazuje jeho studie „S vyloučením veřejnosti“ po vlastní, neodvozené ose. Sluší se přesto připomenout, že tato dichotomie má významné místo ve filosofické tradici.¹⁴ Cynismus se stává často skloňovaným pojmem zvláště v moderní době, v níž postupně dochází ke ztrátě náboženských jistot a spolu s nimi i k rozpadu pevně nastavených a kolektivně závazných norem a hodnot. V takovém světě je pro člověka stále těžší nalézat celistvou duchovní orientaci a autentický vztah k sobě, druhým i k prostředí, jež ho obklopuje. Dochází k tomu zejména z toho důvodu, že žádný podobně masivně sdílený řád, jako byl až do vzniku moderní doby ten katolický, už není k dispozici. Cynismus reprezentuje postoj člověka, pro kterého žádný celostní smysl či nad-osobní ideál – minulý, či ten, který je v momentální nabídce – není dostatečně věrohodný, ale přitom jedná tak, jak se od něj ve společnosti, v níž žije, očekává. Tento postoj není výhradně moderním fenoménem a může se potenciálně projevit v každém

12 Byl to právě Karel Hynek, který tento cynismus dokázal využít ve své vrcholné poezii. Srov. Hynek, K., *Deník malého lorda*. In: *týž, S vyloučením veřejnosti*, c.d., s. 285–322.

13 Effenberger, V., *S vyloučením veřejnosti*. Život a dílo Karla Hynka, c.d., s. 72.

14 Těžiště autorů, z nichž Effenberger čerpá, pochází převážně z literární tradice pozdního romantismu, moderny a surrealismu, zatímco jeho četba filosofie je spíše selektivní. Dá se říci, že odpovídá tomu, co schválil bretonovský surrealismus, jehož hlavní osy zájmu o teoretické myšlení představují marxismus, psychoanalýza a jejich různá rozvedení (konstanty a varianty) v postmarxismu (kritická teorie, zvl. H. Marcuse) a pofreudovských proudech hlubinné psychologie (zejm. C. G. Jung, G. Bachelard). Paralelu lze nakonec najít i v zájmu o strukturalismus; Effenbergerově četbě českého funkcionálního strukturalismu (zejm. J. Mukařovského a F. Vodíčky) odpovídá Bretonova obliba ve strukturální antropologii Clada Léviho-Strausse.

společenském řádu, kde je nastolena morální kategorizace dobra a zla, nicméně teprve v posledních dvou stoletích se z něj stává charakteristický rys epochy, výrazný projev ducha doby.

Effenbergerovo odlišení dvojího cynismu, jeho záluďné a provokativní formy, nabízí subtilnější odstínění tohoto významného typu životního postoje. Je pozoruhodné, že tyto pozice od sebe velmi podobně odlišuje i *Pavel Kouba* ve své nietzscheovské monografii.¹⁵ Proti *prospěchářskému* cynismu u něj ovšem stojí antický *kynismus*.¹⁶ Kouba cynismus popisuje jako stále ještě morální postoj, protože respektuje „duch vážnosti“.¹⁷ Tak jako morální idealista bere vážně nad-osobní ideály, které závazně uznává a slouží jim, bere cynik podobně vážně svůj osobní prospěch. Kvůli osobnímu prospěchu navenek ochotně slouží i hodnotám, kterým vnitřně nevěří.¹⁸ Kynismus je naproti tomu postojem, který stojí mimo morální dělítko dobro÷zlo, a z této mimo-morální perspektivy si bere na mušku právě „ducha vážnosti“. Jeho hlavní zbraní se stává radostný smích, jenž se osvobozuje od tlaku moralistní pozice a dogmatismu. Trefuje se do všeho, co je v dané společnosti chápáno jako absolutně nedotknutelné a nezpochybnitelné; absolutní měřítko stejně jako přílišnou vážnost považuje za životu nepřátelské.¹⁹ Kynismus ovšem není ani jen oslavou života ve smyslu jakési přízemní animality. Třebaže se tento výklad kvůli etymologické souvislosti (kyón = pes) nabízí, Kouba upozorňuje na to, že v naturálním způsobu bytí, jenž redukuje všechny hodnoty na fyziologické pohnutky, upadá lidskost na úroveň zvířete.²⁰ Kynismus je naopak především pozicí bránící lidskou svobodu. Staví se proti přesile norem a hodnot dominujícího společenského řádu a ukazuje, že člověka nejde redukovat na to, co od něj společnost očekává, že bude plnit, tedy na pouhou *funkci* určenou společenským řádem.

Na odlišení cynismu a kynismu stojí rovněž filosofický bestseller německého filosofa *Petera Sloterdijka*, který vyšel roku 1983 s provokativním ná-

15 Kouba, P., *Nietzsche. Filosofická interpretace*. Praha, Český spisovatel 1995, s. 151–161.

16 Na vztah antického kynismu a moderního cynismu upozornil již Heinrich Niehues-Pröbsting (srov. Niehues-Pröbsting, H., *Der Kynismus des Diogenes und der Begriff des Zynismus*. München, Wilhelm Fink 1979). Na něj navazuje nejen Pavel Kouba, ale i Peter Sloterdijk, o němž bude níže řeč.

17 Kouba, P., *Nietzsche. Filosofická interpretace*, c.d., s. 154.

18 Cynik, jak Kouba dále vyvozuje, si nevěrohodnost „nad-osobního ideálu“ přiznává, avšak ten, kdo si ji přiznat nedokáže nebo nechce, cynik není. Takový člověk může jednat špatně, zle, odporně, ale nikoli cynicky. Hlasatel asketických ideálů, tak jak o něm Nietzsche například mluví v *Genealogii morálky*, nemusí tedy nutně být cynik. Těmto ideálům může věřit anebo si nedokáže přiznat, že už jim nevěří. Pro cynika je naopak charakteristické, že provádí reflexi, díky níž od nad-osobních ideálů odstupuje. Kouba, P., *Nietzsche. Filosofická interpretace*, c.d., s. 151. Srov. Nietzsche, F., *Genealogie morálky*. Přel. V. Koubová. Praha, Aurora 2002.

19 Kouba, P., *Nietzsche. Filosofická interpretace*, c.d., s. 155.

20 Tamtéž, s. 156.

zvem *Kritika cynického rozumu*.²¹ Základní tezí knihy je, že cynismus se v průběhu dvacátého století plně integroval do většinové společnosti a zhruba od šedesátých let (tedy v době odpovídající etapě, kterou J.-F. Lyotard označuje za postmodernu²²) se z něj stal převládající modus myšlení a jednání. Tento amorální a iluzí zbavený přístup vystihuje ducha doby (*Zeitgeist*). Není jen postojem několika nepočtených excentriků žijících na okraji společnosti, ale lze jej označit za masový fenomén. Cynik už není outsider, ale průměrný běžný člověk v produktivním věku, plně integrovaný do každodenního světa práce a snadno zaměnitelný za ostatní členy této společnosti.²³

Zlomovým bodem při zrodu moderního cynismu v Německu byly podle Sloterdijka první světová válka a doba tzv. Výmarské republiky. Během nich veškeré naděje a optimismus, vkládané nejen do vítězství Německa, ale provázející obecnou společenskou náladu, vystřídala nedůvěra, deziluze, pochyby a otažítost.²⁴ Výmarskou republiku vnímá Sloterdijk jako období, ve kterém se cynická struktura poprvé vynořila jako kulturně dominantní.²⁵ Na rozdíl od pozdějších etap si je přitom ještě plně vědomá ztrát a utrpení, jež přináší modernizace s jejími betonovými městy, byro-democracií, netečností a průměrností, žalostným řízením veřejných věcí, šířením instantních zpráv prostřednictvím masmédií atd.²⁶ Výmar je, jak Sloterdijk ukazuje na analýze konkrétních příkladů kultury té doby, tou nejvíce sebereflektující epochou v dějinách: přemýšlivou, hloubavou, nápaditou a schopnou kritické sebeanalýzy a pozorování.²⁷ Paradoxně ji tato schopnost sebereflexe spíše než k moudřejší orientaci ve světě vede k všeprostopupujícímu pesimismu a ztrátě posledních zbytků víry v konstruktivní smysluplnost; řečeno jedním slovem: k cynismu. Umělci a myslitelé té doby nacházejí často zálibu v katastrofických a konfliktních, obtížně řešitelných tématech, jež vyjadřují prostřednic-

21 Sloterdijk, P., *Kritik der zynischen Vernunft*. Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag 1983.

22 Lyotard, J.-F., *O postmodernismu*. Přel. J. Pechar. Praha, Filosofický ústav AV ČR 1993.

23 Huyssen, A., The Return of Diogenes as Postmodern Intellectual. In: Sloterdijk, P., *Critique of Cynical Reason*. Minneapolis, University of Minnesota Press 1987, s. XII. Sloterdijk si pro charakterizaci moderního cynika mj. vypůjčuje Heideggerovu analýzu tzv. „veřejného anonymu“ (*das Man*), tedy takový způsob existence, který vystihuje člověka (pobyt) v jeho každodenním neosobním a odcizeném obstarávání. Srov. Sloterdijk, P., *Kritik der zynischen Vernunft*, c.d., kap. Das Man oder: Das realste Subjekt des modernen diffusen Zynismus, s. 369–396.

24 Srov. Sloterdijk, P., *Kritik der zynischen Vernunft*, c.d., kap. Misstrauen, Desillusionierung, Zweifel und Distanzhaltungen, s. 241; dále kap. Von deutscher Hochstapler-Republik. Zur Naturgeschichte der Täuschung, s. 849–875.

25 Huyssen, A., The Return of Diogenes as Postmodern Intellectual, c.d., s. XXII.

26 Sloterdijk, P., *Kritik der zynischen Vernunft*, c.d., s. 701.

27 „Die Weimarer Kultur steht als die wachste Epoche der Geschichte vor uns, als ein hochreflexives, nachdenkliches, phantasievolles und ausdrucksstarkes Zeitalter, das durchpflügt ist von den vielfältigsten Selbstbetrachtungen und Selbstanalysen.“ Tamtéž, s. 708. Sloterdijk pracuje mj. s díly B. Brechta, E. Kästnera, G. Grosze, německým dadaismem Richarda Hülsenbecka či Raoula Hausmanna, s myšlením E. Jüngera, W. Benjamina či již zmiňovaného M. Heideggera, jehož *Bytí a čas* považuje za věrný výraz mentality Výmarské republiky.

tvím ironie, melancholie, sarkasmu či netečnosti.²⁸ Pozdější doba toto cynické vyladění jen prohlubuje, až se v něm zcela topí a ztrácí, aniž by však byla schopna oné výmarské sebereflexe.

Také Sloterdijk chápe jako jedinou možnou formu, jež se může cynismu postavit, kynismus a to, čemu v návaznosti na Niehues-Pröbstinga říká „kynický impuls“ (*der kynische Impuls*).²⁹ Tak jako se v antickém Řecku proti Platónově vážnosti a jeho snaze podmanit si život pomocí absolutního poznání idejí postavil Diogénes se svou oslavou tělesné přítomnosti a podvrtnými gesty, lze v kulturních dějinách najít další figury a fenomény, které tento kynický impuls rozvíjejí. Ať už jde o karnevalové převrácení společenských pravidel, bohémství, dadaismus, happeningové akce či punk, pro všechny tyto případy je charakteristické, že znevažují společensky nedotknutelná tabu, revoltují proti vyprázdněnosti morálních režimů a metafyzických narativů či upozorňují na přetvářku.

Při snaze vystihnout ducha doby, v níž žije Němec (příp. člověk obecně) 2. poloviny 20. století, Sloterdijk mezi její hlavní charakteristiky uvádí, že je nešťastná, neodvážná a nervózní, že ztratila schopnost se radovat. Klade si otázku, zda můžeme v této zasmušilé neradostné době ještě obnovit právo na štěstí, nebo zda má budoucnost opravdu už jen cynismus.³⁰ A naději nalézá právě v kynickém impulzu. Cesta k radostnému a otevřenému životu vede přes základní kynické prostředky narušující ztuhlé hierarchie: přes provokaci, sarkasmus, hravost, drzost a fyziognomické myšlení, jež propojuje vážnost s radostí a smíchem, myšlení s tělesností a smyslovostí, vysoké s přízemním, kánon s periferií.

Sloterdijk nabízí pohled na Německo 20. století z perspektivy dialektiky pojmů cynismus a kynismus. Máme za to, že tento pohled velmi dobře koresponduje s Effenbergerovým viděním světa, a to nejen vycházíme-li ze studie „S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka“, ale především z jeho textů ze sedmdesátých let, v nichž se specificky effenbergerovskou deziluzí pohlíží na konzumní socialismus normalizačního ČSSR. Podívejme se proto nyní na to, jak se dialektika pojmů cynismus ÷ kynismus, resp. prospěchářský ÷ hravý cynismus, promítá do Effenbergerova dalšího díla. Jako hlavní pramen nám poslouží esej *Republiku a varlata*.

28 Srov. tamtéž, s. 241.

29 Tamtéž, s. 535.

30 „Ist der kynische Impuls wirklich tot, und hat nur Zynismus eine große tödliche Zukunft?“ Tamtéž, s. 245.

4. Z vnitřku vyprázdňená naobědvanost aneb cynismus v konzumní společnosti

Dichotomie prospěchářského a osvobodivého cynismu nepřestane pro Effenbergera hrát významnou roli ani po napsání hynkovské studie, třebaže ji takto explicitně už nepojmenovává. Prospěchářský cynismus připomíná neúnavně dál, jen místo o cynismu hynkovského typu hovoří o potřebě volit kritické přístupy: otevřít se osvobodivé (cynické) síle imaginace, humoru, hravosti apod. Původní dichotomie ze studie „S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka“ se proměňuje vlastně tedy jen nominálně, základní půdorys zůstává týž. Zvláště plasticky vyvstává z textů, v nichž se pod Effenbergerův drobnohled dostává moderní technická společnost a její *zeitgeist*.³¹ Ve srovnání s náhledy Petera Sloterdijka vyznívají ty jeho ještě bezútešněji a není to dáno jen jeho expresivně rozhněvaným stylem vyjadřování, nýbrž jistě i rozčarováním z okupace Československa v srpnu 1968.

Euroamerická civilizace (Effenberger ji nazývá atlantická) se postupně rozpadá. Křesťanská hodnotová orientace ustupuje a přizpůsobuje se v moderní době vědeckému myšlení, jež oslňuje svým „realismem“ a především technologickými výsledky.³² Věda sice proniká „do lidského a fyzikálního mikro a makro-kosmu“ s cílem pochopit „život a svět v jeho celistvosti“, ale „čím hlouběji proniká ve svém poznání“, tím citelněji tuto celistvost rozkládá.³³ Filosofie, která by z povahy svého zaměření měla navrhovat, jak životní celistvost znovu nalézt, přešlapuje na místě. Jejím základem je „zvlgarisovaný pragmatismus zaměřený stále úžeji k hmotnému zajištění jednotlivce“ – a na takové bázi se jí nikdy nepodaří stavět přesvědčivé teorie o vztahu člověka ke světu a k celkovým souvislostem, jež ho ve světě orientují (*integrační perspektivy*).³⁴

Ve dvacátém století a zejména pak po druhé světové válce dochází k významné civilizační proměně a ke znehodnocování dříve funkčních „objektivních a subjektivních podmínek lidské existence“.³⁵ Nejedná se jen o jejich dysfunkci, tu by šlo pořád ještě opravit či vyléčit, nýbrž tyto životní podmínky jsou důsledně *zformalizovány*.³⁶ Podle Effenbergera se atlantická civilizace ocitá v poslední fázi před svým zánikem, ve fázi konzumní společnosti, již

31 Srov. Effenberger, V., *Republiku a varlata*. Editor neuveden. Praha, Torst 2012; týž, *Negace negace není negativismus*. In: týž, *Surovost života a cynismus fantazie*. Praha, Orbis 1991, s. 7–15.

32 Effenberger, V., *Republiku a varlata*, c.d., s. 67.

33 Tamtéž, s. 96.

34 Tamtéž, s. 71. Podrobněji k tématu „integrace“ u Effenbergera viz Svěrák, Š., *Úvod do myšlení Vratislava Effenbergera*. *Dialektika vzniku pojmu ideových modelů*, c.d., zvl. s. 75–111.

35 Effenberger, V., *Republiku a varlata*, c.d., s. 70.

36 Civilizační cyklus má podle Effenbergera fázi funkční, dysfunkční a nakonec zformalizovanou. Srov. tamtéž.

na jednom místě přiléhavě charakterizuje „z vnitřku vyprázdněnou naobědvaností“.³⁷

Člověk v této společnosti žije pouze formálně: „pouze *formálně* se může rozhodovat a jednat podle svého vědomí a svědomí (...) pouze *formálně* může užívat stále náročnějších (a stále poruchovějších) technických prostředků.“³⁸ Ruku v ruce s tím si jedinec přestává uvědomovat, že je takto formalizován a že se stává omezeným a nemotorným. Tato omezenost ho neurotizuje natolik, že i jeho jednání je stále truchlivější a nemožnější; Effenberger mluví o „útlumu do naprosté debility“.³⁹

Důsledky proměny reality a jejích „reálných funkcí“ v prázdné formy můžeme pozorovat na všech úrovních života společnosti. Rozkládá se *mezilidská komunikace* (chudne jazykový fond, mizí témata umožňující výměnu názorů, resp. témata jsou normalizována),⁴⁰ rozpadá se rodina i další mezilidské vztahy, které se rovněž formalizují a ztrácejí jasné kontury (přátelství, láska).⁴¹ Nivelizuje se bydlení, vytrácí se *genius loci*, místo toho se na okrajích velkoměst staví „panelové úly“.⁴² Lidé přestávají být schopní existovat sami se sebou i s druhými; od zformalizované práce, jež jim nedává smysl, se utíkají k volnému času, se kterým ale neví, jakmile jej získají, jak naložit, a tak raději opět utíkají k nesmyslné práci. Dominující pragmatistický princip a jeho zformalizovaná hodnotová orientace člověku ztěžuje schopnost nalézat invenční postupy a svobodnější způsoby myšlení. Většina členů konzumní společnosti vězí ve všeobecné otupělosti a má z invence strach.

Tyto pesimistické, katastrofické analýzy v Effenbergerových textech nepoměrně převládají nad konstruktivními, nadějnými návrhy a koneckonců patří k autorovu specifickému naturelu. Přesto určité návrhy tu jsou. Atlantická civilizace musí zaniknout, o tom je Effenberger jednoznačně přesvědčený. Jednou skončí a nebude to žádná škoda. Ostatně antický svět také zanikl a po něm nastal další, významný civilizační cyklus. Stejně jako po antickém cyklu zbude i po tom atlantickém jen velmi málo; zůstane jen to, co náleží

37 Effenberger, V., *Negace negace není negativismus*, c.d., s. 7.

38 Tamtéž.

39 Tamtéž.

40 Effenberger, V., *Republiku a varlata*, c.d., s. 73. Srov. „Rozhovory vážnou – dialogy probíhají šikmo, věty se nesetkávají nebo jen v podobě unavených zřícenin.“ Effenberger, V., *Negace negace není negativismus*, c.d., s. 8.

41 V případě rodiny vyznívá Effenbergerova kritika poněkud dvojsečně. Na jednu stranu žehrá na zanikání silné otcovské autority, jež ochuzuje muže o pubertální konflikty (což vede podle něj k častějšímu výskytu homosexuality, bisexuality či zženštilosti), na stranu druhou kritizuje maloměstřáckou morálku, mezi jejíž nezastupitelné hodnoty patří i paternalistické pojetí rodiny, a přetrvávání „sociálně i ekonomicky dominantního mužského principu“. Srov. Effenberger, V., *Republiku a varlata*, c.d., s. 73. V tomto ohledu je však možná třeba zohlednit, že tyto poněkud protřečící si náhledy jsou ve shodě s psychoanalytickým hlediskem.

42 Tamtéž, s. 74 ad.

k přirozenému rodovému ustrojení člověka, totiž základní antropologické konstanty, jež provázejí člověka navzdory proměnlivosti dějinně-sociálních podmínek. K těmto konstantám podle Effenbergera patří například „sen, erotismus a sexualita, dialektika vědomí a nevědomí.“⁴³

Na konci atlantického cyklu se tyto základní životní konstanty zdají být zcela zastřené a s nimi i jakékoliv celistvější porozumění skutečnosti. Překonávání pragmatistické formalizace života a životních podmínek je čím dál obtížnější. To nicméně neznamená, že by o ně člověk neměl usilovat. Podle Effenbergera je to dokonce jeho jediná možnost. Má-li si uchovat vnitřní svobodu a integritu, je nezbytné, aby radikálně přehodnocoval dosavadní hodnoty a působil „na utváření hodnotové orientace nového civilizačního cyklu“.⁴⁴

Co k tomuto přehodnocení může dopomáhat?⁴⁵ Je to například celistvější (univerzálnější) nahlížení na skutečnost, jednoduše řečeno *nadhled*, který umožní překonávat přebujelou specializaci lidských činností; tato zformalizovaná dělba práce, typická pro vědo-technický racionalismus, vedla spíše než k hlubšímu poznání ke zmatku a fachidiocii.⁴⁶ S nadhledem souvisí „*tvořivost*“, jejímž prostřednictvím opustíme zformalizované racionalistické postupy a k věcem světa (a k technologickým výtvarným jmenovitě) znovu získáme funkční vztah. *Hravost* (Effenberger ji také nazývá „*ludikativní princip*“) je další rys, jímž se člověk osvobozuje od tlaků úpadkové atlantické civilizace. Princip hravosti vytlačuje princip výkonnosti projevující se v pracovní činnosti (ale také například ve „*zkšeftařeném sportu*“).⁴⁷ Výkonnost beztak hlavně udržuje finančně-mocenské hierarchie a prohlubuje sociální a psychické frustrace. Hravost by měla rušit „ambivalence mezi individualitou a kolektivitou“ a nastolit „dialektický vztah vzájemné inspirace“.

V rovině poznání je třeba usilovat o zrušení racionalistického dualismu; nadřazování racionalistického vědomí má překonat *otevřenost* k pudovému životu, nevědomí a imaginaci. Budou-li nevědomí, pudovost a obraznost postaveny na rovnocennou úroveň s racionalitou na úrovni lidského poznávání, bude ruku v ruce s ní tato *surracionalita* pronikat „celou psychosociální strukturou života“. Smíří techniku s přírodou, společnost i jednotlivce a nastane kvalitativně vyšší fáze života člověka ve světě.⁴⁸

43 Tamtéž, s. 99.

44 Tamtéž.

45 Držíme se zde stále příslušných textů. K tématu osvobozování se od zploštělosti stávajícího světa a návrhům, co proti ní dělat, Effenberger napsal mnoho dalších textů, viz např. jeho programatický text „Orientační poznámky“. Effenberger, V., Orientační poznámky. *Analogon*, 8, 1996, č. 17, s. 7–15.

46 Effenberger, V., *Republiku a varlata*, c.d., s. 100.

47 Tamtéž a dále.

48 Tamtéž, s. 101. Srov. Effenberger, V., Orientační poznámky, c.d., s. 15.

Všimněme si, že tyto rysy jsou rozšířením či zpřesněním charakterizace hynkovského cynismu, tak jak jej Effenberger představil ve studii „S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka“. Nemluví zde již sice o cynismu, ale základní atributy osvobozujícího se procesu jsou si blízké: důsledná nedůvěra k vládnoucímu společenskému uspořádání, v němž člověk žije, odstup, kritika a přehodnocení jeho norem a hodnot, jež je prováděno pomocí tvořivosti, hravosti, otevřenosti, tedy prostřednictvím tvorby poezie. Zatímco ve studii „S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka“ měl Effenberger na mysli především poezii v užším smyslu, tj. záměr poezii psát a podněcovat pomocí textů a jejich četby k otevřenosti, zde zdůrazňuje širší chápání, v němž jde o to tvořit poezii života. Jednat ve světě za pomoci poezie a prostřednictvím jejích prostředků, jako jsou subverze, hra, komika či mystifikace, tento svět osvobozovat od všeprostopupující a stále vlezlejší formalizace.

Než přejdeme k detailnější analýze Effenbergerova chápání humoru, postavme se ještě u *imaginace* neboli fantazie.⁴⁹ Ta má totiž pro Effenbergera zásadní důležitost a bez ní by nemohl fungovat žádný z výše uvedených rysů osvobozujících člověka od „surovosti“ světa. V Effenbergerově chápání je nejpodstatnější funkcí imaginace „narušování a podvracení racionalistických schémat a klíšé“.⁵⁰ Imaginace proniká zformalizovanými významy, těmito „umělými obaly reality“,⁵¹ a vytváří výbušné náložky mezi zkonvencionalizovanými, petrifikovanými významy (racionalistickou formalizací) a potřebou psychosociální autenticity; narušuje zavedené logické postupy, ale sama není nelogická: „vyproštuje pouze logiku z její služebnosti“.⁵² V tom je zároveň cynická – stojí mimo dobro a zlo a nebere ohledy na stávající morálku a jiná společenská pravidla; otevírá se naopak snu, erotismu a nevědomí. Tento „cynismus fantazie“ je zároveň základním úhelným kamenem effenbergerovského chápání humoru.

49 Pojmy imaginace, fantazie, obrazotvornost chápe Effenberger jako synonyma. Imaginace je u něj vždy pojímána jako tvořivá produktivní schopnost tvořit obrazy, jež člověka vytrhují ze zavedených způsobů vnímání a rozumění. Effenberger tedy nechává stranou její reproduktivní (služebnou) úlohu, tak jak o ní mluví například Kant v *Kritice čistého rozumu*, v níž jde o imaginaci, která se podílí na konstituci jakékoliv představy, i té, která je podřazena pod určující pojem. Srov. Kant, I., *Kritika čistého rozumu*. Přel. J. Loužil a kol. Praha, Oikoymenth 2001. Je jisté, že imaginace a tvorba mentálních obrazů jako taková se odehrává i v myslích lidí, jež podlehlí oné effenbergerovské zformalizované zploštělosti významů. Effenberger však pečlivější analýzu takové imaginace neprovádí.

50 Effenberger, V., *Negace negace není negativismus*, c.d., s. 9.

51 Tamtéž.

52 Tamtéž, s. 9–10.

5. Effenbergerovo pojetí humoru

Odlišení dvojitá formy cynismu jsme věnovali tolik místa proto, že poskytuje, jak se domníváme, vhodnou výchozí perspektivu pro porozumění Effenbergerově teorii humoru. Humor, na který Effenberger soustředí pozornost, totiž předpokládá zaujetí *pozice hravého „hynkovského“ cynismu*. Bez cynické otevřenosti vůči víceznačnosti významů a *ochoty přijímat nezavedené, třeba i mimo-morální, náhledy na realitu* lze od recipienta jen stěží očekávat, že bude náležitě vnímat formy humoru, které Effenberger předkládá. Z tohoto předpokladu zároveň vyplývá, že Effenberger neusiluje o vytvoření nějaké „*velké teorie*“, jež by si nárokovala co nejširší obecnou platnost zahrnující všechny různorodé formy humoru nebo alespoň jejich co největší počet. Soustředí se přednostně na ten humor, jenž podněcuje invenční, a přitom *hluboké imaginativní významy*. Více než o přísnou teorii jde proto spíše o přiznané subjektivně zaujatý přístup žánrově příbuzný programovým *manifestům* avantgardních hnutí, především surrealismu. V příslušném případě je manifest jen úžeji zaměřen na komiku.

„Povahu humoru,“ jak Effenberger píše hned v první větě „*Chemie inteligence a alchymie humoru*“, nejvýznamnější studie, již o komice napsal, „lze nejzřetelněji určovat jeho *poměrem k formální logice*, nebo přesněji *k racionalitě*, k její *historicky a sociálně determinované psychosociální konvenci*.“⁵³ Humor může pracovat s narušováním logiky a společensky zavedenými konvencemi buď *spekulativním* způsobem, kdy obvyklou kombinaci významových vztahů nejprve naruší, aby ji následně obnovil v pointě. Nebo na pointu nehledí a konvenční racionalitu významového kontextu narušuje tím, že do ní „*propašovává výbušné nálož obráznosti*“.⁵⁴ Tento druhý typ humoru vytváří neotřelými kombinacemi významů absurdní obrazy, jež jsou však absurdní jen z hlediska „*vládnoucího systému kolektivního vědomí*“. Z hlubšího hlediska (a mohli bychom říci i hlubinnějšího) mají tyto obrazy „*jakýsi vnitřní, tajný smysl*“, jehož prostřednictvím pronikají *k nevědomým procesům lidské duše*, a oplývají *imaginativní intenzitou*, která dokazuje, že humor náleží nezpochybnitelně k poezii.⁵⁵

Zatímco první typ humoru, „*spekulativního*“ (či *pointovaného*), nemá podle Effenbergera imaginativní potenciál, protože nenarušuje samou racionální logiku, nýbrž jen její konvenčnost, druhý *subverzivně-imaginativní typ* naopak racionální logiku výrazným způsobem rozbíjí, jde proti ní, a tím ji

53 Effenberger, V., *Chemie inteligence a alchymie humoru*. *Analogon*, 6, 1994, č. 11, s. 18.

54 Tamtéž, s. 20 ad.

55 Effenberger zde má na mysli poezii ve vyšším slova smyslu, tedy tu, která přežije dobové módy a oslovuje v člověku cosi podstatného. Podobně jako řada jiných teoretiků a básníků slovem poezie často neoznačuje výhradně jen slovesné umění, ale i další umění jako malířství, sochařství, hudbu či divadlo; jinak řečeno, umění obecně.

přesahuje.⁵⁶ První typ humoru tu byl od nepaměti a najdeme jej všude: od antických filosofů přes Voltaira až po Chestertona či Ionesca.⁵⁷ Druhý typ se rodí až v moderní době a Effenberger dává jeho vznik do souvislosti se *zrodem moderního umění* v 50.–70. letech 19. století a se jmény, jako jsou Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud či Carroll. V té době dochází v umění k zásadnímu otřesu konvencemi popisného realismu a je objeven, jak Effenberger píše, zájem o „deformace a transformace obrazného a znakového vyjadřování“.⁵⁸ Tato proměna, již Effenberger poněkud šroubovaně nazývá „přerazovací proces imaginativního objektu“, má zásadní vliv i na *nastolení nového pojetí vztahů mezi racionalitou a iracionalitou, reálnem a imaginárnem, smyslem a nesmyslem, vážností a humorem*.

Nové formy vyjádření, s nimiž přichází moderní umění, otevírají moderní době dosud netušené dimenze. Čtenáři moderní poezie či diváci moderních výtvarných děl mohou zakoušet to, co do té doby v umění zakoušet nemohli: obrazy „nejzářivější imaginace“, odvahu ve volbě témat i způsobu zpracování a právě humor.⁵⁹ Zároveň se ovšem toto nové umění objevuje v dějinně-společenské realitě, která je, jak jsme ukázali v předchozí kapitole, stále méně *imaginativní a svobodná*, a naopak vyvíjí stále silnější tlaky na *výkon, funkčnost a formalizaci*. Moderním společenstvem dominuje přebujelý racionalismus (věda, technika), chybí jim ochota k vnímání alternativ, otupují se skutečné city a celková vnímavost. Člověku jsou vnucovány prefabrikované významy, čímž ztrácí integrační perspektivy, které nahrazuje konzumerismem („fodbal“, chalupa, auto) a tupými, Effenbergerovými slovy řečeno, „debilními“ hovory; stává se z něj „masový snaživec zbavený individuality“.⁶⁰

Proto také stále víc nabývá na významu *kritická funkce* umění. Umění si vytyčuje za úkol kriticky reagovat na všudypřítomný přízemní racionalismus a zformalizované významy a hledá formy, jimiž by tuto upadlost narušilo, znejistilo, a tím by ji zviditelnilo. Humor se v tomto ohledu stává velice důležitým nástrojem této kritické funkce umění; podle Effenbergera je dokonce od moderního umění neoddělitelný a žádné významné moderní dílo není prosté humoru. Ovšem humoru dosti specifického.

V humoru, jak píše Effenberger, nemá jít především „o absenci nebo zrušení významového kontextu založeného na logice, nýbrž o jeho *porušování*“.⁶¹ Má-li humor „zviditelňovat realitu“, nestačí ovšem, aby byl jen (1) subverziv-

56 Srov. tamtéž, s. 18 a s. 20.

57 Tamtéž, s. 18 a s. 25.

58 Tamtéž, s. 19.

59 Srov. Effenberger, V., Vývoj humoru v moderním umění. *Divadlo*, 6, červen 1965, č. 6, s. 1–9. Tato studie podává podrobný výčet konkrétních děl, jimiž Effenberger podepírá svá tvrzení.

60 Effenberger, V., *Negace negace není negativismus*, c.d., s. 7.

61 Effenberger, V., *Chemie inteligence a alchymie humoru*, c.d., s. 22.

ní, měl by být rovněž (2) imaginativně-subverzivní. Humor může podněcovat kritickou angažovanost, ale pokud nemá imaginativní sílu, Effenberger ji do své taxonomie neřadí.

Představme tedy nyní ve stručnosti Effenbergerovu taxonomii čtyř druhů komiky.

(1) **Absolutní komika** je ze všech typů komiky nejbezprostřednější a nejméně závislá na kulturně podmíněných významech, normách a hodnotách. Tudíž je bez obtíží srozumitelná členům různorodých kultur. Dalo by se říci, že se až blíží kýženému ideálu transkulturní univerzálnosti, ale její limity spočívají v tom, že nedokáže vyjadřovat složitější významy a zřídka kdy překračuje rovinu elementárního radostného veselí, konkrétnosti a smyslovosti. Effenberger uvádí příklady jednoduchých gest, tak jak se s nimi pracuje třeba v cirkusovém gagu, němém (chaplinovské) grotesce či v jistých básnických polohách (poetismus). Jestliže jsme řekli, že Effenbergerovo pojetí humoru stojí na porušování, vyvstává otázka, jak se to má s porušováním v absolutní komice. Vždyť zde na první pohled k žádnému odchylování nedochází a síla absolutní komiky tkví v tom, že zkratka je. Nicméně setkává-li se s ní člověk moderní společnosti, utmáčený formalizovanými významy, bývá uhranut její nezáludností a čistotou. Porušení vzniká právě z diskrepance mezi racionalitou, již moderní člověk přizpůsobuje po většinu času své vnímání skutečnosti, a odzbrojující naivitou této komiky, působící jako cosi původního a základního.

(2) Teprve **absurdní humor** se pohybuje ve sféře konkrétních společensky zavedených významových vztahů (*sensus communis*) – a přísně vzato, teprve tento humor je prvním, základním typem porušování významů.⁶² Effenberger připouští, že porušování zavedených významů charakterizuje celou řadu humoristických figur (ironii, satiru, travestii, paradox aj). I ty jsou ostatně s to podněcovat nějakou formu kritické angažovanosti. Například satira, která vytvářením absurdních situací popisuje výsměšně určitý společenský jev (takto Effenberger chápe například absurdní dramata E. Ionesca). Avšak absurdní humor, tak jak jej koncipuje a předkládá surrealista Effenberger, má podněcovat neotřelé imaginativní postupy („absurdní humor se stává funkcí imaginace“). Nemá se nikterak opírat o realistické deskriptivní postupy, nýbrž osvětlovat takové významové vztahy, které odhalují konkrétní iracionalitu, zneklidňují a vzrušují, provokují, uvádějí do hybnosti poznávací síly imaginace a intelektu lidského ducha.⁶³

62 Tamtéž, s. 23–25.

63 Srov. tamtéž, s. 25.

Přesto je, jak se domníváme, poměrně obtížné odlišit effenbergerovský absurdní humor od jiných ne-imaginativních forem, které se rovněž soustředí na kritické porušování společensky etablovaných významů. Dá se předpokládat, že se leckterému, surrealismu méně oddanému čtenáři bude do takové definice přikrádat spousta dalších případů, které by Effenberger odmítal (a může to být například i jím nemilovaný Ionesco, Beckett či existencialismus).

(3) Za definičně ne zcela uspokojivé lze považovat i odlišení třetího typu, tzv. **černého humoru**. Jak sám Effenberger přiznává, jedná se vlastně o poddruh či úzeji vymezený typ absurdního humoru. Za využití subverze a imaginativní neotřelosti, tedy stejných formálních prostředků, jaké volí absurdní humor, se černý humor zaměřuje na témata, jejichž zesměšňování společností pokládá za nepřipustné (tragika, morbidita, perverze, agrese, nihilismus, anti-humanismus apod.). Ačkoliv Effenberger píše, že *cynismus* má provázet všechny čtyři formy humoru, a to jak při jejich tvoření, tak při jejich recepci, je třeba zdůraznit, že zde se projevuje nejzřetelněji. *Nehoráznost*, s jakou nakládá černý humor se společenskými tabu, umí provokovat a probouzet svobodné myšlení a kritickou angažovanost více než ostatní formy humoru. Je s podivem, že v textu *Chemie intelligence a alchymie humoru* se ve výčtu reprezentativních autorů černého humoru, mezi nimiž Effenberger jmenuje Jonathana Swifta, Alphonse Allaise či Alfreda Jarryho, neobjevuje jméno Karla Hynka.

(4) Poslední čtvrtá forma komiky je **objektivní humor**. Na rozdíl od absurdního a černého humoru „nevzniká porušováním logiky a racionality“, ale vyplývá z racionálního řádu, který dovádí do krajních důsledků.⁶⁴ Tento humor, jež Effenberger označuje za nejvyšší a nejsložitější, rozvíjí taková logická zřetězení, která vyvstávají přímo na racionálně vymezených významech a obnažují jejich omezenost a bezobsažnost. Tím, jak se znenadání vymykají z kloubů racionálních vymezení a vládnoucích konvencí, se z nich a v kontrastu k nim zároveň vynořuje humor, který směřuje k „objektivitě“. Objektivitou Effenberger míní to, že příslušný jev či událost působí nikoli jako subjektivní prožitek či záměr nějaké individuální osoby, nýbrž mnohem spíš jako individuem nezměnitelná danost, ba přímo přírodní nutnost.⁶⁵ Princip objektivního humoru se stává „vlastní krví nové imaginace“, která subjekt-objektové schéma překonává.⁶⁶

64 Srov. tamtéž, s. 26.

65 Tamtéž. K pojetí objektivit v surrealismu viz Šimon Svěrák, *Úvod do myšlení Vratislava Effenbergera. Dialektika vzniku pojmu ideových modelů*, c.d., s. 134–135.

66 Effenberger, V., *Chemie intelligence a alchymie humoru*, c.d., s. 26.

Povahu a strukturu objektivního humoru Effenberger názorně vyjasňuje na hravých sylogismech Lewise Carrola: „Zachovává logický postup neporušen, ale nutí jej k výkonům, které mu nepřísluší v hierarchii významů. Takový logický postup je pak donucen odevzdat výsledek, který jej zesměšní. A s touto logikou je znemožněna i racionalita jako základ daného společenského režimu a jeho psychosociální konvence.“⁶⁷

S účinnou naléhavostí se princip objektivního humoru uplatňuje ve své kritické funkci. Ostatně sám Effenberger to prokazuje ve svých *reflexích stavu moderní atlantické civilizace*: „životní projevy a úkony ztrácejí obsah a s ním i logiku, která je přivedla na svět. Stávají se absurdními a v této své absurdnosti oplývají *objektivním humorem*.“ Objektivní humor „tkví hluboko v povaze věcí, které se zamotaly“.⁶⁸ Lidé moderní společnosti vytvářejí humor, který sami nereflektují, nejsou si ho vědomi. Zdrojem humoru mohou být jen pro ty jednotlivce, kteří jsou schopni poodstoupit, kteří mají vůli učinit úrok stranou směrem do cynismu hynkovského typu. Vratislav Effenberger tento humor velmi citlivě odpozorovává a, mohli bychom říci, „sbírá“. Zpracovává jej nejen teoreticky, což dokazují jeho texty věnované humoru, teorii umění či otázkám společensko-kulturním. Dokáže je pojednat i literárními prostředky, tak jak to předvedl ve svých divadelních hrách a filmových scénářích.⁶⁹

Pro jasnější pochopení bychom mohli Effenbergerovu koncepci objektivního humoru srovnat s *estetickou teorií „nezáměrnosti“ Jana Mukařovského*. Obě tyto teorie si uvědomují meze takového východiska, které spoléhá výlučně na obecně zavedené významy a artikulaci smyslu generuje jen z kódů ustavených na základě společensky sdílených norem a jejich společensko-dějinného vývoje. Obě považují setrvání u tohoto východiska za redukcionistické. Mukařovský k tomuto náhledu, tedy že veškerou skutečnost, již člověk poznává, není možné determinovat jen společností, dospívá výslovně až na konci svého vrcholného období ve studii „Záměrnost a nezáměrnost v umění“ z r. 1943.⁷⁰ Effenberger poukazuje, a to napříč svým dílem, na *redukcionismus racionalistického formalismu*, jež dominuje moderní civilizaci; vytyká mu především to, že osekává podstatné formy prožívání a poznávání skutečnosti, jaké nám například může poskytnout kreativní imaginace.

67 Tamtéž, s. 27.

68 Effenberger, V., *Negace negace není negativismus*, c.d., s. 8.

69 Effenberger, V., *Surovost života a cynismus fantasie*, c.d.

70 Jisté náznaky lze nicméně vytušit již z dřívějších textů, jmenovitě z těch pasáží, v nichž se Mukařovský věnuje „antropologické konstantě“. Srov. Mukařovský, J., *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*; týž, *Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?* a další texty. Vše in: týž, *Studie I*. Brno, Host 2007, s. 102–103, resp. s. 157–168.

Máme-li zakoušet skutečnost i jinak než podle obecně zavedených znakových schémat, má-li nás skutečnost upoutat také svou bezprostředností a osvobodivou novostí (Effenberger by jistě dodal: imaginativní silou), musíme na sebe nechat působit to, co společensky podmíněnou znakovost přesahuje. Od toho tu je, jak se oba autoři shodují, **umění**, resp. určitý jeho výsostný druh. Právě umění má potenciál vyjadřovat něco, co nebylo existujícími znakovými systémy doposud artikulováno, co doposud nebylo strukturováno; co se, řečeno s Mukařovským, strukturaci vzpírá, nebo, řečeno s Effenbergerem, co zavedené formalizované postupy podvrtně rozbíjí.

Když Mukařovský tento jev, který označuje jako „nezáměrnost“, popisuje, obrací se přitom k přírodě, resp. k tomu, co je na člověku a jeho vztahu ke skutečnosti přirozené. Skutečnost je nám jistě srozumitelná na pozadí společensky etablovaných norem (*záměrnost*), ale to nestačí, neboť zároveň s tím na nás, a to zcela fundamentálně, působí i ve své bezprostřednosti a přirozenosti (*nezáměrnost*).⁷¹ Tedy nikoli jen jako „znak“, ale také jako „věc“.⁷² K artikulaci nezáměrných aspektů chybějí recipientovi ustavené kódy, a proto se mu nedaří tyto rozporné momenty díla uchopit a sladit je s celkem, to znamená převést je do známých, obecně sdílených významů. Tyto momenty působí z hlediska kódů „vždy dojmem hluboké trhliny“.⁷³ Nevíme si s nimi takříkajíc rady. Na druhou stranu dodávají recepci na intenzitě, a pokud nezáměrnost zcela chybí, bude dílo vskutku jen „sociálním faktem“, ne však „věcí“; bude vyvolávat city společensky determinované (tj. to, co je v člověku podmíněno sociálně a dobově), nikoli však „city bezprostřední, vyšlé z nárazu *neznakové reality*“.⁷⁴ Výsostná díla umění jsou dialektickou souhrou *záměrnosti* a *nezáměrnosti*. Jejich součástí je i cosi, co přesahuje strukturovatelnou významovost, již *nezáměrnost* narušuje a zároveň oživuje; díky tomuto překračování zavedeného řádu dává výsostné dílo zahlédnout cosi, co v zavedeném řádu není přítomné.⁷⁵

Mukařovského teorie *nezáměrnosti* v mnohém konvenuje myšlenkám Vratislava Effenbergera a s její pomocí by se jistě daly interpretovat „iracionální“ momenty, jimiž oplývají díla moderního umění. Effenberger by jistě souhlasil s tvrzením, že umění oživuje a rozhybává zavedené struktury a navádí své recipienty k nestrukturované realitě. V teorii objektivního humoru se však soustředí na něco jiného. Oživení či rozhybávání stávajících struktur vzniká v objektivním humoru z toho nejstrašlivějšího zabřednutí do formalizace, jež zavedené významy natolik racionalizuje a mechanizuje,

71 Mukařovský, J., *Záměrnost a nezáměrnost v umění*. In: *týž, Studie I, c.d.*, s. 365.

72 *Tamtéž*, s. 369.

73 *Tamtéž*, s. 375.

74 *Tamtéž*, s. 371.

75 Viz Mukařovského interpretace rané Nerudovy poezie. *Tamtéž*, s. 374–375.

až se jejich původní smysl vytrácí, banalizuje se, stává se směšným a touto svou vyprázdněností, dovedenou k nesnesitelnosti, recipienta přivádí k odstupu. Objevuje se v obzvláště strnulých a absurdních polohách, kdy, zdá se, všechno do sebe přesně zapadá, každému významu náleží místo, které mu bylo určeno a bylo dostatečně zformalizováno. Právě zde, kde je člověk i jeho svět zploštěn, zplácnut, převeden do co nejvěcnější a nejvíce formalizované podoby, právě zde se obnaží nedostatečnost racionalismu a vědomí, že racionalismus nejenže všechno nevyřeší, ale že nás stahuje do poloh jakýchsi schematicky reagujících automatů.

Na objektivním humoru se ukazuje, že bez jiných než racionalistických poloh – Effenberger má na mysli především imaginaci, kreativitu, svobodu – je realita směšná, nesmyslná a drtivá. Úpadková racionalita se stává iracionální a v její iracionalitě bují objektivní humor. Je-li realita takřikajíc přitlačena ke zdi, vybuchne; básníkovi stačí udělat jen nepatrné gesto, „aby praskla racionalistická skořápka a vyšlehl očistný sarkasmus“.⁷⁶ Výstižné příklady objektivního humoru najdeme zajisté v Effenbergerových scénářích, jako reprezentativní ukázkou zde nicméně uvádíme beletrizující pasáž z eseje *Republiku a varlata*: „Jedeme? Vlastně spíš stojíme. Stojíme se svými fiaty, škodovkami, mercedesy, renaulty a zase škodovkami prokládanými stydlivými trabanty, stojíme, protože je nás moc. Ale chceme vůbec někam jet? – Teď se to hnulo, ale jen o pomalé čtyři metry na jedničku. A to jsou ještě dvoje, troje světla, než přijde Jiráskův most. A pak? Stačí, že jsme v tom, že se vezeme, jet už potom nemusíme nikam. Jsme v tom. Tady to všechno končí. Ale tady je také ten jediný prostor, který nám zbyl. Je to skutečně můj vlastní prostor: mám přece v rukou volant, který je zcela závislý na mé vůli. Jako nic na tomto světě.“⁷⁷

6. Kritické poznámky a závěry

Obecně lze konstatovat, že Effenberger staví humor na dvou základních kritériích. Na (1) *porušování společensky etablovaných významů* a z toho plynoucí kritické angažovanosti vůči duchovně-spoločenskému nastavení moderní společnosti (souhrnně řečeno, na subverzi). A na (2) *odhalování imaginativní síly* absurdních odchylek a diskrepancí vůči zavedeným významovým kontextům. Tyto podmínky mají být splněny nejen v případě absurdního a černého humoru, kdy jsou výslovně jmenovány, ale imaginativní podvrtnost se promítá i do *absolutní komiky*, jejíž nezáludnost a naivita odzbrojujícím způsobem kontrastuje se zformalizovaným racionalismem moderní civilizace,

76 Effenberger, V., *Negace negace není negativismus*, c.d., s. 13.

77 Effenberger, V., *Republiku a varlata*, c.d., s. 218.

a zrovna tak hraje zásadní roli v *objektivním humoru*, kde komiku vyvolává – přesně opačně než v absolutní komice – do krajnosti dovedená významová vyprázdňenost a zploštělost.

Jak již bylo řečeno, Effenberger se vzdává ambice ustavovat jakousi velkou teorii humoru s pretenzí na co nejširší explanační sílu. Jeho texty o humoru se primárně obracejí na názorově spřízněné intelektuály-surrealisty, sečtělé v moderní poezii a obeznámené ve výtvarném umění, kterým dávají inspirativní podněty k tomu, na co se při recepci děl soustředit, a upozorňují je na to, jak se humor stává součástí vývojových tendencí moderního umění. Nehezským marketingovým slovníkem by se dalo říci, že Effenbergerovou „cílovou skupinou“ je v první řadě surrealistická skupina. Na tomto rozhodnutí, které je jistě zcela legitimní, se mimo jiné ukazuje, že nad Effenbergerem-estetikem převažuje Effenberger-surrealista.-

Třebaže Effenberger výslovně tvrdí, že jej zajímá humor v umění (zejména v moderní poezii), na několika místech uvádí i příklady humoru z každodenní, tj. mimoumělecké oblasti. Nejvíce příkladů nepochybně nachází v okruhu objektivního humoru, na němž sleduje, jak vyvstává v prostředích, v nichž lidé moderní konzumní společnosti žijí, jednají, hovoří, v čem bydlí, jaké hodnoty reprezentují atp. Objevíme zde ale i velmi zajímavý příklad „nepříliš vzácné scény z ulice“, na níž Effenberger demonstruje specifika humoru absurdního.⁷⁸ V této pouliční scéně jde o pánský klobouk, který „žertovný vítr“ odvané od svého majitele, jenž se za svou pokrývkou hlavy vrhá a marně se ji snaží chytit. Effenberger zde klobouk chápe jako *symbol lidské důstojnosti*, lidství, rozumu, příp. dalších idejí osvícenského rozumu – a komika tu dle něj vzniká jako prostředek k subverzivní kritice těchto hodnot.⁷⁹

Príslušná scéna je jako vystřižená ze slavné eseje *Smích* Henriho Bergsona.⁸⁰ Bergson by však takovou situaci vyhodnotil odlišně. Pán ženoucí se za kloboukem vzbuzuje smích ne proto, že by symbolizoval důstojnost lidské racionality, ale proto, že působí málo pružně. Spíš než živoucího člověka připomíná ztuhlou loutku, se kterou si jako nějaký loutkoherec žertovně pohrává vítr. Bergson je přesvědčen, že společnost, stejně jako život jako takový,

78 Effenberger, V., *Chemie inteligence a alchymie humoru*, c.d., s. 23. Nebylo by jistě těžké nalézt příklady z mimoumělecké oblasti i pro absolutní komiku či černý humor, ačkoliv je sám Effenberger ve svých studiích o humoru neuvádí. V prvním případě nás napadají komická ozvláštnění vytvářená malými dětmi a nezaludnými lidmi, obecně řečeno, naivitou. V případě černého humoru se jistě nabízí jednání prospěchářských cyniků, na něž se Effenberger, jak jsme ukázali, soustředí s výjimečným citem; sleduje, jak se zvlášť v jeho současnosti stalo téměř všudypřítomné. At' už zabrousíme do oblasti veřejné politické sféry nebo i důvěrných mezilidských vztahů, o příklady by tedy jistě nebyla nouze.

79 Tamtéž.

80 Bergson, H., *Smích*. Přel. E. Majorová – L. Major, Praha, Naše vojsko 1994.

se musí neustále vyvíjet a nepřetržitě se měnit (*élan vital*).⁸¹ Pokud nastane ustrnutí, znamená to, že se společnost nechala pohltit čímsi mechanickým, a taková stagnace vyvolává smích. „*Tuhost je komická a smích je trestem za ni,*“ píše Bergson – a toto tvrzení můžeme označit za ústřední tezi jeho teorie komiky.⁸² Smích a komika pro něj představují formu společenského gesta, která „potlačuje krajnosti“ a „udržuje bdělost a distanci“ od činů, které by mohly společnost uspávat.⁸³ Jde, jinak řečeno, o *nápravný nástroj*, který upozorňuje na společenskou nevhodnost a nepřizpůsobivost. Smích opatruje pružnost společnosti, jejíž přirozenou povahou je neustále a živě se vyvíjet. Pokud tuhost ovládne napětí, pokud hmota zvítězí nad duchem, dostaví se neprodlenně i smích a komika.

Na příkladu s kloboukem se dobře ukazuje zásadní odlišnost Effenbergerovy a Bergsonovy teorie komiky. Pro prvního komično vzniká narušením konvencí a společenských pořádků, na jejichž omezenost a strnulost kriticky upozorňuje. Pro druhého komika naopak pomáhá normy zachovávat; pán ženoucí se za kloboukem je komický proto, že konvence, které by měl dodržovat, se mu dodržovat nedaří. Podle první teorie je komika prostředek ke kritice společnosti, k jejíž *změně* vybízí, podle druhé je komika naopak mnohem spíše *konzervativní nástroj*, který společenské normy udržuje v chodu, avšak nestrpí, když ztrácí živost a působí strnule.⁸⁴

Bergsona zajímá komika, tak jak jí rozumějí běžní lidé, kteří zcela intuitivně chápou komiku a smích jako korektiv společenských nešvarů. Tito lidé se nechťejí bouřit vůči nespravedlnostem stávajícího světa. Sem tam si zajdou na vaudeville, ale k umění nemají výrazný vztah, natož aby byli, tak jak k tomu vyzývá Effenberger, podrobně obeznámeni s vývojovými tendencemi moderního umění.⁸⁵ Přesto i oni imaginativně (a do jisté míry tvořivě) přistupují ke světu. Tato představivost má svou logiku, která je spíš než logice rozumu podobná logice snu.⁸⁶ V tom by se na první pohled mohl s Effenbergerem shodnout, jenže u Bergsona je imaginace komična pojata jako nikte-

81 Tamtéž, s. 46-47. Srov. detailní interpretaci Bergsonova eseje: Ševčík, M., *Bergsonova koncepce komické představivosti a smíchu*. Praha, Univerzita Karlova 2008.

82 Tamtéž, s. 22.

83 Srov. tamtéž.

84 Tím nemá být řečeno, že Bergsonovo komično není podvratné. Těží z živosti a k vyvolání komického efektu využívá různorodé podvratné prostředky. Nikoli však proto, aby stávající pravidla zrušilo, nýbrž aby tato pravidla působila s ohledem na neustále se vyvíjející realitu pružně a přesvědčivě.

85 Ostatně Bergson ani nepovažuje komedii a komediální žánry za umění ve vlastním smyslu, neboť se zaměřují na společenský život a jeho obecné, opakovatelné rysy. Srov. tamtéž, s. 69-76.

86 Přirovnává-li Bergson komickou představivost ke snu, nemyslí tím sen, který by byl ponechán na pospas individuální fantazii. Jde o „sen, který sní celá společnost“ („*étant le rêve rêvé par la société entière*“). Srov. Bergson, H., *Le rire*. Paris, Éd. Alcan 1938, s. 55. Toto vyjádření v jinak excelentním českém překladu *Smíchu* chybí.

rak intelektuální a vzdělaná. Čerpá z obrazů a pravd, které bývají často hrubé a zjednodušující, a proto jim snadno porozumí i obyčejní lidé.⁸⁷

Effenberger se komikou, tak jak je recipována obyčejnými lidmi, nezabývá a omezuje se na vzdělané „happy few“ surrealisty. Obyčejní lidé žijící v moderní společnosti jsou pod všeprostopupujícím tlakem racionální formalizace připraveni o imaginativní postřeh a jinak než jako na groteskní postavy na ně Effenberger nenahlíží. Takový postup má jistě umělecký efekt: „nestydaté tlustí pětapadesátníci, kteří si v bazénech čistí dýchací ústrojí hlučným pofrkáváním vody nosem“,⁸⁸ „slaboproudí inženýři (kteří si) vyzdobují šumavské chalupy slováckými žudry, aby měli kde číst pod rozevřeným Robbe-Grillettem Simenonem“,⁸⁹ nebo „pracovně zapojená žena v podobě bachraté saně přetékající z elefantické uniformy tramvajáka či ajzboňáka“.⁹⁰ Tyto konkrétní charakteristiky jistě oslňují rozhněvanou imaginací a básnickou silou, nicméně Effenbergera nepřivedly k vypracování nějaké soustavnější teorie imaginace průměrného člověka. To lze chápat jako citelný nedostatek, neboť je jisté, že i nestydatí pětapadesátníci, slaboproudí inženýři či pracovně zapojené tramvajačky mají nějakou imaginaci a komično nějak vnímají.

* * *

Tématem předložené studie byla interpretace Effenbergerova pojetí dvojí formy cynismu, již jsme v druhé části využili k výkladu jeho náhledů na humor. Cynismus chápeme jako pojem, jenž je klíčový pro porozumění Effenbergerovu myšlení. Představuje vlastní iniciační impuls, díky němuž člověk odstupuje od skutečnosti. Může se zvrhnout buď v záluďné prospěchářství, anebo naopak otevírat cestu ke svobodě, imaginaci a poznání. Jednu z forem, v níž se otevírá hravě cynický přístup, představuje pro Effenbergera humor. A to takový humor, který narušuje společensky uznávané konvence a odkrývá jejich imaginativní potenciál. Tím člověka vede k tvořivosti, svobodě, ke kritické angažovanosti vůči duchovně-spoločenskému nastavení moderní společnosti. Pokusili jsme se ukázat, že Effenbergerovy náhledy na cynismus, komiku a společnost mohou inspirativně přispívat k porozumění příslušných témat v rámci filosofických a estetických debat.

87 Tyto obrazy jsou podněcovány „podle zákonů nebo spíš podle zvyků, jež jsou představivostí tím, čím je logika myšlenky“. Bergson, H., *Smích*, c.d., s. 30.

88 Effenberger, V., *Tajemství vnitřního smíchu*. In: *týž, Surrealistické východisko*. Praha, Československý spisovatel 1969, s. 247

89 Effenberger, V., *Negace negace není negativismus*, c.d., s. 8.

90 Effenberger, V., *Republiku a varlata*, c.d., s. 16.